

ОБРАЗОВАНИЕ 3000



О. В. Шалыгина

Поэтика. Композиция. Время.

Москва
ОБРАЗОВАНИЕ 3000

2010

УДК 82.01/.09
ББК 83.3 (2Рос=Рус)
Ш18

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор Мирошников В. М.
доктор философских наук Катунина Н. С.

Шалыгина О. В.

Ш18 Поэтика. Композиция. Время / О. В. Шалыгина. – М.: Образование-3000, 2010.- 325 с.

В центре внимания монографии О. В. Шалыгиной проблемы поэтики, композиции и философии времени. Появление феномена «поэтической прозы» в русской литературе конца XIX – начала XX века рассматривается в связи с изменениями философской и научной картины мира на рубеже веков, с изменениями понимания категорий времени, пространства, причинности, которые оказывали влияние на формирование новых «неканонических» жанрообразований. Впервые классические, модернистские и постсимволистские произведения («Вишневый сад» А.П.Чехова, «Кубок метелей» А.Белого, «Доктор Живаго» Б.Пастернака) рассматриваются в одном ряду с точки зрения их телеологии и архитектоники.

Книга предназначена для специалистов в области теории и истории русской литературы и культуры. Может быть рекомендована в качестве книги для чтения студентам гуманитарных специальностей.

ISBN 978-5-904128-05-0

УДК 82.01/.09

ББК 83.3 (2Рос=Рус)

© Шалыгина О. В., автор, 2010

© НОУ ВПО «СФГА»

© ОБРАЗОВАНИЕ 3000, оформление, дизайн, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	7
 ГЛАВА I. КОМПОЗИЦИЯ И ВРЕМЯ – ОСНОВНЫЕ КАТЕГОРИИ АНАЛИЗА ФЕНОМЕНА «ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ» РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ	 25
1.1. Особенности композиционной организации «поэтической прозы» и телеологическая теория композиции XX века	25
1.2. Способы описания личностных концепций времени писателей рубежа XIX-XX веков	69
 ГЛАВА II. А. П. ЧЕХОВ. НА ГРАНИЦЕ «ПОЭТИЧНОСТИ».....	 82
2.1. Философия времени А. П. Чехова	
2.1.1. Ранние рассказы А.П.Чехова. «Дурная бесконечность» и круговой ритм.....	86
2.1.2. Проза зрелого А. П. Чехова «Чистое время» и выход из кругового ритма.....	88
2.2. Ритм как композиционная форма. Поэтичность чеховской прозы.....	93
2.2.1. Гипнотическая функция ритма в бесфабульных ранних рассказах А. П. Чехова.....	96
2.2.2. Суггестивная функция ритма в зрелой фабульной прозе А. П. Чехова.....	109
2.3. Ритм как архитектурная форма. Поэтический синтез времени в композиции «Вишневого сада»	119
 ГЛАВА III. ОБРАЗОВАНИЕ «ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ» (А. БЕЛЫЙ – Б.ПАСТЕРНАК).....	 143

3.1. «Поэтический вектор» прозы А. Белого эпохи «Золота в лазури»	143
3.1.1. «Неприметный переход» реализма в символизм.	
А. П. Чехов в восприятии А. Белого (1904-1907 гг.).....	143
3.1.2. Диаграмма движения времени как композиционный принцип произведений раннего А. Белого.....	146
3.1.3. Жанровые поиски «поэтической прозы» (лирика, проза, прозимертум).....	152
3.2. «Прозаический вектор» поэзии «Пепла» А.Белого	168
3.2.1. Риторическое и лирическое начало поэзии «Пепла».....	168
3.2.2. Сместение композиционных доминант в ходе правки «Пепла» (1909-1923).....	172
3.2.3. Внесение в поэзию прозаического начала.....	175
3.3. Жанрово-стилевые поиски последних симфоний А. Белого	182
3.3.1. Архитектоника третьей симфонии «Возврат» - «Прозаический вектор» развития симфонического жанра.....	182
3.3.2. Архитектоника четвертой симфонии «Кубок метелей». «Поэтический» конструктивный принцип.....	195
3.4. «Обратный ход» времени как прием и смысл телеологической композиции романа Б. А. Пастернака «Доктор Живаго»	242
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	256
БИБЛИОГРАФИЯ	266

*Посвящая своему учителю
Александру Павловичу Чудакову*

ВВЕДЕНИЕ

При всем разнообразии художественных индивидуальностей, стилей, методов и направлений в литературе начала XX века могут быть выделены общие черты, характерные для художественного мышления эпохи.

Парадигмальный культурный сдвиг в освоении природы времени обусловил внимание к нему писателей начала XX века и напряженные поиски возможности выразить это новое времеощущение в прозе.

Рассмотрение проблемы соотношения композиционной организации «поэтической прозы» и содержания - преодоления времени и смерти в художественном творчестве - представляется нам чрезвычайно интересным.

Особенности нового художественного видения эпохи, как нам представляется, проявляются в поэтике «ритма образов и чувств», характерной для прозы серебряного века. Понимание ритма как формы бытия художественного целого (А. Белый, Вяч. Иванов, П. Флоренский) в начале века манифестировало новое мировидение эпохи.

Смысл ритмической организации «поэтической прозы» серебряного века рассматривается нами в связи с особенностями пространственно-временной организации текста.

«Поэтическое мгновение» представляет собой специфический способ пространственно-временной организации поэзии – «вертикальное время», в отличие от времени линейного развертывания в прозе.

«Проза Чехова в самих построениях своих, отчетливых с формальной точки зрения, выражает прежде всего поэтическое

содержание»¹, - считал Н. М. Фортунатов. Проблема суггестивного ритмического воздействия поздней прозы Чехова мало изучена и требует поиска новых методов исследования.

На сегодняшний день можно очертить лишь некоторые подходы к исследованию философского смысла работы Чехова в области организации художественного времени-пространства и влиянии его достижений в этой сфере на развитие «поэтической прозы» серебряного века. Функционирование созданной Чеховым художественной системы оказало свое влияние на постепенное видоизменение концептуального времени эпохи, опережая и отражая кардинальный переворот в представлениях о мире. Художественные системы, существование которых возможно только благодаря активнейшей деятельности воспринимающего сознания, — черта нового художественного мышления XX века. В этом смысле динамику литературного процесса от Чехова к Белому можно рассматривать как ступени в стимулировании читательской активности.

Борис Успенский, анализируя поэтику композиции, основанную на принципах обратной перспективы, определил её как формальный признак описания не «кажущегося», а «действительного» бытия². В этом смысле интересен анализ слияния прозы и поэзии в художественной системе Б. Пастернака, проведенный Д. С. Лихачевым. Говоря о романе Б. Пастернака «Доктор Живаго», выходящем за хронологические рамки серебряного века, Д. С. Лихачев писал: «...поэзия требует наиболее ясного, отчетливого отпечатка жизни во всей ее прозаической “первородной напряженности”. И проза и поэзия сближаются до нерасторжимости именно потому, что и в то, и в другое входит действительность; действительность, правильно воспринятая, принятая человеческим сознанием, и есть поэзия, которая одновременно является и первородной прозой. Это многое объясняет в существе пастернаковской

¹ Фортунатов Н. М. Ритм художественной прозы, с. 180. Сноска на Ю. М. Лотмана О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры// Вопросы языкознания. 1963. № 3.

² Б. Успенский Поэтика композиции.- С.-П.: Изд-во "Азбука", 2000. С. 271.

художественности. Пастернак живет в едином мировосприятии, и мир, действительность для него нечто гораздо большее, чем его восприятие этого мира»³.

Ритмическая композиция романа организуется вспышками света и погружением в тьму. Этот принцип организации ритмической композиции появляется у Пастернака в его ранней «поэтической прозе» - «Апеллесовой черте». «Это не проза, это пророчество о будущих стихах, - о “Гамлете”»⁴, - отмечал Д. С. Лихачев. В «Докторе Живаго» этот композиционный прием ранней «поэтической прозы» удерживает ритмическую композицию большого эпического полотна. В «Апеллесовой черте», как и в «Докторе Живаго», внешний мерный ритм движения поезда, городской улицы, трамвая выполняют роли «внешних, добавочных кодов, сдвигающих контекстную ситуацию» в сторону автокоммуникации, обращенности к «внутреннему человеку». Этот феномен Ю. М. Лотман анализировал на примере внутреннего монолога Онегина (гл. 8) «И что ж? Глаза его читали...»: «Онегин “читает не читая”, как смотрит на огонь, не видя его, и мурлычет, сам того не замечая. Все три, разными органами воспринимаемые, ритмические ряды не имеют непосредственного семантического отношения к его мыслям, “фараону” его воображения. Однако они необходимы для того, чтобы он мог “духовными глазами” читать “другие строки”. Вторжение внешнего ритма организует и стимулирует внутренний монолог»⁵. По Лотману, разнообразные системы ритмических рядов, построенных по синтагматически ясно выраженным принципам, но лишенных собственного семантического значения — от музыкальных повторов до повторяющегося орнамента, — могут выступать как внешние коды, под влиянием которых перестраивается словесное сообщение. Однако для того, чтобы система работала, необхо-

³ Лихачев Д. С. Звездный дождь. Проза Б. Пастернака разных лет // Б. Пастернак Воздушные пути. Проза разных лет.— М., 1982. С. 5.

⁴ Там же, с. 4

⁵ Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — Текст — Семносфера — История. - М.: Языки русской культуры, 1999. С.29

димо столкновение и взаимодействие двух разнородных начал: сообщения на некотором семантическом языке и вторжения чисто синтагматического добавочного кода. Только от сочетания этих начал образуется та коммуникативная система, которую можно назвать языком «Я — Я»⁶. Для характеристики «поэтической прозы» существенными или определяющими могут быть два момента. Во-первых, это эффект «своеобразного “качания” структур», описанный Ю. М. Лотманом для поэтических текстов, когда «тексты, созданные в системе «Я — он», функционируют как автокоммуникации и наоборот: тексты становятся кодами, коды — сообщениями»⁷. Так, например, в Четвертой симфонии А.Белого ритм возводится до уровня значений, а значения складываются в ритм. И, во-вторых, Ю. М. Лотман, устанавливая четкую зависимость между ростом синтагматических связей внутри сообщения, приглушением семантических связей и способностью текста становится организатором ассоциаций и перестраивать ту личность, которая включена в процесс автокоммуникации, описывает один из основных эстетических эффектов «поэтической прозы». При этом, по его мнению, «ориентированность текста на первичное языковое сообщение или на сложную перестройку значений и возрастание информации еще сама по себе не означает, что он будет функционировать как поэзия или как проза: здесь вступает в работу соотнесенность с общекультурными моделями этих понятий в данную эпоху»⁸.

На разных филологических и философских языках ученые XX века пытались уловить суть этого сложного механизма перестройки личности, включенного не просто в автокоммуникацию, но в эстетические отношения, в бытии и полноте которых эта «перестройка» становилась возможной. Характерно, что тема эта тесно смыкается с проблемой соотнесения объема содержания понятий прозы и поэзии в конкретно-историческую эпоху. Е. Г. Эткинд в исследовании «“Внут-

⁶ Лотман, там же. С. 30.

⁷ Лотман, там же. С. 41.

⁸ Лотман, там же. С. 36.

ренный человек” и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII-XIX веков» (1999) обратил внимание на то, что проза конца XIX- начала XX века «интересовалась происшествиями внутренними гораздо больше, нежели приключениями, событиями внешнего мира»: «Преимущественный интерес к “внутреннему человеку” оказался одной из существеннейших причин перехода от прозы к поэзии в 90-х годах прошлого столетия и начале нынешнего. Это движение вовнутрь относится и к Чехову, и к прозаикам его школы, или, как в то время говорили, его “артели”»⁹. Ранее в «Материи стиха» (1985) он настаивал на эволюционном характере отношений прозы-поэзии. «В истории поэзии, - писал Е. Г. Эткинд, - соотношение между элементами, образующими основу этого словесного искусства, постоянно меняется. По сути дела, поэзия, как общее понятие, тоже оказывается внеисторической абстракцией. Характерные для нее черты поэзия приобретает лишь в соотношении с прозой; это отношение так эволюционировало на протяжении двух столетий, что, можно сказать, оба словесных искусства совершенно изменили свои родовые признаки»¹⁰.

Рассмотрение соотношения композиционной организации «поэтической прозы» и её содержания позволит приблизиться к пониманию сложности этого духовного феномена. Феномен возникновения «поэтической прозы» в русской литературе конца XIX – начала XX века связан с целым комплексом философских, культурологических, историко-литературных и теоретических проблем. На это время пришлись глубинные изменения в мировоззрении, связанные со сменой картины мира в европейской науке и культуре. Существенно менялись представления о времени, пространстве, причинности. Значение этого времени для истории литературы особенно велико. Это время существенной трансформа-

⁹ Эткинд Е. Г. «Внутренний человек” и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII-XIX веков. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. С. 351.

¹⁰ Эткинд Е. Г. Материя стиха. – Paris, 1985; Санкт-Петербург: Гуманитарный союз, 1998. С. 10.

ции всей жанровой системы, возникновения новых жанров, дальнейшего развитие «неканонических» жанров и попытки воскрешения «канонических» жанров. «Деканонизация (и связанная с ней “романизация”) жанров», превращение жанров в неканонические образования является, по мнению Н. Д. Тамарченко, С. Н. Бройтмана, Д. М. Магомедовой, тем длящимся событием, вне которого невозможно понять поэтику жанров ни в литературе рубежа XVIII- XIX, ни в литературе рубежа XIX и XX веков, которая является вторым по значимости этапом в становлении новых жанровых форм»¹¹.

В литературоведении нет общепризнанного определения «поэтической прозы». Наряду с понятием «поэтической прозы» используются близкие, но несходные понятия «орнаментальной прозы», «лирической прозы», «ритмической прозы», «метрической прозы», «стихопрозаических единств», «прозиметримумов» и другие.¹² Появление разнообразных неканонических жанровых образований на стыке прозы и поэзии в литературе рубежа XIX-XX веков явилось продолжением процессов, происходивших в русской поэзии в период 1850-1880 гг. и 1880-1900-х гг., в частности прозаизации (романизации) стихотворных жанров в творчестве Н. А. Некрасова, и значительного усложнения жанра рассказа в художественной системе А. П. Чехова.

¹¹ Бройтман С.Н., Магомедова Д.М., Приходько И. С., Тамарченко Н.Д. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза.- М.: ИМЛИ РАН, 2009. С.9.

¹² См., напр.: Гиришман М. М. Ритм художественной прозы. М., 1982; Кормилов С. М. Жанровые тенденции в метризованной прозе // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра... С. 588-619; Новиков А. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М.: Наука, 1990; Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002; Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999; Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003; Шмидт В. Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994; Эткинд Е. Г. Материя стиха. Paris, 1985; Санкт-Петербург: Гуманитарный союз, 1998; Яскевич А. С. Ритмическая организация художественного текста. Минск, 1991.

Философия времени зрелого Чехова находит свое отражение не столько в сфере изображения, сколько в сфере формируемых им эстетических эффектов, в частности, осознанных им негативных гносеологических следствий идеи потенциальной бесконечности¹³. Характеризуя сложность структуры чеховского повествования, А. П. Чудаков в одной из последних своих работ ввел понятие «ароморфного»¹⁴ рассказа, обозначающего усложнение структуры и возможностей эволюции жанра рассказа в конце XIX — начале XX века. Расширение диапазона принципа «связанности» предметов он определил как «некое эмоционально-поэтическое единство всех вещей вообще, не относящееся конкретно к герою, — то, что критика издавна называла чеховским настроением»¹⁵. Сюда, по его мнению, примыкают такие феномены, как «подводное течение», также объединяющее вещный поток, и многие другие более частные явления, работающие в том же направлении: лексический подбор по эфоническому признаку, ритмомелодика и т. п. «Поэтичность» рассматривается им как взаимодополнительный признак, так же обеспечивающий целостность художественного мира Чехова, как и случайность. В монографии В. М. Родионовой «Поэтика А.П.Чехова: живописность и музыкальность прозы» свет, музыка и цвет рассматриваются как основные художественные элементы поэтической системы А. П. Чехова, определяющие её целостность¹⁶.

«Проза Чехова в самих построениях своих, отчетливых с формальной точки зрения, выражает прежде всего поэтическое содержание»¹⁷, — считал Н. М. Фортунатов. О «поэтичности» прозы

¹³ См. подробнее Шалыгина О. В. Время в художественных системах А.П.Чехова и А.Белого. Дисс. на соискание ст. канд. филологических наук. Москва, 1998.

¹⁴ Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) // Поэтика русской литературы начала XX века. Динамика жанра: общие вопросы. Проза. С.365-396.

¹⁵ Там же.

¹⁶ См.: Родионова В. М. Поэтика А.П.Чехова: живописность и музыкальность прозы. М.: Издательство МГОУ, 2009.

¹⁷ Фортунатов Н. М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 180.

и драматургии Чехова писали С. Д. Балухатый¹⁸, А. Дерман¹⁹, Б. И. Зингерман²⁰, В. Б. Катаев²¹, И. Н. Сухих²² и др. Однако на сегодняшний день можно очертить лишь некоторые подходы к исследованию философского смысла работы Чехова в области организации художественного времени-пространства и влиянии его достижений в этой сфере на развитие «поэтической прозы» серебряного века.

Художественные системы, существование которых возможно только благодаря активнейшей деятельности воспринимающего сознания, — черта нового художественного мышления XX века. Появление феномена «поэтической прозы» на рубеже веков связало воедино чеховскую линию в литературе, направленную на воспитание активного читателя, с телеологией символизма и постсимволизма. Первые произведения «поэтической прозы» — симфонии А. Белого — оказали влияние как на поэтику «поэтической прозы», так и на её идейно-семантический комплекс. Э. К. Метнер, посвященный в работу А. Белого над симфониями, писал: «Последняя из них — “Кубок метелей” — довела гениально созданные приемы до головокружительной виртуозности, до микроскопической выработки самых утонченных подробностей, до своего рода словесного хроматизма и энгармонизма; <...> кажется, ее надо выучить наизусть, чтобы вполне оценить ее грандиозную и в то же время кружевную структуру и, овладев последнею, пробиться к идее с ее темами и понять необходимость их сложного развития»²³. Такая высокая оценка «Кубка метелей», в которой современники увидели лишь немислимые длинноты и разрушение

¹⁸ Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. — Л., 1990.

¹⁹ Дерман А. Мастерство Чехова. М.: Сов. писатель, 1959.

²⁰ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001.

²¹ Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. — М.: Языки славянской культуры, 2004.

²² Сухих И. Н. Струна звенит в тумане. 1903. «Вишневы сад». // Сухих И. Н. Книги XX века: русский канон: Эссе. М.: Издательство Независимая Газета, 2001. С. 19—44.

²³ Метнер Э. К. Маленький юбилей одной странной книги (1902—1912) // Андрей Белый: pro et contra. СПб., 2004. С. 340—341.

всех литературных и музыкальных канонов композиции, была связана со становлением нового стиля в искусстве, черты которого Э. К. Метнер видел и в подвижном контрапункте С. И. Танеева, и в музыкальной практике своего младшего брата Н. К. Метнера, с музыкой которого была прочными нитями связана последняя симфония А. Белого, и в литературных поисках последнего.

Жанровое взаимодействие «Симфоний» с литературой эпохи, по мнению В. В. Полонского, не подразумевает обязательной однонаправленности, в духе синкретических поисков порубежья сходиться могут явления не просто разножанровые, но и разнородовые. Примером тому служит структурная близость «Симфоний» Белого и драматургии Чехова (прежде всего имеется в виду близость музыкальной техники полифонии, аккордов и созвучий между одномоментными эпизодами у Белого и принципов наложения друг на друга разных сценических действий в одной временной точке в драматургии Чехова).²⁴

«Поэтическая проза» рассматривается нами как жанровый метод завершения художественной целостности, подчиняющий архитеконику стихопроезаических единств, прозы, поэзии и их композиционных контаминаций единому принципу построения, соответствующему «вертикальному» поэтическому времени. «Поэтическое мгновение» представляет собой специфический способ пространственно-временной организации поэзии – «вертикальное время», в отличие от времени линейного развертывания в прозе.

Вертикальный принцип пространственно-временного способа организации поэтического произведения, с одной стороны, определяется формой (Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов), с другой стороны, содержательно связан с вертикалью выхода из полноты бытия «поэтического мига» в вечность (Г. Башляр²⁵,

²⁴ Полонский В. В. Мифопоэтика и жанровая эволюция // Поэтика русской литературы начала XX века. Динамика жанра: общие вопросы. Проза. С.179.

²⁵ Башляр Г. Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое // Башляр Г. Новый Рационализм.— М., 1987. С. 347—354.

М. И. Шапир²⁶). Тыняновское понятие «теснота стихотворного ряда» в современном литературоведении осознается как категория более широкая, определяющая специфику «поэтической прозы»²⁷. На ее основе разрабатываются категории «единства тесноты и тесноты композиционного ряда» (Фатеева Н. А.), «тесноты коммуникативного ряда» (Лавров А. В., Гаспаров Б. М.) и другие²⁸.

При самом напряженном интересе к переходным явлениям между поэзией и прозой в русской литературе на рубеже XIX–XX веков (В. В. Борисова, М. М. Гиршман, Л. К. Долгополов, О. А. Клинг, Н. А. Кожевникова, Ю. Б. Орлицкий, В. В. Полонский, А. В. Лавров, Д. М. Магомедова, Н. А. Нильсон, Е. Мельникова, З. Минц, Е. Мучник, Л. Силард, Л. Флейшман, А. П. Чудаков, Н. А. Фатеева, Е. Г. Эткинд, З. Юрьева), исследователи до сих пор практически не уделяли и не уделяют внимания проблеме композиции «поэтической прозы». Это заставляет констатировать недостаточную степень изученности исследуемой нами темы в отечественном и зарубежном литературоведении, равно как и обуславливает актуальность предпринятого в этой работе исследования.

Характеристика значения и истоков этого явления требует, с одной стороны, анализа тенденций внесения «поэтического» начала в русскую прозу на рубеже XIX–XX веков, в частности, в чеховской традиции, с другой стороны, анализ процессов «прозанзации» поэзии и «поэтизации» прозы в рамках художественного мира А. Белого. Значение его эксперимента в области «поэтической прозы» может быть понято в соотнесении с появлением уже в

²⁶ Шапир М. И. «VERSUS» VS «PROSA»: Пространство-время поэтического текста. Резюме. // http://u977.62.spylog.com/philologica/02rus_shapir.htm

²⁷ См., напр.: Nilsson N. Å. "Tolstoj — Čechov — Babel. "Shortness" and "Syntax" in the Russian shot story" // Scando-Slavica, tomus 28, Copenhagen, 1982. Munksgaard. p. 91—107.

²⁸ Гаспаров Б. М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго». // Дружба народов. 1990. № 3. С. 222—242; Лавров А. В. «Судьбы скрепчения» (Теснота коммуникативного ряда «Доктора Живаго») // НЛО. 1993. № 2. С. 241—255; Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке.— М., 2003.

постсимволистскую эпоху произведения ведущего неканонического жанра нового времени – романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», вобравшего в себя и опыт русской классической литературы, и русской философии, и духовный и эстетический опыт символизма начала XX века.

Проблема исследования художественного ритма как формы существования (бытия) художественного целого, наличия смысла и цели ритмической организации художественных текстов имеет и философскую, и эстетическую традицию. От метафизики ритма у Шеллинга в "Философии искусства"²⁹, связывающий художественный ритм с ритмом движения светил ("музыкой сфер"), прозрений Анри Бергсона о художественном ритме, обращенном к жизни внутреннего "Я" как механизме преодоления времени и пространства³⁰, исследований о. П. Флоренского о ритме как способе организации художественного пространства³¹, теоретических исследований природы и смысла художественного ритма А. Белого³² и Вяч. Иванова³³ до междисциплинарных исследований о природе ритма³⁴.

«Поэтика» Аристотеля заложила основу телеологической концепции композиции. Требование цельности, подражания действию законченному, предъявляемое к трагедии, позволило сформулировать общие принципы причинной обусловленности и взаимосвязи всех элементов: объема произведения, темы, композиционных приемов, содержания, эффекта. В начале XX века

²⁹ Шеллинг Ф. В. Г. Философия искусства. - М.: Мысль, 1966.

³⁰ Бергсон А. Собр. соч. в 4-х тт., т.1. М.: «Московский Клуб», 1992. С. 292-293.

³¹ Флоренский П. А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 79—258.

³² См.: Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. М., 1994

³³ Иванов Вяч. И. О границах искусства // Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 199-217.

³⁴ Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

П. Валери, описывая сознательный акт конструирования, намечает «решение первостепенной для эстетики проблемы композиции»³⁵, непосредственно связанной для него, вслед за Э. По, с произведенным эффектом. Эффект как орнаментальную цель (поиск единого закона развития целого) он помещает в сферу читательского восприятия, а не смысловую, личностную, авторскую сферу.

В рамках телеологической теории композиции, разрабатывавшейся в начале XX века, были сформулированы основы современного эстетического анализа, оперирующего категориями «целостности», «художественного целого», «временной последовательности» и «пространственного соотношения частей», «архитектоники» и «ритмической композиции». Используя понятия «метрической композиции» для стиха и «словесной композиции» для прозы, В. М. Жирмунский в качестве материала словесности рассматривал «словесные массы»: «<...> в поэзии мы имеем дело не с сюжетом и композицией вообще, а с особом рода тематическими и композиционными фактами — с сюжетом, воплощенным в слове, с композиционным построением словесных масс»³⁶. В концепции Б. В. Томашевского видят свои истоки многие современные школы литературоведения. Соотношение «прозы» и «поэзии», «поэтического» и «практического» (прозаического в широком смысле) языка, по замечанию Б. М. Эйхенбаума³⁷, с самого начала определившее работу формалистов, сказалось на постановке целого ряда основных вопросов. В теоретическом наследии формализма и тех, кто вступал с ним в полемику в десятилетия — тридцатые годы прошлого века, содержатся идеи, способные к развитию на современном этапе историко-литературных исследований. В свете нашей темы — это комплекс проблем, устанавливающих связь между «формой» (например, рецитационной³⁸), «композици-

³⁵ См.: Валери, Поль. Об искусстве. М., 1993.

³⁶ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М, 1971. С. 32—33.

³⁷ См.: Эйхенбаум Б. М. Теория «формального метода. // Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987. С. 375—408.

³⁸ О рецитационной форме см.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 102.

ей» (композиционной мотивировкой, доминантой), жанровыми признаками и содержанием (телеологией) не только материала (темы, комплекса мотивов), но и самой формы (если, например, есть смысл в вертикальном способе организации поэзии и соответствующей этому хронопоту жанровой или стилевой разновидности — «поэтической прозы»).

Вступая в полемику с формализмом, М. М. Бахтин придал основным категориям формализма не просто динамическое, а интегративное значение. Рассматривая цель поэтической конструкции как процесс развертывания высказывания в реальном времени исполнения и восприятия, он снял противопоставление членов оппозиции «фабула — сюжет». Для него фабула развертывается вместе с сюжетом, потому что рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения³⁹. По М. М. Бахтину, все композиционные членения словесного целого — главы, абзацы, строфы, строки, слова — выражают форму лишь как членения, являясь этапами словесной порождающей деятельности. Это периоды единого напряжения, моменты активности охвата содержания извне, определенные из направленной на содержание деятельности автора и читателя.

Диалектика тройственного мимесиса, разработанная в рамках феноменологической герменевтики П. Рикером во второй половине XX века, во многом опирается на раннюю бахтинскую идею активной формы. Выводы П. Рикера об обогащении и трансформации понятия интриги в XX веке строятся на прочном фундаменте бахтинской (и шире — герменевтической) традиции, признающей «мимесис сознания» действием, вторжением в бытие. В его понимании конфигурация (композиция) рассматривается не как структура, из которой изъято время, а как деятельность во времени по структурированию мира — конфигурирование⁴⁰.

Основываясь на данных методологических позициях, мы рассматриваем проблему композиции «поэтической прозы» как

³⁹ *Медведев П. Н. (М. М. Бахтин) Формальный метод в литературоведении.* — М., 1993. С. 155.

⁴⁰ *Рикер, Поль.* Время и рассказ. Т. 1. С. 83.

деятельность, в основе которой лежит активное отношение человека ко времени и миру, направленную на возникновение — осуществление — восприятие художественного целого. Обновление жанра, его композиционной формы, связано с новым жанровым способом «завершения»⁴¹, определяемым преобладанием «вертикального», поэтического времени над временем развертывания событий. На основе рассмотрения проблемы композиции «поэтической прозы» возникает возможность изучения взаимодействия «разножанровых и разнородовых явлений» в ходе эволюции жанровой системы русской литературы конца XIX — начала XX века.

Часть текста книги публиковалась ранее в виде отдельных статей автора и монографии, все они значительно переработаны для настоящего издания:

1. Шалыгина О. В. Способ существования знания о мире в художественном мире А. П. Чехова в соотнесении с методом феноменологии / О. В. Шалыгина // Феноменология художественного образования: Тезисы докладов и выступлений на международной научно-практической конференции. — Владимир, 1997. — С. 85—88.
2. Шалыгина О. В. Телеология художественного ритма (к постановке вопроса) // Художественный текст и культура. IV. Материалы и тезисы докладов на международной конференции 24-27 октября 2001 г.- Владимир, ВГПУ, 1999. С. 15-17.
3. Шалыгина О. В. «Культура культур» — образ будущего (на материале статей А. Белого «Кризис культуры», «Евангелие как драма», 1920) / О. В. Шалыгина // Художественный текст и культура. III. Материалы и тезисы докладов на международной конференции 13 — 16 мая 1999 г. — Владимир: ВГПУ, 1999. — С. 142—144.
4. Шалыгина О. В. Развитие идеи времени: от А. П. Чехова к А. Белому / О. В. Шалыгина // Чеховский сборник. — М.: Издательство Литературного ин-та им. А. М. Горького, 1999. — С. 145—158.

⁴¹ В смысле эстетики М.М.Бахтина. См.: Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 64.

5. Шалыгина О. В. Время и вечность в художественной прозе А. Белого (на материале третьей симфонии «Возврат») / О. В. Шалыгина // Поэтический текст и текст культуры. Межд. сб. науч. трудов. — Владимир: ВГПУ, 2000. — С. 141—151.
6. Шалыгина О. В. Диалог с художественным миром — диалог личностных концепций мира / О. В. Шалыгина // Вестник Российского гуманитарного фонда.— 2001.— № 3.— С. 152—156.
7. Шалыгина О. В. Телеология ритма у А. П. Чехова / О. В. Шалыгина // Молодые исследователи Чехова. 4.: Материалы международной научной конференции (Москва, 18 мая 2001 г.). — М.: Изд-во МГУ, 2001. — С. 115—125.
8. Шалыгина О. В. Б.Пастернака "Гамлет" в структуре ритмической композиции "Тетради Юрия Живаго"// Шекспировские чтения - 2002. Abstracts. Аннотации докладов международной конференции. 27-30 июня 2002 г. - Владимир, ВГПУ, 2002. С. 49-50.
9. Шалыгина О. В. Чехов и формирование русской «поэтической прозы» начала XX века // Век после Чехова: Тезисы докладов международной научной конференции (Мелихово, 25-29 июня 2004 г.) [Отв. ред. В. Б. Катаев]. — М.: МГУ, 2004. С. 238-241.
10. Шалыгина О. В. Будущее культуры и образования: простота или сложность? / О. В. Шалыгина // Ученый совет. — 2005. — №5. — С. 64—67.
11. Шалыгина О. В. К проблеме изучения личностных концепций времени писателей рубежа XIX — XX века. Методологический аспект / О. В. Шалыгина // Ученый совет.— 2005.— № 11.— С. 69—75.
12. Шалыгина О. В. «Гамлет» в структуре ритмической композиции романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» / О. В. Шалыгина // Известия Самарского научного центра РАН. Специальный выпуск «Актуальные проблемы гуманитарных наук».— 2006. — №1. — С. 81—86.
13. Шалыгина О. В. Технология on-line комментария текстов русской культуры как средство воссоздания общего научного пространства славистов Европы (тезисы) // Россия и ЕС: проблемы формирования общего пространства науки и образования: Мате-

риалы международной научной конференции, 13-14 декабря 2006 г., г. Воронеж / ред. кол.: И. Н. Зорников (отв. ред.) и др.- Воронеж: Научная книга, 2007.- Ч.2. - С. 303-309.

14. Шалыгина О. В. Андрей Белый. Сборник "Стихотворения" (Берлин, 1923) и его источники [Электронный ресурс]: гипертекстовая база данных / Шалыгина О. В., авт., верстка, дизайн. - Мультимедийное информационное электронное издание (19 Мб). - Москва : Садовое кольцо, сор. 2007. - 1 электрон. опт. диск (CD-ROM) ; 13 см. ; То же [Электронный ресурс] // Андрей Белый. Сборник "Стихотворения" (Берлин, 1923) и его источники : [сайт]. – [Б.м., б.г.]. – URL: <http://belyi.chekhoviana.ru/index.htm> (24.05.10).

15. Шалыгина О. В. Египетский текст «Петербург» Андрея Белого / О. В. Шалыгина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология, востоковедение, журналистика. — 2007. — №4 (Ч. II) Декабрь. — С. 77—81.

16. Шалыгина О. В. Идея обратимости времени в гуманитарной парадигме / О. В. Шалыгина // Какая философия науки нам нужна? Рабочие материалы научной конференции 8-9 июня 2007 г. – СПб. – С. 54-55.

17. Шалыгина О. В. Онтологизация временного потока в ритмической композиции «Вишневого сада» А. П. Чехова / О. В. Шалыгина // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Выпуск 17. — 2007. — №22(100).— С. 152—163.

18. Шалыгина О. В. Эвристический потенциал «мыслительных пространств» П. А. Флоренского при описании художественных миров / О. В. Шалыгина // Рациональность и коммуникация. Тезисы VII международной научной конференции 14-16 ноября 2007 года. – СПб., 2007. – С. 209-211.

19. Шалыгина О. В. Чеховский цикл в «Весах» (1904) и проблемы поэтики «Пепла» А. Белого / О. В. Шалыгина // Из истории символистской журналистики: «Весь».— М.: Наука, 2007. – С. 172—186.

20. Шалыгина О. В. «Флотилия солнечных броненосцев» (О тематическом принципе распределения художественного материала между поэзией и прозой у Андрея Белого) / О. В. Шалыгина //

Русская литература конца XIX — XX в зеркале современной науки. В честь В. А. Келдыша. Исследования и публикации.— М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 180—195.

21. Шалыгина О. В. «Проза» — «поэзия» в сборнике Андрея Белого «Золото в лазури» / О. В. Шалыгина // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения / Российская акад. наук, Гос. музей А. С. Пушкина [и др.]; [сост.: М. А. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская].— М.: Наука, 2008. — С. 319—329.

22. Шалыгина О. В. Проблема композиции поэтической прозы (А. П. — А. Белый — Б. А. Пастернак) / О. В. Шалыгина. — М.: Образование-3000, 2008. — 250 с.

23. Шалыгина О. В. Поэтичность ранней чеховской прозы (на примере рассказа «Налим») » / О. В. Шалыгина // Литературный календарь: книги дня.— 2009. — № 4(1). — С. 29—36.

24. Шалыгина О. В. Антропологический смысл художественного ритма Белого / О. В. Шалыгина // Знание. Понимание. Умение.— М.: Моск. гум. ун-т. — 2009.- №3.- С. 167-172.

25. Шалыгина О. В. Композиционные и архитектурные формы в эстетике М. М. Бахтина в оценке критики» / О. В. Шалыгина // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. — 2009. — №2(26). — С. 65—70.

26. Шалыгина О. В. Проблема композиции четвертой симфонии А.Белого / О. В. Шалыгина // Литературный календарь: книги дня. — 2009. — № 5(2). — С. 26—52.

27. Шалыгина О. В. Телеологическая теория композиции и русский формализм » / О. В. Шалыгина // Обсерватория культуры. — 2009. — № 3. С.121—125.

28. Шалыгина О.В. «Ароморфоз русского рассказа» А. П. Чудакова: завершение или начало исследования? / О. В. Шалыгина // А.П.Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века: Тезисы докладов международной научной конференции (Москва, 29 января – 2 февраля 2010 года) / Сост. и ред. Р. Б. Ахметшин, М. О. Горячева, В.Б.Катаев (отв. ред).- М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. - С. 136-137.

29. Шалыгина О. В. А. П. Чехов: на границе поэтичности / О. В. Шалыгина // Литературный календарь: книги дня. - 2010. - № 1(4). - С. 54-67.

30. *Шалыгина О. В.* Мюнхенские главы «Сквозных ликов» — ключ к изучению композиции и языка «Четвертой симфонии» А. Белого / *О. В. Шалыгина* // Международный аспирантский вестник. Русский язык за рубежом.- Международный аспирантский вестник. Русский язык за рубежом. — 2010. - №1-2. - С. 105-109.
31. *Шалыгина О. В.* Поэтика А. П. Чехова и эстетика П. Рикера: категория времени как основа диалога / *О. В. Шалыгина* // Чеховские чтения в Ялте: вып.15. Мир Чехова: пространство и время. Сб. науч. тр. / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте.- Симферополь: ДОЛЯ, 2010. -360 с. С. 67-76.

ГЛАВА I. КОМПОЗИЦИЯ И ВРЕМЯ – ОСНОВНЫЕ КАТЕГОРИИ АНАЛИЗА ФЕНОМЕНА «ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ» РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

1.1. Особенности композиционной организации «поэтической прозы» и телеологическая теория композиции XX века

«Поэтика» Аристотеля заложила основу телеологической концепции композиции. Требование цельности, подражания действию законченному, предъявляемое к трагедии, позволило сформулировать общие принципы причинной обусловленности и взаимосвязи всех элементов: объема произведения, темы, композиционных приемов, содержания, эффекта. «До Аристотеля,— указывает Т. А. Миллер,— риторы и Платон установили два принципа, позволяющие соединять оправданной связью цепь событий в ораторской речи: риторы прибегали к доводу вероятного правдоподобия (эйкос), Платон в «Федре» писал о том, что речь по своей органической цельности должна быть подобна живому организму. <...> Если в риторике довод эйкос указывал на психологическую причину и в какой-то мере устанавливал норму того, что «обычно бывает в жизни», то Аристотель соединил в своем словопотреблении в «Поэтике» «вероятное» (эйкос) с «необходимым» и тем самым придал термину «эйкос» значение неизбежной причинной связи»⁴². К классификации композиционных частей трагедии (перипетия, узнавание, завязка, развязка, хор) Аристотель прилагает требование соединять разные части по вероятности или необходимости: «ибо ведь большая разница, случится ли нечто *вследствие* (διὰ τὰδε) чего-либо или после (μετὰ τὰδε) чего-либо» (1452a13—22. Курсив Т. М.)⁴³. Т. А. Миллер, характеризуя упоминание вызываемых трагедией чувств страха и жалости как общее место в греческой литературе, считает, что имеет смысл говорить об особой аристотелевской трактовке мотива страха и жалости, который превратил его из рядового атрибута трагедии в конечную цель («кауза

⁴² Миллер Т. А. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература.— М., 1978. С. 77.

⁴³ Там же. С. 80.

финалис»), в организующий принцип композиции драмы. Понятие общего, улавливание закономерности, которое требует работы ума, лежит в основе требования Аристотеля к объему драмы: «как прекрасное животное или тело должно иметь величину удобообозримую, так и сказание должно иметь длину удобозапоминаемую» (1451a3—6), «что лучше в отношении ясности, то прекраснее и по величине. Так что можно дать простое определение: тот объем достаточен, внутри которого при непрерывном следовании <событий> по вероятности или необходимости происходит переходом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» (1451a9—11)⁴⁴.

Поль Рикер, основываясь на телеологическом характере миметического синтеза, придает аристотелевской теории композиции (или искусства сочинения интриги) онтологическое значение. В его понимании конфигурация (композиция) должна рассматриваться не как структура, из которой изъято время, а как деятельность во времени по структурированию мира — конфигурирование. Деятельностный характер конфигурации П. Рикер распространяет на «верховье и низовье поэтической конфигурации»⁴⁵.

Имея в виду *mimesis praxeos* Аристотеля, он вводит понятие мимезис I, статус которого определяется как «метафорическая» транспозиция практического поля, осуществляемая посредством *mythos* (сложения интриги). П. Рикер соотносит конфигурирующий акт с кантовской категорией суждения и с деятельностью продуктивного воображения, порождающего синтеза одновременно интеллектуальные и интуитивные. Мимезис I или сфера префигурации представляет собой работу сознания со структурой мира и времени на языковом уровне: «подражать действию, или репрезентировать действие, — значит прежде всего пред-понимать, что есть в нем от человеческого действия: его семантики, его символики, его временности. На этом предпонимании, общем для поэта и читателя, и базируется построение интриги, а с ним и тексту-

⁴⁴ Аристотель. Поэтика. // Аристотель и античная литература.— М., 1978. С. 124.

⁴⁵ Рикер, Поль. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ.— М.; СПб., 2000. С. 57.

альная и литературная миметичность. <...> хотя литература и совершает разрыв [открывающий пространство вымысла⁴⁶], она сама никогда не была бы понята, если бы не конфигурировала то, что уже содержится в человеческом действии⁴⁷.

Расположение мимезиса II («царства как если бы») между предшествующей и последующей (локализованной в сфере читателя) стадиями мимезиса связано с его опосредующей, связывающей функцией и подчеркивает динамический характер операции конфигурации. Все понятия, относящиеся к этому уровню, означают не структуры, а операции. Фактически здесь П. Рикер говорит именно о композиции и искусстве ее создания — сочинения интриги.

Посредством сочинения интриги, по П. Рикеру, конфигурирующий акт извлекает из многообразия исторических происшествий единство временной целостности: «<...> *poiesis* не только отображает парадокс временности. Осуществляя опосредование между двумя полюсами — событием и историей, — построение интриги разрешает парадокс времени с помощью самого поэтического акта. Этот акт <...> извлекает форму (*figure*) из последовательности, раскрывается слушателю или читателю в способности истории быть прослеживаемой»⁴⁸. Таким образом, протяженность, объем повествования как элементы композиции связываются с «конечной точкой» истории, телеологическим моментом завершения целостности.

Описывая структурную функцию завершения художественного произведения как опыт рефигурации времени, П. Рикер вводит общие проблемы теории композиции в круг онтологических и гносеологических проблем философии: «Читая конец в начале, а начало — в конце, мы учимся читать в обратном порядке

⁴⁶ Об этом см. подробнее у П. Рикера: «Если мы переводим *mimēsis* как репрезентацию, то под этим словом нужно понимать не удвоение настоящего, как это было бы еще возможно в случае платоновского *mimēsis*, а разрыв, открывающий пространство вымысла. Творец слов создает не вещи, а только квази-вещи, он изобретает как если бы.» (Там же. С. 58).

⁴⁷ Там же. С. 79.

⁴⁸ Там же. С.82.

само время, как краткое изложение начальных условий хода действия в его конечных результатах»⁴⁹. Это расширение значения и смысла завершения, кстати, позволяет иначе взглянуть на эстетическую категорию завершения у М. М. Бахтина.

Работа на уровне мимезиса II (описание конфигурации времени в вымышленном рассказе⁵⁰) позволяет П. Рикеру вплотную приблизиться к проблемам парадигматики композиции, определить схематизм нарративной функции, описать особенности типологизации данного схематизма. Построение интриги характеризуется им через порождение «смешанной интеллигибельности», объединяющей «соль» — тему, «мысль» рассказанной истории с интуитивным представлением обстоятельств, характеров, эпизодов, превратностей судьбы, ведущих к развязке.

Характер смешанной интеллигибельности интриги позволяет П. Рикеру сопоставить акт художественного творчества с суждением в кантовском понимании, объединить его с продуктивным воображением, понимаемым как способность не психологизирующую, но трансцендентальную: «Продуктивное воображение не только подчиняется правилам, но и само является порождающей матрицей правил. В первой «Критике» категории рассудка с самого начала схематизированы посредством продуктивного воображения. Этот схематизм обладает такой властью потому, что продуктивное воображение выполняет всецело синтетическую функцию. Оно объединяет рассудок и интуицию, порождая синтезы одновременно интеллектуальные и интуитивные»⁵¹. Таким образом, схематизм нарративной функции уравнивается в правах с кантовским суждением. Это методологическое основание позволяет, анализируя трансформацию нарративных парадигм, поставить вопрос о гносеологической функции структуры художественных миров или отдельных произведений, конфигурирующая способ-

⁴⁹ Там же. С.83.

⁵⁰ См.: Рикер, Поль. Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе.— М.—СПб., 2000.

⁵¹ Рикер, Поль. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. С. 84.

ность которых задает новые нарративные и временные парадигмы или существенно трансформирует старые.

При описании нарративного схематизма, возникающего в истории и осуществляющегося в традиции, П. Рикер использует понятия инновации и седиментации. Седиментация — от лат. *sedimentum*, термин физики, химии и геологии, означающий оседание твердых частиц, взвешенных в жидкости или газе, осадконакопление. Сначала данное понятие вводится метафорически при характеристике традиции нарративного схематизма, затем как эстетическое понятие: «Мы подразумеваем под этим не пассивную передачу уже мертвого осадка, а живую передачу инновации, всегда поддающейся реактивации путем возвращения к наиболее творческим моментам поэтического действия. Понятая таким образом, *традиционность* вносит в отношения интриги и времени новую особенность»⁵². С седиментацией П. Рикер соотносит парадигмы, определяющие типологию построения интриги. Так как седиментация совершается на многочисленных уровнях, то употребление термина «парадигматический», по его мнению, требует большой осмотрительности: «<...> парадигму создает не только *форма* несогласного согласия»⁵³ или модель, которую последующая традиция

⁵² Там же. С. 84.

⁵³ Понятие «несогласное согласие» вводится П. Рикером через анализ апории времени Августина и затем переносится на анализ трагического у Аристотеля: «Бесценная находка Августина, сводящего протяженность времени к растяжению души, — в том, что это растяжение связывается с разрывом, который постоянно осуществляется внутри тройственного настоящего: между настоящим будущим, настоящим прошлым и настоящим настоящим. Таким образом, несогласие вновь и вновь порождается самим согласием устремлений ожидания, внимания, памяти. Ответом на эту умозрительную загадку, касающуюся времени, и служит поэтический акт построения интриги. Аристотель в «Поэтике» не решает загадку умозрительно. Он вообще никак ее не решает. Он заставляет ее работать... поэтически — создавая противоположный образ несогласия и согласия. <...> Искусство композиции состоит в том, чтобы показать <это> несогласие как согласное: «одно вследствие (*dia*) другого» берет верх над «одно после (*meta*) другого» (1452a 18—22). Несогласное разрушает согласное в

определила как сложившийся литературный *жанр*; в «Поэтике» Аристотеля ее создают также и отдельные произведения — «Илиада», «Царь Эдип». Действительно, в той мере, в какой в упорядочении фактов каузальная связь (одно вследствие другого) превалирует над чистой последовательностью (одно после другого), возникает нечто всеобщее, являющееся <...> самим упорядочением, возведенным в *тип*. Таким образом, нарративная традиция запечатлела в себе не только *формы* несогласного согласия и трагического *жанра* (как и других моделей того же уровня), но и *типов*, жизнь которым дали скорее отдельные произведения. Если объединить форму, жанр и тип под названием *парадигмы*, то можно сказать, что парадигмы порождаются работой продуктивного воображения на этих различных уровнях»⁵⁴.

В терминах эстетики П. Рикера «Вишневый сад» А. П. Чехова представляет собой инновацию на всех трех уровнях и выступает как структура, способная к порождению новых текстов⁵⁵. Как особая форма «несогласного согласия», опосредованная личностной концепцией времени Чехова, не сводимой к известным философским концепциям времени, она осуществляет себя в сфере бытия эстетического объекта. «Вишневый сад» — комедия, или даже водевиль⁵⁶, по замыслу Чехова, в основе которой лежит «субстанциальный конфликт»⁵⁷. Обновление жанра, его компози-

жизни, но не в искусстве трагедии.» (Рикер, Поль. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. С. 32, 55).

⁵⁴ Там же. С. 85.

⁵⁵ См.: Катаев В. Б. «Вишневый сад» как элемент национальной мифологии // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». — М., 2005. С. 9—18.

⁵⁶ О значении водевильного жанра для художественной системы А. П. Чехова см.: Соболев Ю. Чехов-драматург // Соболев Ю. В. Чехов. Статьи, материалы, библиография. — М., 1930. С. 81—131.

⁵⁷ Термин В. Хализева, выделившего два типа конфликтов, воплощенных в художественных произведениях. «Первые — это конфликты-казусы: противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и в принципе разрешимые волей отдельных людей. Вторые — конфликты субстанциальные, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают со-

ционной формы, связано с новым жанровым способом «завершения», определяемым преобладанием «вертикального», поэтического времени над временем разворачивания событий. Употребляя слово «тип» в рикеровском смысле, можно также сказать, что «Вишневый сад» становится «метадрамой» XX века⁵⁸. Во второй главе мы попытаемся показать, что у последней драмы Чехова самый высокий «статус инновации»: это и обновление формы «несогласного согласия», и трансформация жанра, и возникновение нового «типа» драмы.

Обогащение аристотелевской поэтики в эстетике П. Рикера связано также с введением понятия правилосообразной деформации, которая «представляет собой ту ось, вокруг которой вращаются модальности изменения парадигм в процессе их приложения»⁵⁹. Именно это многообразие делает возможной саму нарративную традицию. В методологическом плане это положение позволяет при анализе историко-литературных явлений выделять не только парадигмы (изменения формы, жанра, типа в соответствии с терминами П. Рикера), но и характеризовать модальности их изменения. Если ось деформации нарративной традиции в начале XX века была связана с глобальными изменениями в представлениях о времени, бесконечности, причинности и пролегла через трансформацию оппозиции «проза — поэзия», то модальность изменения может быть охарактеризована через экспансию «вертикального», поэтического времени на все нарративное поле эпохи. «Поэтическая проза», которая на тематическом, идеологическом, структурно-композиционном уровне пыталась выразить борьбу со временем (в его детерминированном, причинно-

гласно надличной воле природы и истории.» (Хализов В. Е. Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения // Анализ драматического произведения: Межвузовский сборник / Под ред. проф. В. М. Марковича. — Л., 1988. С. 14).

⁵⁸ См.: Катаев В. Б. Чехов — метадраматург XX века // Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. — М., 2004. С. 355—364.

⁵⁹ Рикер, Поль. Время и рассказ. Т. 1. С. 86.

следственном понимании) была только одним из способов реакции на мировоззренческий кризис эпохи начала XX века.

В дальнейшем мы будем ориентироваться на диалектику тройственного мимесиса П. Рикера, отдавая себе отчет в том, что он разрабатывал эти категории для анализа интриги. Однако, соединив их с рассмотрением категории времени (рефигурации временного опыта) и временности (правилосообразной трансформации парадигм), П. Рикер задал новую логическую структуру (модель) анализа как литературного процесса, так и отдельных произведений.

Статья Эдгара По «The philosophy of composition» (Философия творчества, 1846) произвела на современников шокирующее впечатление своим аналитизмом. Э. По, с одной стороны, поставил перед собой цель приоткрыть занавес, чтобы показать то, что творится за кулисами творчества: «Четко спланированные шероватости и колебания мысли; подлинные намерения, угадываемые лишь в последний момент; бесчисленные проблески идей, не созревающие до полной картины; абсолютно зрелые образы, в отчаянии отвергнутые из-за невозможности воплощения; осторожный отбор и «отходы», мучительные подчистки и вставки; все колесики и винтики, шкивы и ремни, приводящие сцену в движение; стремянки и люки; павлиньи перья; сурьму, румяна — одним словом, все то, без чего в девяносто девяти случаях из ста не обходится ни один из литературных лицедеев»⁶⁰. С другой стороны, выстроил логическую последовательность «modus operandi», ведущих от осознанной цели к определению объема, пропорций, интонации, звука, темы, характеров, выбору приемов, их творческого развития, экономии применяемых художественных средств при создании произведения. Это следующие «способы действия».

Потребность — «желание создать поэму, которая пришлась бы по вкусу и читателям, и критикам».

Намерение — желание сохранить ощущение цельности, единство и неразрывность во времени эстетического эффекта: «Если произведение слишком длинно, чтобы его можно было

⁶⁰ По, Эдгар. Философия творчества. / Пер. с англ. В. Ноздриной // [Http://www.interlit2001.com/master-3.htm](http://www.interlit2001.com/master-3.htm)

прочитать за один присест, автор лишает себя очень важного преимущества, достигаемого за счет ощущения целостности, — ибо во время перерыва нас отвлекают разные житейские интересы и очарование нарушается».

Учет предполагаемой степени воздействия («не выше средней — хотя и не ниже диктуемой требованиями строго литературного вкуса»).

Объем произведения («что-то около сотни строк, на практике получилось сто восемь»).

Выбор впечатления по характеру воздействия на волнение ума, сердца или души. Согласно Э. По, цель, «именуемая Истиной (то есть удовлетворение интеллектуальной потребности), и цель, именуемая Страстью (возбуждение сердца), хотя и могут, до известной степени, ставиться в поэзии, однако с гораздо большим успехом достигаются в прозе». Ставя целью своего творчества Красоту, он имеет в виду не качество, а именно воздействие — «особый душевный подъем, который естественнее всего наступает как отклик на произведение поэзии».

Выбор интонации («грусть — самая естественная поэтическая интонация»).

Выбор приема, лейтмотива поэмы, который стал бы «своего рода рычагом для приведения всей структуры в целом в движение».

Рассмотрение творческого потенциала избранного приема, *ориентация относительно традиции и новации* в отношении использования приема. Несмотря на осознание универсальности рефрена Э. По подверг его «тщательному анализу с точки зрения способности к усовершенствованию».

Выбор способа применения приема, в данном случае рефрена: «Поскольку его применение должно было постоянно варьироваться, представлялось очевидным, что он должен быть предельно кратким, так как частое варьирование относительно длинного оборота стало бы трудновыполнимым делом».

Определение роли применяемого приема в организации взаимодействия части и целого (возникновение конфигурации): «Неизбежным следствием моего решения в пользу употребления рефрена стало деление поэмы на строфы: рефрен должен был замыкать каждую строфу».

Установление связи между конфигурацией, интонацией и звуком: «чтобы производить сильное впечатление, такое окончание должно быть звучным и способным оказывать сильное, продолжительное действие. Все эти рассуждения привели меня к выбору протяжного «о», как наиболее звучного гласного, в сочетании с «т», как наиболее продуктивного согласного звука»;

Установление связи между интонацией, звуком и темой: «Теперь мне предстояло выбрать конкретное слово с таким звучанием, которое бы наиболее полно передавало чувство скорби, заранее выбранное мною в качестве интонации поэмы. И тут уж невозможно было пройти мимо слова «nevermore» («никогда больше»). В сущности, оно-то первым и пришло мне на ум».

В последнем пункте происходит то, что мы назвали бы обратимостью операций. Вся логическая последовательность опрокидывается, последняя операция (осознание звука темы) оказывается началом творческого акта, однако это не уничтожает последовательность, а только сжимает ее до реальной психологической непрерывности, нерасчленимости единства творческого акта (даже если создание произведения обнимает собой значительные периоды времени).

В целом взгляды Э. По находятся в русле аристотелевской теории композиции. Новизна его позиции заключалась в сознательном проведении принципа телеологизма в отношении лирического жанра. По сравнению с аристотелевской «Поэтикой» у Э. По значительно усилена роль интонации (или ритма), первичного звука темы и корреляции их с темой и образами действующих лиц; рассмотрена функция рефрена и возможность применения данного литературного приема.

В дальнейшем статью Э. По стали рассматривать исключительно с точки зрения описания литературных приемов, их сознательного выбора и применения, точного, почти математического, расчета эстетического впечатления. В ней видят начало анализа проблем формы П. Валери, Вельфлином, формализмом и структурализмом. Однако в такой трактовке упущен динамический характер операций. Авторефлексия Э. По имеет значение как одно из первых и полных описаний конфигурирующего творческого акта. Во многих других попытках писателей восстановить историю

создания произведения или приемов своей работы чаще всего упор делается на той или иной отдельно взятой «операции», а не на их системе. Имея такой опыт самоописания конфигурирующего акта, мы можем «восстанавливать» в необходимых случаях по отдельным высказываниям писателей целостность этого акта.

Поль Валери считал, что чрезвычайно редкостны авторы, осмеливающиеся рассказывать, как они построили свое произведение, а тех, кто отваживается это знать, не многим больше. «Такой поиск начинается с тягостного забвения понятия славы и хвалебных эпитетов; он не терпит никакой идеи превосходства, никакой мании величия. Он приводит к выявлению относительности под оболочкой совершенства. Он необходим, чтобы мы не считали, что умы различны столь глубоко, как то показывают их создания. В частности, некоторые научные труды и особенно труды математические в своей конструкции представляют такую чистоту, что можно назвать их безличными. В них есть что-то нечеловеческое»⁶¹.

Для П. Валери проблемы композиции соответствуют проблемам анализа. В принятой нами терминологии предмет его размышлений — сфера пре-фигурации, анализ рождения порядка из хаоса, поиск аналогий, орнаментальных структур мира (в современном естествознании получивших название фрактальных), работа с опространствливанием времени (то, что он называет хронолизом пространства) и сфера ре-фигурации. В работе «Эстетическая бесконечность» он обозначает связь практической сферы и эстетического восприятия следующим образом: «Наши восприятия, как правило, порождают в нас — когда они нечто порождают — все необходимое, чтобы их можно было изгладить или же попытаться изгладить. То невольным или намеренным действием, то случайным или сознательным невниманием мы их уничтожаем либо пытаемся уничтожить. Мы постоянно стремимся возможно скорее вернуться к тому состоянию, в каком пребывали мы до того, как они в нас проникли или предстали нам; словно бы сама наша жизнь требовала возвратить к нулю некую стрелку нашей чувстви-

⁶¹ Валери, Поль. Введение в систему Леонардо да Винчи // Валери, Поль. Об искусстве.— М., 1993. С. 27.

тельности и кратчайшим путем воссоздать в нас некий максимум свободы и суверенности наших чувств. Эти эффекты наших чувственных раздражений, которым свойственно прерывать раздражения, столь же многообразны, как и эти последние. Можно, однако, связать их общей формулой и заключить: совокупность эффектов с конечной направленностью составляет сферу явлений практических. Но есть и иные эффекты наших восприятий — прямо противоположные вышеназванным: они вызывают в нас влечение, потребность и внутреннюю трансформацию, которые способны удерживать, находить или же восстанавливать исходные восприятия»⁶².

Сфера конечных направленностей, сфера практическая, которая и есть сфера действия, как замечает П. Валери, самыми различными способами связывается со сферой эстетической, где «ощущение и ожидание в каком-то смысле взаимозависимы, они перекликаются до бесконечности <...>. Это своеобразное колебание не может окончиться само по себе: его исчерпывает или прерывает лишь какое-то постороннее обстоятельство, — например, усталость, — которое останавливает его, прекратив либо отсрочив его возобновление. <...> Эта смена становится целью в себе <...>». Таким образом, цель произведения искусства определяется им как результат действия, способного «вызвать в ком-либо бесконечные превращения. Отсюда следует, что художник есть двойственное существо, ибо *он строит законы и орудия мира действия*, (курсив наш — О.Ш.) чтобы в конечном итоге породить мир чувственного резонанса»⁶³.

Здесь мы подошли, как писал П. Валери, к «радостям конструирования». Слово конструирование он употребляет «преднамеренно, дабы резче обозначить проблему человеческого вторжения в сущее»⁶⁴. «Конструирование располагается между замыслом или четким образом и отобранным материалом. Один, исходный,

⁶² Валери, Поль. Эстетическая бесконечность // Валери, Поль. Об искусстве. С. 89—91.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Валери П. Введение в систему Леонардо да Винчи // Валери, Поль. Об искусстве. С. 47.

порядок мы замещаем другим, вне зависимости от характера предметов, приводимых в систему <...>»⁶⁵. По мнению исследователей творческого наследия П. Валери, в своем развернутом анализе умственной деятельности, основанном на применении математических методов, он выступает как предшественник ряда идей кибернетики и теории информации, мы бы добавили — и синергетики. В статье «Художественное творчество» П. Валери утверждает, что творчество порядка «одновременно обязано процессу стихийного формирования, которое можно уподобить формированию предметов естественных, обнаруживающих симметрии либо фигуры, «внятные» сами по себе; и, с другой стороны, акту сознательному, — иначе говоря, такому акту, который позволяет различать, формулировать порознь цель и средства»⁶⁶. Например, понятия «начала» и «конца» чужды стихийному формированию и складываются лишь в тот момент, когда художественное творчество принимает характер сознательной операции. П. Валери пытался выявить «великое назначение разума, противостоящего энтропии, ибо его деятельность состоит в движении от бесформенного к форме, от беспорядка — к порядку»⁶⁷.

Для прояснения вклада П. Валери в теорию композиции необходимо остановиться на основаниях его орнаментальной концепции. Во-первых, акт конструирования связан для него с творческой избыточностью, со способностью рассматривать одновременно всевозможные результаты задуманного действия и все связи мыслимого объекта. Во-вторых, мысленная протяженность (психологический постулат непрерывности), механизм возврата мысли к некоему началу или принципу, составляет условие образования целостности.

⁶⁵ Там же. С. 43.

⁶⁶ Валери, Поль. Художественное творчество // Валери, Поль. Об искусстве. С. 100—102.

⁶⁷ Там же.

Через категории целостности и видоизменения П. Валери вводит понятие орнамента⁶⁸, придавая ему обобщающей смысл того, что воспроизводит структуру, обладающую теми же свойствами, что рассматриваемая. По этому признаку «древнейшая мелодика речи, параллельное развитие построений мысли» (от простейших психических звукоподражаний, элементарных симметрии и контрастов к субстанциональным понятиям, к метафорам, к лепету логики, к формализациям и сущностям, к метафизическим реальностям) рассматриваются им как орнаментальные структуры — законченные частицы пространства и времени в их различных модификациях. Значение и использование конкретных понятий здесь не принимается в расчет, дабы учитывать лишь их порядок и взаимодействия. От этого порядка зависит художественный эффект.

Предметы, отобранные и упорядоченные в целях какого-либо эффекта, — считает П. Валери, — как бы оторваны от большинства своих свойств и находят их только в этом эффекте, в открытом сознании читателя. В работе о Леонардо да Винчи он приходит к выводу о несостоятельности сочетания абстрактного — всегда бессодержательного — термина с образом, всегда и всецело личным. Стремление художника перенести в чужую душу собственные фантазии, воплотить образ средствами искусства признаются французским мыслителем иллюзорными стремлениями: намерение это почти недостижимо. Так как все, что именуют реализацией, есть, в сущности, вопрос отдачи и определяется характером используемого материала и восприятием публики.

Описывая сознательный акт конструирования, П. Валери полагает, что таким образом он намечает решение первостепенной для эстетики проблемы композиции, непосредственно связанной для него вслед за Э. По с произведенным эффектом. Эффект как орнаментальную цель (поиск единого закона развития целого) он помещает в сферу читательского восприятия, или мимезиса III (по

⁶⁸ Понятие «орнамента» у Валери соотносимо скорее с математическим понятием фрактала, чем со стилем орнаментализма в искусстве начала XX века.

терминологии П. Рикера)⁶⁹, а не смысловую, личностную, авторскую сферу. «При таком подходе всякое смещение элементов, произведенное с тем, чтобы его заметили и оценили, зависит от ряда общих законов и от частного, заранее рассчитанного восприятия определенной категории умов, которой оно непосредственно адресовано; творение искусства становится, таким образом, механизмом, призванным порождать и комбинировать индивидуальные порождения этих умов»⁷⁰. Причем, это действие, как считает П. Валери, с неизвестным результатом, так как поэтические эффекты, как и все прочие чувственные эстетические эффекты, всегда мгновенны.

В классической работе по теории композиции Эдгара По «The philosophy of composition» (Философия творчества, 1846) и статьях об искусстве Поля Валери произведенный эффект определяют цель и целостность бытия художественного произведения. К этим идеям могут быть сведены многие школы и направления в литературоведении и эстетике XX века, однако они не утратили самостоятельного значения. Авторефлексия Э. По имеет значение как одно из первых и полных описаний конфигурирующего творческого акта. Предмет размышлений П. Валери — анализ рождения порядка из хаоса, поиск аналогий, орнаментальных структур мира (в современном естествознании получивших название фрактальных) — актуален сегодня в связи с разработкой синергетической методологии гуманитарного знания.

Телеологическая теория композиции, которую в России разрабатывала группа теоретиков, близких к формализму (А. А. Реформатский, М. А. Петровский, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский), ориентировалась на возникающее в результате восприятия произведения искусства «объединенное целью единство», «органическое целое», «телеологический синтез». Значительное влияние на русский формализм и эстетику начала XX века оказал «телеологизм» немецкого искусствознания, в частности,

⁶⁹ Стоит заметить, что концепция П. Рикера во многих своих основаниях чрезвычайно близка основным тезисам П. Валери.

⁷⁰ Валери, Поль. Введение в систему Леонардо да Винчи. // Валери, Поль. Об искусстве. С. 53.

школа Б. Зейферта⁷¹, работы Г. Вельфлина, О. Вальцеля и др. Как отмечает Оге А. Ханзен-Лёве в своем фундаментальном труде «Русский формализм», телеологическая теория исходит из такого отношения между частями и целым, которое не поддается имманентно-конструктивному описанию или объяснению, но которое предполагает гармонический миропорядок, а также ценностные принципы в созерцающем субъекте: «Существенно при этом не столько метафизическое, гештальтпсихологическое или феноменологическое обоснование принципа «единства цели» <...>, сколько сам факт постулата единства, целостности»⁷².

Б. Зейферт считал, что в поэзии симметрия и параллелизм могут служить объектом наблюдения лишь в том случае, если поэзия является совокупностью сосуществующих частей, то есть рассматривается, как произведение искусства зрительного⁷³. Характеризуя подход школы Б. Зейферта к анализу композиции, О. Вальцель писал: «Такое исследование поэтических произведений пользуется средствами, заимствованными из изобразительных искусств и музыки. Оно рассматривает поэтическое произведение с точки зрения зодчества, но так же как музыкальную композицию. Оно пытается охватить художественную форму поэтического произведения, поясняя действие элементов поэтической формы сравнением с действием формальных элементов музыки и изобразительных искусств. Потом уже Герbart понял эту проблему шире и установил, когда и в какой мере время рассматривается с пространственной точки зрения, а пространство с точки зрения временной.

⁷¹ Шлиссель и Зейферт, поскольку они заново адаптировали риторические понятия композиции и диспозиции для анализа прозы, во многом оказались близки формалистской теории сюжета. К школе Зейферта относят работы Шлисселя: Schissel von Fieschenberg, Othmar. Die Rahmenerzählung in den ephesischen Geschichten des Xenophon von Ephesus.— Innsbruck. 1909; Schissel von Fieschenberg, Othmar. Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns Elixieren des Teufels.— Halle. 1910.

⁷² Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения.— М., 2001. С. 256.

⁷³ Bernhard Seuffert. Germanisch-romanische Monatschrif, 1909. Цит. по Вальцель, Оскар. Проблема формы в поэзии // [Http://www.opojaz.ru/walzel/walzel.html](http://www.opojaz.ru/walzel/walzel.html)

В результате каждого художественного произведения, развивающегося во временной последовательности, нам рисуется некоторое целое, части которого находятся в определенном пространственном соотношении. <...> Христиан фон-Эренфельс в 1890 году осветил вопрос с новой точки зрения. Он выдвинул на первый план музыку. Он очень правильно отметил, что, слушая мелодию, мы удерживаем в сознании не только тон, прозвучавший в данный момент, но, по крайней мере, еще несколько из предшествовавших тонов. <...> Тем самым, слушание музыки оказывается собиранием в представлении частей мелодии, причем последовательность звуковых рядов превращается в одновременность, а временное воздействие последовательных явлений в пространственное сосуществование. <...> [Все это] в полной мере относится и к поэзии. Эта связь выясняет глубочайшую сущность поэзии, на основании которой поэтические произведения исследуются в отношении их архитектуры (курсив наш — О.Ш.) и, вообще, сопоставляются с изобразительными искусствами»⁷⁴. О. Вальцель приводит пример анализа ритмической композиции романа, в частности, рассматривает последовательность смены настроений в романе от начала главы до конца, а также последовательность смены глав. Это позволяет ему утверждать, что «роман, кажущийся многим чем-то необъятным, едва упорядоченным, получает, благодаря такому ритму, более строгое оформление — видимость более осязаемой архитектуры»⁷⁵. Таким образом, в центре исследования О. Вальцеля оказывается рассмотрение возможности использования при анализе литературных произведений (романа, новеллы) категорий ритма (ритмической композиции) и пространства (расположения «групп», их архитектуры).

В предисловии к известной книге О. Вальцеля «Проблема формы в поэзии» В. М. Жирмунский использует понятие смысловой композиции художественного целого: «Изучение поэзии с точки зрения искусства требует внимания к ее тематической стороне, к самому *выбору* темы в такой же мере, как к ее *построению* (курсив — авт.), композиционной разработке и сочетанию с другими

⁷⁴ Вальцель, Оскар. Проблема формы в поэзии.

⁷⁵ Там же.

темами. В этом смысле темой для поэта является каждое отдельное слово, имеющее вещественное значение: здесь тематика совпадает с поэтической семантикой; тем более надлежит рассматривать, как тему, каждый мотив, которым пользуется поэт в *смысловой композиции художественного целого* (курсив наш — О.Ш.)»⁷⁶. Основным недостатком большинства современных работ по вопросам поэтики он считал сознательное или бессознательное предпочтение, отдаваемое вопросам композиции перед вопросами тематики. В. М. Жирмунский отмечал, что в этом вопросе следует провести особенно отчетливо границу между *формальными заданиями* науки о литературе и *формалистическими принципами* ее изучения и истолкования. «Нельзя думать, что вопросами метрики, инструментовки, синтаксиса и сюжетосложения (т. е. сюжетной *композиции*) исчерпывается область поэтики: задача изучения литературного произведения с точки зрения эстетической только тогда будет закончена, когда в круг изучения войдут и поэтические темы, т. н. „содержание“, рассматриваемое как художественно действенный факт»⁷⁷.

Используя понятия «метрической композиции» для стиха и «словесной композиции» для прозы, В. М. Жирмунский в качестве материала словесности рассматривал «словесные массы»: «<...> в поэзии мы имеем дело не с сюжетом и композицией вообще, а с особым рода тематическими и композиционными фактами — с сюжетом, воплощенным в слове, с композиционным построением словесных масс; точно так же композиция музыкальная и живописная не может быть отделена от особого материала данного искусства и рассматриваться в отвлечении, как тождественная с композицией поэтической <...> тематические и композиционные элементы поэзии заключены в самом материале человеческой речи и развиваются из особого, художественного употребления этих словесных фактов: содержание речи, элементарные словесные темы и естественная последовательность слов, их „построение“ в более сложное целое приобретают в поэзии значение особых ху-

⁷⁶ Жирмунский В. М. К вопросу о формальном методе. Предисловие // Вальцель, Оскар. Проблема формы в поэзии.

⁷⁷ Там же.

дожественных приемов, тематических и композиционных»⁷⁸. Он также связывал проблему телеологии композиции с различной степенью ее проявления (трансформации словесных масс под ее воздействием) в лирике, романе и «чисто-эстетической» прозе. *«Чем определеннее подчеркнут композиционный элемент, чем больше он овладевает всем произведением словесного искусства — в том числе словесным материалом, его внешней звуковой формой»* (курсив наш — О.Ш.), тем незначительнее роль тематического элемента и тем формальнее насквозь построенное по художественному принципу произведение; так, нередко — в чистой лирике. Напротив того, чем более ослабевает композиционное задание, чем оно менее глубоко охватывает структуру словесного материала, ограничиваясь широкой и обобщенной смысловой (сюжетной) композицией, тем отягченнее бывает произведение смысловым грузом, тем дальше уходит оно от понятия чистого искусства; примером могут служить романы Л. Н. Толстого. Исследователи художественной структуры современного романа (напр. проф. О. Вальцель) недаром сосредоточивают свое внимание на началах или окончаниях главы: это — зачаточные формы художественного обрамления больших словесных масс, построенных отнюдь не исключительно по художественному принципу, как бы остаток формальной структуры, композиционной четкости и связанности в произведении, до некоторой степени свободной от слова. <...> В то время, как лирическое стихотворение является, действительно, произведением *словесного искусства*, в выборе и соединении слов, как со смысловой, так со звуковой стороны, насквозь подчиненным эстетическому заданию, роман Л. Толстого, свободный в своей словесной композиции, пользуется словом, не как художественно значимым элементом воздействия, а как нейтральной средой или системой обозначений, подчиненных, как в практической речи, коммуникативной функции, и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Такое *литературное произведение* не может называться произведением *словесного искусства* или, во всяком случае, не в том же смысле,

⁷⁸ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика.— М, 1971. С. 32—33.

как лирическое стихотворение»⁷⁹. В той части, где речь идет о трансформирующей роли (телеологизме) композиции, наблюдение В. М. Жирмунского остается актуальным для современной поэтики. На фоне таких образцов романа, в которых слово в художественном отношении является нейтральным элементом (Стендаль, Толстой), В. М. Жирмунский выделил «чисто-эстетическую прозу», в которой «композиционно-стилистические арабески, приемы словесного „сказа“, вытесняют элементы сюжета, от слова независимого (в разной степени — у Гоголя, Лескова или Ремизова, Андрея Белого, „Серрапионовых братьев“»⁸⁰. Это замечание особенно важно, так как композиционный телеологизм, трансформирующий словесные массы «поэтической прозы», как со смысловой, так и со звуковой стороны, должен рассматриваться как один из основных жанровых признаков этого «вида» прозы.

Основное различие между теоретиками композиции (В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский и др.) и формалистами заключается, по мнению Оге А. Ханзен-Лёве, в полностью противоположном понимании содержательно-тематических единиц, которые, с точки зрения теоретиков композиции, образуют телеологическое единство и синтетическую целостность произведения; напротив, эти содержательно-тематические единицы являются пассивным объектом трансформации с помощью автономных сюжетных структур или конструктивного принципа, который только и создает единство произведения⁸¹. Используя феноменологическое разграничение различных способов мышления — «расщепляющего мышления» и «мышления единствами», — Оге А. Ханзен-Лёве характеризует парагматизирующее мышление русского формализма как аналог «расщепляющего мышления», которое сводит все структуры к «внешним отношениям», в которых части предметно изолированы, поддаются абстракции. Различие между расщепляющим мышлением и мышлением единствами является в связи с феноменологической точки зрения достаточно четким. В одном случае происходит унификация предметов через

⁷⁹ Жирмунский В. М. К вопросу о формальном методе.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Ханзен-Лёве, Оге А., указ. соч. С. 255.

представление о сочетаниях. В другом — расширение заложенного единым принципом единства в ходе процесса обособления⁸².

М. А. Петровский и А. А. Реформатский развивали идеи теории композиции с учетом теории сюжета. М. А. Петровский в статье «Морфология пушкинского «Выстрела» формалистскую оппозицию «прием / материал» преобразовал в динамическую оппозицию «форма / материал». Предварительно структурированы, согласно М. А. Петровскому, 1) временная последовательность, в которой разворачивается поэтический материал; 2) пространственный и 3) каузальный порядок: «Воздействуя на материю, <...> форма порождает художественное произведение в его целом, в его художественном содержании. Пассивность материи определяет ее хаотичность. Воздействие на этот хаос формирующего начала, т. е. формы, есть процесс организующий. Художественное содержание = материя, организованная формой, материал есть предмет эстетического творчества; художественное содержание = предмет эстетического восприятия»⁸³. Таким образом, содержание складывается из взаимодействия материальных, объективных, пассивных факторов и духовных, субъективных, активных — формы. Место понятия приема у М. А. Петровского занимает понятие компонента, обозначающее те «элементы композиции», с которыми связано определенное формальное значение или художественная функция⁸⁴. Лишь функция, то есть телеологическое значение компонентов, превращает «статическую конструкцию» («анатомию») в динамическую схему ее композиции («психологию»), предполагающую единое, завершенное целое. Согласно М. А. Петровскому, подобное членение «повествовательного синтаксиса» на конструктивные составляющие гораздо более адекватно характеризуют композицию жанра, чем типология сюжетных сцеплений. «Проведенное Петровским различие между «формальными» и «функциональными» аспектами безусловно было про-

⁸² Ханзен-Лёве, Оге А., указ. соч. С. 258.

⁸³ Петровский М. А. Морфология пушкинского «Выстрела» // *Ars poetica*, I. — М., 1927. С. 173.

⁸⁴ Там же. С. 175.

грессом по сравнению с раннеформалистской теорией сюжета», — считает Оге А. Ханзен-Лёве.⁸⁵

А. А. Реформатский заменил оппозицию «прием / материал» противопоставлением статических и динамических, парадигматических и синтагматических единиц: тема принимается в качестве мельчайшей статической единицы сюжетной конструкции, мотив — мельчайшей динамической единицы. Композиция — это прием сюжетосложения, тенденция, пронизывающая разные формы. Наблюдая сюжет как сочетание главного и побочного мотивов, А. А. Реформатский в работе «Опыт анализа новеллистической композиции» описал различные виды их соотношения. В том числе такой вариант, когда «побочный мотив одновременно и сопутствует и противоречит главному, состоя в отношении ступенчатом и контрастирующем»⁸⁶. Специфику сюжетно-композиционного построения любовной новеллы А. А. Реформатский видел в установке на драматическую концепцию, то есть в своеобразных приемах драматизированной структуры. Примечательно, что отдельные приемы новеллистической композиции исследователь предложил распространить на жанр романтической поэмы. Его интересовала не столько сюжетная композиция отдельного жанра, сколько абстракция сюжетной схемы, которая могла бы быть представлена формулой или моделью. А. А. Реформатский выделил две аналитические фазы изучения композиции — систематическое описание структуры и ее функциональное изучение. В первую фазу входило различение описательных и повествовательных пассажей, классификация типов повествования (*narratio*), типов описания (*dispositio*) и, наконец, тематических структур.

Хотя Б. В. Томашевский отошел от раннеформалистской теории сюжета⁸⁷ и считал, что именно тема является организую-

⁸⁵ Ханзен-Лёве, Оге А., указ. соч. С. 263.

⁸⁶ Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции. — М., 1922. С. 13.

⁸⁷ Приведем пояснение Томашевского по поводу употребления им понятий фабулы и сюжета: «Отмечу, что на практике термины «фабула» и «сюжет» употребляются в самых различных значениях, иногда прямо на-

щим конструктивным моментом произведения, однако при определении большей части «фабульных форм» продолжал пользоваться терминами классической эстетики и «риторического направления» немецкого литературоведения. Фабулярное развитие характеризуется им как «переход от одной ситуации к другой, причем каждая ситуация характеризуется противоречием интересов — *коллизией* и борьбой между персонажами»⁸⁸, а кульминирующая точка напряжения перед развязкой называется немецким словом *Spannung*: «Шпаннунг является как бы антитезой в простейшем диалектическом построении фабулы (тезис — завязка, антитезис — шпаннунг, синтез — развязка)»⁸⁹. Совокупность событий в их взаимной внутренней связи, по Б. В. Томашевскому, называется фабулой. «Литературная комбинация» фабулярного материала или художественно построенное распределение событий — сюжетом. «Понятие темы есть понятие суммирующее, объединяющее словесный материал произведения»⁹⁰. Разлагая тему на далее неразложимые части, Б. В. Томашевский получает понятие «мотива». Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. Такое образование литературоведческих категорий представляет собой один из самых ярких образцов «разлагающего» типа мышления. Фабула представляет собой «совокупность»⁹¹ мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжет — «совокупность» тех же мотивов той же последовательности и связи, в какой они даны в произведении. Соответственно, понятие композиции (а тем более архитектоники) оказываются как бы несущественными. Выявление соотношения фабулы и сюжета покрывает

оборот сравнительно с употребленным здесь. Приводимое здесь определение условно, но оно представляет некоторые удобства при изложении вопросов общей тематики.» (Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие.— М., 1999. С. 183).

⁸⁸ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 180.

⁸⁹ Там же. С. 181.

⁹⁰ Там же. С. 182.

⁹¹ У Томашевского слова «сумма», «совокупность» употребляются без кавычек.

весь интерес к ним⁹². Например, повторяющийся мотив оказывается «признаком фабульной связи, существующей между частями сюжетного построения»⁹³.

В концепции Б. В. Томашевского видят свои истоки многие современные школы литературоведения. Как считает В. Шмидт, нарративность в структуралистском смысле близка к «фабульности», как ее толкует Томашевский. «Тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую историю. Понятие же истории подразумевает событие. Событием является некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире (естественные, акциональные и интеракциональные события), или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные события). Таким образом, нарративными, в структуралистском смысле, являются произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие»⁹⁴. Противоположение «фабулы» и «сюжета» берет начало от резкого противопоставления «формы» и «содержания», «материала» и «приема» у В. Б. Шкловского. Материал для него — это то, что существует вне художественного построения (мотивы, фабула, быт), форма — «закон построения предмета», реальный вид материала в произведении, его конструкция. Как заметил А. П. Чудаков, Шкловский «исходя из диады материала и приема, разложил это «содержание» на сюжет и фабулу, представив как *соотношение событийного ряда с его композицией* (курсив наш — О.Ш.)»⁹⁵.

⁹² Ср. у Шлисселя соотношение понятий диспозиция — композиция: «Диспозиция как логическое развитие и разделение темы противостоит ее композиции как группировке содержания согласно эстетическим нормам поэтического жанра» (Schissel von Fieschenberg O., Novellenkomposition in Hoffmann's «Elixir des Teufels», Halle, 1910; Цит по: Словарь литературных терминов, 1930, т. 8, Диспозиция. // [Http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le3/le3-3134.htm](http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le3/le3-3134.htm))

⁹³ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 186.

⁹⁴ Шмидт В. Нарратология. — М., 2003. С. 13.

⁹⁵ Чудаков А. П. Два первых десятилетия // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). — М., 1990. С. 13.

Понятие композиции у Б. В. Томашевского по меньшей мере двоятся, с одной стороны, входит в раздел «Мотивировка: мотивировка композиционная»⁹⁶, а с другой стороны, в определение «признаков жанра». Принцип композиционной мотивировки (введения мотива или комплекса мотивов) заключается, по его мнению, в экономии и целесообразности мотивов. Пример про ружье, которое должно выстрелить в последнем акте, рассматривается Б. В. Томашевским именно как прием композиционной мотивировки. Другой его пример касается введения мотивов как приемов характеристики героев (мотив бургундского в «Бесприданнице» Островского). Фактически речь здесь идет более о детали и ее функциях, чем о композиции как таковой. К этому же отделу композиционной мотивировки Б. В. Томашевский относит «ложную» мотивировку как элемент литературной пародии. В статье «Теория „формального метода“» Б. М. Эйхенбаум указывал на то, что эволюция теоретических понятий формализма шла от понятия сюжета как конструкции к понятию материала как мотивировки и далее к пониманию материала как элемента, участвующего в конструкции в зависимости от характера формообразующей доминанты⁹⁷.

В разделе «Мотивировка реалистическая» у Б. В. Томашевского появляется понятие «сюжетная композиция», но пояснений этому понятию не дается. По всей видимости, это термин В. М. Жирмунского⁹⁸. Н. Д. Тмарченко даже высказал предположение, что подобное словупотребление у Жирмунского может быть связано с тем, что «ученый стремился соотнести, а вместе с тем разграничить два вида форм: формы материала, возникающие в результате его обработки, и формы, упорядочивающие «элементы тематики» (такowymi могут считаться, например, моти-

⁹⁶ См.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика.

⁹⁷ См.: Эйхенбаум Б. М. Теория «формального метода» // Эйхенбаум Б. М. О литературе.— М., 1987. С. 375—408.

⁹⁸ Ср. у Жирмунского сюжетосложение — это сюжетная композиция (См.: Жирмунский В. М. К вопросу о формальном методе).

вы)»⁹⁹. В «Поэтике» Б. В. Томашевского, ориентированной на аристотелевскую «Поэтику», термин «сюжетная композиция» соответствует классическому варианту употреблению понятия композиции. Однако в связи со всепоглощающей категориальной ролью оппозиции «фабула — сюжет» понятие сюжетной композиции приобретает смысл правил и приемов сюжетосложения (в данном случае в аспекте соотношения традиции и новаторства): «каждый мотив должен вводиться как мотив *вероятный* в данной ситуации. Но так как законы сюжетной композиции с вероятностью ничего общего не имеют, то всякий ввод мотивов является компромиссом между этой объективной вероятностью и литературной традицией»¹⁰⁰. Интересно, что в главе «Мотивировка реалистическая» вводится понятие «двойной интерпретации фабулы», а также утверждается, что «с точки зрения реалистической мотивировки построения произведения легко понять и введение в художественное произведение *внелитературного* материала, т. е. тем, имеющих реальное значение вне рамки художественного вымысла»¹⁰¹. Такое введение рассматривается Б. В. Томашевским как «обнажение» приема в контексте литературной традиции, признак литературности в литературном произведении. Примечательно, что Ж. Женетт в «Границах повествовательности», подходя к той же проблеме соотношения вымысла, подражания и характера повествовательности, при всей радикальности защиты прав диететического повествования, не поясняет, подобно Б. В. Томашевскому, изобразительной функции приема введения в художественное произведение внелитературного материала. «Постольку, поскольку литература есть изображение, у нее имеется всего лишь одна модальность — повествование, служащее эквивалентом невербальных, а также (как показывает искусственный пример Платона) и вербальных событий, если только в последнем случае оно не устранивается *ради прямой цитаты, где изобразительная функция вообще отмечается* (курсив наш — О.Ш.), — подобно тому как оратор, высту-

⁹⁹ Тамарченко Н. Д. «Поэтика» Б. В. Томашевского и ее судьба. // Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М., 1999. С. 16.

¹⁰⁰ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 193.

¹⁰¹ Там же. С. 196.

пающий в суде, может прервать свою речь, чтобы дать судьям самим рассмотреть какой-либо документ или вещественное доказательство»¹⁰².

Соотношение «прозы» и «поэзии», «поэтического» и «практического» (прозаического в широком смысле) языка, по замечанию Б. М. Эйхенбаума, с самого начала определившее работу формалистов, сказалось на постановке целого ряда основных вопросов. В теоретическом наследии формализма и тех, кто вступал с ним в полемику в десятилетия — тридцатые годы прошлого века, еще есть недостаточно разработанные, способные к развитию идеи. В свете нашей темы — это комплекс теоретических проблем, унаследованных от связи между «формой» (например, рецитационной¹⁰³), «композицией» (композиционной мотивировкой, доминантой), жанровыми признаками и содержанием (телеологией) не только материала (темы, комплекса мотивов), но и самой формы (если, например, есть смысл в вертикальном способе организации поэзии и соответствующей этому хронологу жанровой или стилевой разновидности — «поэтической прозы»).

Понятие «композиционной мотивировки» присутствует у Б. В. Томашевского также и в книге «Ритм прозы», которая признана одним из наиболее значимых вкладов формализма в теорию ритма. Ученый относит вопрос о «ритме речи» к области лингвистики и заменяет его «художественным ритмом». Опираясь на психологию восприятия ритма (ожидания повтора, узнавание закономерности) и формалистскую диаду «фабула — сюжет», он устанавливает следующее соотношение метр — ритм: метр репрезентирует (как и фабула!) заданный порядок и ожидание, ритм (или сюжет)¹⁰⁴ — данный, который может не соответствовать ожиданию. Если то и другое совпадает, эстетическое воздействие исчезает. «Впечатление прозы» оказывается господствующим тогда, когда

¹⁰² Женетт, Жерар. Границы повествовательности // Фигуры. В 2-х тт. Т. 1. — М., 1998. С. 289.

¹⁰³ О рецитационной форме см.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 102.

¹⁰⁴ Эта аналогия ритма — метра, фабулы — сюжета интересна сама по себе. Так как соположенными оказываются ритм и сюжет.

несходство ритмических рядов становится достаточно большим, так что внимание вообще отвлекается от ритма. Если ритм в прозе становится осознанным, то для этого требуется *совершенно определенная композиционная мотивировка* (курсив наш — О.Ш.)¹⁰⁵.

Ю. Н. Тынянов считал, что текст идентифицируется как стихи или проза не по заключенным в нем самым признакам, а с помощью ключа, заданного в некоторой литературной системе. В работе о композиции «Евгения Онегина» он заменил принятый в раннем ОПОЯЗе различительный признак стиха и прозы — ориентированность первого на звучание — функциональным различием, соотношением звучания и семантики или синтаксиса. «Стихи от прозы отличаются, — писал он также в статье «Стиховые формы Некрасова», — не столько имманентными признаками, данностью, сколько заданным рядом, ключом. Это создает глубокую разницу между обоими видами; значение слов модифицируется в поэзии звучанием, в прозе же звучание слов модифицируется их значением»¹⁰⁶. По Ю. Н. Тынянову, эквиваленты — это все так или иначе заменяющие его внесловесные элементы коммуникации — его частичные пропуски, замены текста графическими знаками и в самом общем виде визуально-графическая обусловленность системы стиха¹⁰⁷. Тыняновское понятие эквивалентности терминологически не принималось другими формалистами. Однако, понятие эквивалентности, в том числе композиционной, активно используется в современной нарратологии¹⁰⁸. «Эквиваленты текста, будь то композиционной или семантической природы, как отмечает Оге А. Ханзен-Лёве, характеризуют динамику взглядов Ю. Н. Тынянова, — реализуются не на поверхности текста, а в «установке» реципиента, подобно тому как в виноградовой теории сказа в качестве стилевых сигналов понимаются те признаки, кото-

¹⁰⁵ Томашевский Б. В. Ритм прозы. // Томашевский Б. В. О стихе. — Л., 1929. С. 262.

¹⁰⁶ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 25—26.

¹⁰⁷ Там же. С. 43.

¹⁰⁸ См., напр.: Шмидт В. Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе. — СПб., 1994.

рые могут фиксироваться не (только) на уровне текста, но и быть представлены в реципиенте — в его «апперцептивном фоне»¹⁰⁹.

В работе «Проблема стихотворного языка» (1924) Ю. Н. Тынянов пытался преодолеть «статические» представления о конструкции или композиции: «Беру на себя смелость утверждать, — заявляя он, — что слово «композиция» в $\frac{9}{10}$ случаев покрывает отношение к форме как статической... Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целостность, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции»¹¹⁰. В отношении изучения композиции также имеет значение характеристика функционального значения эквивалентов в формировании эстетического впечатления. Присутствие эквивалентов в тексте, по Ю. Н. Тынянову, означает «не ослабление, не отдых в процессе развивающейся формы, а напротив, нажим, усиление»¹¹¹, так как динамика формы — это непрерывное усиление конструктивного фактора и деформация факторов подчиненных. Внутри динамической формы, например, ритм может быть дан всего лишь в виде знака ритма, одновременно оставаясь знаком места. Тыняновское понятие «теснота стихотворного ряда» сегодня осознается как категория более широкая, определяющая специфику «поэтической прозы»¹¹². На ее основе разрабатываются категории «единства тесноты и тесноты композиционного ряда» (Фатеева Н. А.), «тесноты коммуникативного ряда» (Лавров А. В., Гаспаров Б. М.) и другие¹¹³.

¹⁰⁹ Ханзен-Лёве, Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. С. 311.

¹¹⁰ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 27—28.

¹¹¹ Там же. С. 39.

¹¹² См., напр., работы Н. Нильсона: Nilsson N. Å. 'Tolstoj — Čechov — Babel. "Shortness" and "Syntax" in the Russian shot story' // Scando-Slavica, tomus 28, Copenhagen, 1982. Munksgaard. p. 91—107; Nilsson N. Å. Studies in Čechov's Narrative Technique: 'The Steppe' and 'The Bishop', Stockholm, 1968 (=Stockholm Slavic Studies 2).

¹¹³ Гаспаров Б. М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго». // Дружба народов. 1990. № 3. С. 222—242; Лавров А. В. «Судьбы скрещенья» (Теснота коммуникативно-

В рамках телеологической теории композиции, разработавшейся в начале XX века школой Зейферта, русским формализмом и учеными, близкими к ним, были сформулированы основы современного эстетического анализа, оперирующего категориями «целостности», «художественного целого», «временной последовательности» и «пространственного соотношения частей», «архитектоники» и «ритмической композиции».

Вступая в полемику с формализмом «под маской» в работе «Формальный метод в литературоведении» (1928), М. М. Бахтин сделал решительный шаг вперед в решении проблем взаимодействия формы и материала литературного произведения. Основным категориям формализма он придал не просто динамическое, а интегративное значение. Рассматривая цель поэтической конструкции как процесс развертывания высказывания в реальном времени исполнения и восприятия, он снял противопоставление членов оппозиции «фабула — сюжет». Для него фабула развертывается вместе с сюжетом, потому что рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения. По мнению М. М. Бахтина, фабула и сюжет оказываются в сущности единым конструктивным элементом произведения: «Как фабула, этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет, в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения»¹¹⁴. Это соотношение он также распространил на все элементы художественной структуры. Принимая в «Формальном методе» идеологический язык эпохи, М. М. Бахтин «под маской» категории социальной оценки возвращается к своему понятию единства душевной и телесной ценности эстетического человека, которое осуществляет себя в единстве обывания, охватывания предмета и события в моменте живого самоощущения деятельности. В ранней статье «Проблема содержания, материала и формы в словесном художе-

го ряда «Доктора Живаго») // НЛО. 1993. № 2. С. 241—255; Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. — М., 2003.

¹¹⁴ Медведев П. Н. (М. М. Бахтин) Формальный метод в литературоведении. — М., 1993. С. 155.

ственном творчестве» (1924) он писал: «Единство всех осуществляющих форму композиционных моментов и прежде всего единство словесного целого произведения — как формальное — полагается *не в том, что или о чем говорится, а в том — как говорится* (курсив наш — О.Ш.), в чувстве деятельности осмысленного говорения, которая все время должна чувствовать себя как единую деятельность, — независимо от предметного и смыслового единства своего содержания; *повторяются, возвращаются, заключают связи не смысловые моменты непосредственно — в их объективности, то есть совершенной отрешенности от говорящей личности субъекта, — а моменты относящейся активности* (курсив наш — О.Ш.), живого самоощущения деятельности; деятельность не теряет себя в предмете, все снова и снова чувствует собственное субъективное единство в себе самой, в напряженности своей телесной и душевной позиции: единство не предмета и не события, а единство обымания, охватывания предмета и события»¹¹⁵. Перенос центра тяжести в формировании художественной целостности с темы, идеи, фабулы, сюжета, композиции (всех основных литературоведческих категорий) на «моменты относящейся активности» (сферу эстетической деятельности воспринимающего) выдвигает на первый план собственно эстетические категории: бытия эстетического объекта, жанра как способа завершения художественного целого, ритма как выражения эмоционально-волевой напряженности формы. По М. М. Бахтину, все композиционные членения словесного целого — главы, абзацы, строфы, строки, слова — выражают форму лишь как членения, являясь этапами словесной порождающей деятельности. Это периоды единого напряжения, моменты активности охвата содержания извне, определенные из направленной на содержание деятельности автора и читателя. Выражаемое ритмом, гармонией, симметрией и другими формальными моментами эмоционально-волевое отношение автора и созерцателя носит слишком напряженный, слишком активный характер, чтобы его можно было истолковать как отношение к материалу. Эта эмоционально-волевая напряжен-

¹¹⁵ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М., 1975. С. 64.

ность формы и присущий ей характер «выражения ценностного отношения к чему-то помимо материала» придает понятиям бахтинской теории композиции особый статус совершенно оригинального направления внутри общеевропейской герменевтической традиции. Общим для герменевтики и М. М. Бахтина является интерес к онтологии художественного произведения. По замечанию Н. К. Бонецкой, в новейшей эстетике «такой подход — вещь отнюдь не очевидная. Искусство привычно относят к области не бытия, но сознания; представление об образах искусства как «теньях теней», положенное еще Платоном в фундамент зарождающейся европейской эстетики, является неизбежным фоном многих эстетических учений и в XX веке. Близость М. М. Бахтина к герменевтике по этому вопросу потому отнюдь не есть случайное совпадение, но предвещает и другие глубокие параллели. Художественное творчество бытийственно, оно повышает ранг бытия <...>. Образ реален хотя бы потому, что он обладает силой воздействия на жизненную реальность, полагает Гадамер. Бахтин также считает, что активность художника-творца поднимает действительность над потоком времени <...>. Согласно Бахтину, форма сильнее жизненного содержания причастна бытию»¹¹⁶.

Уже в своих ранних работах М. М. Бахтин с чувствуемой активностью порождения связал «ритм (в самом широком смысле слова — и стихотворный и прозаический) и вообще всякий порядок высказывания не предметного характера, порядок, возвращающий высказывающего к себе самому, к своему действующему, порождающему единству»¹¹⁷. В этом смысле можно говорить о телеологии и онтологии художественного ритма в бахтинском понимании. По его мнению, «целевая композиция» материального произведения, не совпадает с успокоенным, самодовлеющим художественным бытием эстетического объекта. Она носит активный

¹¹⁶ Бонецкая Н. К. М. Бахтин и идеи герменевтики // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К столетию со дня Михаила Михайловича Бахтина (1895—1995) / Сост., ред. К. И. Исупов. — СПб., 1995. С. 34—35.

¹¹⁷ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. С. 63.

характер становления: «Композиционные формы, организующие материал, носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектурное задание. Архитектоническая форма определяет выбор композиционной: так, форма трагедии (форма события, отчасти личности — трагический характер) избирает адекватную композиционную форму — драматическую. Отсюда, конечно, не следует, что архитектурная форма существует где-то в готовом виде и может быть осуществлена помимо композиционной»¹¹⁸. Архитектонические формы в контексте размышлений М. М. Бахтина о бытии эстетического объекта представляют собой «завершенные», успокоено давящие в себе формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы — как его окружения, формы события в личностно-жизненном, социальном и историческом аспекте и проч.; все они суть достижения, осуществленности. Архитектонические формы «ничему не служат, а успокоено довлеют себе, — это формы эстетического бытия в его своеобразии»¹¹⁹. Особая роль ритма связана с тем, что он «может быть понят и в том и в другом направлении, то есть и как архитектурная, и как композиционная форма: как форма упорядочения звукового материала, эмпирически воспринятого, слышимого и познаваемого, — ритм композиционен; эмоционально направленный, отнесенный к ценности внутреннего стремления и напряжения, которую он завершает, — ритм архитектурен»¹²⁰.

Круг размышлений М. М. Бахтина об активности формы по отношению к Бытию тесно связан с понятием архитектуры, так как архитектурные формы, в отличие от композиционных, по его мнению, *входят в эстетический объект*¹²¹. К. Кларк и М. Холквист считают, что работы Бахтина 1918—1924 годов можно было бы представить как единый текст, условно именуемый «Архитектоника ответственности». Они полагают, что «Архитек-

¹¹⁸ Там же. С. 21.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ Там же. С. 20.

¹²¹ Там же.

тоники» заметно присутствует также и в позднейших трудах М. М. Бахтина, «поскольку она акцентирует моменты действия, движения, энергии *завершения*¹²². Жизнь, будучи событием, предполагает различные «я» в качестве деятелей. Чтобы отношение между мной и другим было успешным, оно должно быть оформлено и должно обрести цельность завершения, — при этом архитектурно-человеческая активность авторства, которая строит текст, — оказывается параллельной бытийственной человеческой активности, которая строит меня самого»¹²³. Высвобождение энергии человеческой активности, строящей самого себя, оказывается целью «активной формы» в искусстве.

Диалектика тройственного мимезиса, разработанная П. Рикером, во многом опирается на бахтинскую идею активной формы. В «Заключении» книги «Конфигурация в вымышленном рассказе» П. Рикер признается в том, что свой анализ «игр со временем» он рассматривает с точки зрения их вклада «в *композицию* литературного произведения, в свете уроков Бахтина, Женетта, Лотмана и Успенского»¹²⁴. В этом смысле выводы П. Рикера об обогащении и трансформации понятия интриги в XX веке строятся на прочном фундаменте бахтинской (и шире — герменевтической) традиции, признающей «мимезис сознания» действием, вторжением в бытие. П. Рикер полагает, что опыт литературы прошедшего столетия требует от литературной критики «чего-то гораздо большего, нежели утонченной формулировки принципа *синтеза разнородного*, с помощью которого мы формальным образом определяли построение интриги; он влечет за собой, помимо того, *обогащение* самого понятия действия пропорционально обогащению понятия интриги»¹²⁵. П. Рикер считает, что «вымышленный рассказ» в плане самого искусства композиции несет в себе более богатую информацию о времени, чем рассказ исторический, причем при анализе конфигурации времени повествованием акцент дела-

¹²² Шрифтовые выделения в цитатах даны курсивом.

¹²³ Кларк К., Холквист М. Архитектоника ответственности / Пер. с англ. Н. Бонецкой. // Философские науки. 1995. № 1. С. 10.

¹²⁴ Рикер, Поль. Время и рассказ. Т. 2. С. 159.

¹²⁵ Там же. С. 161.

ется скорее на *форме интеллигибельности*, чем на реализации темы времени как таковой. По признанию французского философа, опираясь на М. М. Бахтина, он пришел к парадоксальному выводу о том, что «репрезентация реальности в процессе изменения, изображение незавершенных личностей и референция к неопределенному настоящему, настоящее «без заключения» требуют больше формальной дисциплины от создателя фабул, чем от рассказчика, использующего героический модус, который несет в себе внутреннее завершение»¹²⁶. Для характеристики нового «способа завершения», сформировавшегося в романе XX века, это чрезвычайно важное замечание. Зазор между изображенным временем и временем изображения предоставляет безграничные возможности манифестации времени и обогащает личностный опыт конфигурации времени современного человека.

Композиция, по В. В. Виноградову, определяется не только и не столько жанром произведения, сколько литературно-художественным методом изображаемой действительности. Только в системе, в композиционном единстве, по его мнению, можно исследовать стиль писателя, в противном случае выводы могут быть субъективными и бездоказательными. Композиция художественного текста, в соответствии с теорией В. В. Виноградова, выявляется и описывается как система смен и чередований «разных форм и типов речи, разных стилей, синтезируемых в «образе автора» и его создающих»¹²⁷. Известны многочисленные расхождения М. М. Бахтина с В. В. Виноградовым по поводу предложенных последним имманентных, проективных, функциональных (или «композиционно-синтаксических») методов — в эпистемологическом плане, философском, лингвистическом и эстетическом.¹²⁸ Категории «композиция», «стиль», образ автора» в интерпретации В. В. Виноградова прочно вошли в научный методологический

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ Виноградов В. В. О теории художественной речи. — М., 1971. С. 181.

¹²⁸ Об этом см. подробнее: Перлина Н. Диалог о диалоге: Бахтин — Виноградов, 1924—1965 / пер. с англ. Л. В. Высоцкого // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации, 1995. С. 155—170.

аппарат филологии XX века¹²⁹, дав жизнь новой научной дисциплине стилистике. Идеи М. М. Бахтина долгое время оставались невостребованными и получили импульс дальнейшего развития в конце XX — начале XXI века.

Основным объектом исследования в работе Б. А. Успенского «Поэтика композиции» стала категория «точки зрения». В плане пространственно-временной характеристики, по мнению Б. А. Успенского, могли бы быть найдены наибольшие аналогии между литературой и другими (репрезентативными) видами искусства: «если все другие планы, в которых может проявляться точка зрения, являются в большей или меньшей степени присущими именно словесному творчеству, то проблема пространства и времени объединяет словесное и изобразительное произведение»¹³⁰. Понятие «точки зрения», взятое за основу Б. А. Успенским, предполагает не столько изменение направления взгляда персонажа или рассказчика («точку видения»), сколько выделение отрезка текста, организованного тем или иным рассказчиком или персонажем. Так как авторская позиция может быть более или менее четко фиксирована в литературном произведении, то возникает возможность (по мнению Б. А. Успенского) в установлении аналогий с прямой и обратной перспективными системами в живописи. Анализируя поэтику композиции, основанную на принципах обратной перспективы, он определил её как формальный признак описания не «кажущегося», а «действительного» бытия. Перемена изображения от одной точки зрения к их множественности была подготовлена всем развитием русской литературы XIX века, но как специфический признак проявилась в начале XX века (например, множественность точек зрения в чеховской драме, отсутствие четко фиксированной точки зрения в романе А. Белого «Петербург» и др.).

¹²⁹ О развитии лингвистической теории композиции см.: Ахметова Г. Д. Языковая композиция художественного текста: На материале русской прозы 80-90-х годов XX века. Дис. д-ра филол. наук. М., 2003.; Кайда А. Г. Стилистика текста: от теории композиции — к декодированию: учеб. пособие. М., 2004.

¹³⁰ Успенский Б. А. Поэтика композиции. — СПб., 2000. С. 131.

В отношении применения к анализу литературных произведений категорий изобразительного искусства взгляды Б. А. Успенского близки как работам О. Вальцеля, так и лекциям П. А. Флоренского по анализу пространственности и времени художественно-изобразительных произведений искусства (1924—1925 гг.) во ВХУТЕМАСе¹³¹. В них П. А. Флоренский кроме подробного анализа художественного смысла прямой и обратной перспективы впервые обосновал понятие «синтеза времени при восприятии», значение которого до сих пор не в полной мере оценено эстетической и литературоведческой мыслью. Понятие П. А. Флоренского «синтеза времени при восприятии» в контексте размышлений философов XX века о значении композиционной организации в «повышении статуса бытия» (М. М. Бахтин), конфигурации времени посредством построения интриги (П. Рикер), «хронолиза пространства» (П. Валери) имеет особое значение при осмыслении онтологического статуса художественного произведения.

Самостоятельное значение теория композиции приобрела в рамках структурного анализа, в основе которого лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст рассматривается как один из компонентов художественного произведения, художественный эффект при таком понимании возникает из сопоставления текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений. В основе размышлений Ю. М. Лотмана о композиции также лежит понятие «точки зрения». Художественное произведение представляет собой некоторую реальность и в качестве таковой членится на части. Если текст воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, то и «отдельность» этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим

¹³¹ См.: Флоренский П. А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — М., 2000. С. 79—258. Понятия конструкции и композиции у П. А. Флоренского сопоставимы с понятиями архитектоники и композиции у М. М. Бахтина.

элементам и к структурному целому всего текста. Основными понятиями структурного подхода становятся понятия: «элемент», «система», «структура», «уровень», «бинарная оппозиция», «модель». Структура в таком понимании всегда представляет собой модель. Поэтому она отличается от текста большей системностью, «правильностью», большей степенью абстрактности. Тексту противостоит не единая абстрактная структура-модель, а иерархия структур, организованных по степени возрастания абстрактности¹³².

В конце XX века в рамках теории художественной целостности актуальной была признана проблема конкретизации основных характеристик художественной целостности в структурно-композиционном строении литературного произведения. М. М. Гиршман, ориентируясь на высказывания Гёте об «определяющей точке» возникновения художественного целого из ритма как «первоэлемента», исходит из телеологического понимания момента возникновения художественной целостности, содержащего в себе «мирообразующий и текстообразующий исток, и смыслопорождающую направленность, и формообразующую перспективу»¹³³.

Рассмотрение соотношения композиции текста и воплощенного в нем жизненного мира как «завора», в котором литературоведческие знания исследователя текста переходят в здесь и сейчас происходящее созерцание, понимание и творческое воссоздание анализируемого текста, позволяет обосновать двуединство процессов развертывания художественной целостности в каждом значимом элементе и завершения художественного целого в созданном произведении.

Одним из вариантов исследовательской программы в рамках этой теории предлагается «ромбическая» модель анализа слоев или уровней литературного произведения: «от первоначального единства ритма к обособлению фабулы и сюжета, изображаемых событий и субъектов, а также событий и субъектов их словесного

¹³² См.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха.— Л., 1972.

¹³³ Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности.— М., 2002. С. 48.

изображения, а затем к преобращению этой множественности в личностное единство (или триединство) автора — героя — читателя с их суверенностью, взаимообращенностью и глубинной неделимостью»¹³⁴.

В основании теории художественной целостности лежит философская и культурологическая телеологическая концепция существования мира и культуры. Художественное произведение при таком подходе представляется формой превращения целостности бытия — мира, общества, личности — в поле порождения культурно-исторических и индивидуальных смыслов.

Одним из источников теории художественной целостности являются идеи А. А. Потебни о структурной общности слова и поэтического произведения. Эти идеи критиковались, в частности, В. В. Виноградовым за то, что не учитывают структурно-композиционной сложности литературного произведения¹³⁵.

Пытаясь развить позитивный смысл аналогии слова и произведения, М. М. Гиршман вносит в аналогию А. А. Потебни динамический момент — ритм как фактор, преобразующий каждое слово, наполняющий его энергией целого. При таком понимании композиционные закономерности художественного целого становятся неотъемлемой частью внутренней структуры и смысла каждого слова, входящего в состав этого целого. «Цельность композиционного единства произведения не просто выстраивается из слов, но перестраивает каждое слово, преобразует его, переводит, говоря не буквально, а метафорически, на роль своеобразного звука в новом единстве “художественного слова” — произведения»¹³⁶.

Динамический подход к определению практически всех категорий теории художественной целостности проявляется также и при выделении двух типов стилей: прозы и поэзии. В поэзии гармоническое единство не только дано, но и задано. В прозе же первичность и первоначальность гармонии утверждаются не в за-

¹³⁴ Там же. С. 53.

¹³⁵ Виноградов В. В. О языке художественной прозы. — М., 1980. С. 253.

¹³⁶ Гиршман М. М., указ. соч. С. 68.

данной упорядоченности каждой части и целого, а в ощутимой в каждом элементе энергии становления целого¹³⁷.

Категория ритма в теории художественной целостности играет универсальное значение. Ритм как динамическое, движущее начало целостности входит в формирование взаимодействия субъекта, объекта и адресата художественного высказывания, в формирование читательской позиции, в определение стиля как личностного начала, организующего художественное высказывание.

Ритм предполагает «нераздельность объекта и субъекта, вовлеченность в стихию движения, охватывающего читателя непосредственно и всецело: “участие” в этом движении доставляет эстетическое наслаждение. Это первичное и непосредственное вовлечение в художественный мир далее конкретизируется в раздвоении и противопоставлении созерцателя и созерцаемого: изображаемые события, действия, переживания, не теряя уже порожденной причастности к читательскому опыту, оказываются в то же самое время своеобразным предметом его сознания, воображаемой жизнью — не субъективно придуманной, а “выросшей” на границе художественного текста и воспринимающего сознания. Наконец, это осуществившееся в читателе внутреннее раздвоение созерцателя и созерцаемого снова переходят в осознаваемое единство, но уже под знаком специфического субъекта, когда читатель не только вовлекается в объективный мир, но и идентифицируется с определенным способом бытия субъекта, личностной позицией, точкой зрения, определенным пониманием жизни»¹³⁸.

Проблема взаимодействия художественного ритма и ритмической работы мозга для приспособления человека к миру была поставлена в 30-х годах XX века видным русским антропологом Я. Я. Рогинским, утверждавшим, что художественное восприятие было необходимым средством возникновения неолантропа, которому надо вынести не только трудности существования, но и собственную мысль. Разрабатывая гипотезу о резком усилении эстетических эмоций при переходе от стадии палеолантропа к стадии неолантропа, Я. Я. Рогинский рассматривал функции «искусства-

¹³⁷ Там же. С. 112—113.

¹³⁸ Там же. С. 103—104.

образа» и «искусства-ритма», различая их по воздействию на человеческое сознание.

«“Искусство-образ” усиливает то, что должно и вне искусства, — в обычной жизни, в процессе познания окружающих вещей, — быть наглядным, ярким, заполняющим сознание; а в “искусстве-ритме”, наоборот, усиливается то, «что за границами искусства должно, в конце концов, уйти в автоматизм, исчезнуть из сознания, перестать быть содержанием восприятия, притом не только без всякого ущерба для человека, но наоборот, к его пользе»¹³⁹. Боль, слабость, срыв, жажда иллюзии — плата за способность человека выйти за пределы ритма природы, вынести мысль, — считает Я. Я. Рогинский.

Ритм как механизм избавления от страдания в предельном своем выражении стремится к покою колебательно-колыхательных движений¹⁴⁰; человек в искусстве, иллюзии стремится ощутить покой бесконечности, жизнь до конфликта жизни-рождения. Необратимость времени линейного становления доставляет человеку самое большое страдание. Именно от этого страдания он и бежит к покою ритма, симметрии и гармонии в искусстве.

А. Бергсон ввел проблему гипнотического воздействия искусства, гипнотической функции ритма в контекст широких философских обобщений о движении материи, восприятии как форме реакции живого на материальный мир, восприятии как непрерывном потоке течения ощущений, представлений, имеющем отношение к глубинному, внутреннему слою человеческой личности.

¹³⁹ Рогинский Я. Я. Изучение палеолитического искусства и антропология // Вопросы антропологии, вып. 21. М., 1965. С. 154.

¹⁴⁰ Анализ «морского комплекса» позволяет выделить наиболее общий предельный смысл воздействия ритма на человека: «Общий знаменатель степи и моря — безбрежность (в экстенсивном плане) и особенно (в интенсивном плане) — колыхательно-колебательные движения, фиксируемые и визуально, и акустически, индуцирующие соответствующий ритм в субъекте восприятия и как бы вызывающие мысли и даже чувство беспредельного, отсылающие к началу, к творению, к переживанию его смысла.» (Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное.— М., 1995. С. 580).

Ритм, являющий себя в симметрии, гармонии, по А. Бергсону, останавливает нормальное течение наших ощущений и представлений, заставляя наше внимание вибрировать между определенными точками, чтобы сломить барьер, который время и пространство воздвигли между нашим сознанием и сознанием художника, что дает возможность художнику сразу и непосредственно обратиться к нашему внутреннему, подлинному «Я». Жизнь этого подлинного «Я» человека является настоящей жизнью, включенной в непрерывный поток движения материи и преобразования её (конденсацией материи).

Представление о длительностях различной эластичности возникает у А. Бергсона на основе понимания того, что в действительности нет единого ритма длительности: можно представить себе много различных ритмов, более медленных или более быстрых, которые измеряли бы степень напряжения или ослабления тех или иных сознаний. Это понятие помогает А. Бергсону объяснить сущность восприятия и работы сознания человека над материей. «Большее или меньшее напряжение их длительности, выражающее, в сущности, большую или меньшую интенсивность жизни, определяет, таким образом, и силу концентрации их восприятий, и степень их свободы»¹⁴¹.

Таким образом, на современном этапе развития теории литературы возможно рассмотрение художественного ритма в свете идей А. Бергсона о конденсации материи сознанием, а также идей Я. Я. Рогинского о значении эстетической деятельности для возникновения человека в рамках субстанциальной концепции времени¹⁴².

А. С. Яскевич в исследовании «Ритмическая организация художественного текста»¹⁴³, обобщая высказывания поэтов о твор-

¹⁴¹ Бергсон, Анри. Собр. соч. в 4-х тт., т.1. — М.: Московский Клуб, 1992. С. 292-293.

¹⁴² Подробнее см. в нашем докладе: Антропологический смысл художественного ритма // Российский междисциплинарный семинар по темпорологии. [Http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/shalygina_antrop.pdf](http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/shalygina_antrop.pdf)

¹⁴³ Яскевич А. С. Ритмическая организация художественного текста. — Минск, 1991.

ческом процессе, выделил следующие фазы образования художественного ритма:

- 1) *внутренний ритм*, связанный с психофизиологическим состоянием художника (ходьбой, дыханием, слухом), движением души в своеобразных взлетах и падениях, напевание без смысла и появление мысли, которая начинает колебаться в такт бессознательно возникающему ритму;
- 2) *процесс расподобления ритмического образа в словесную образно-картинную оболочку*, обретение ритмом плоти звуковой оболочки; словесные элементы, слоги, слова в этот момент определяются их музыкальной ценностью и привлекательностью;
- 3) *возникновение зримо представимого образа*, соответствующего первоначальному музыкальному настроению, сопровождается тем, что музыкально-ритмическая основа целого до конца не расподобляется, а сохраняется в виде ритма, настроения, мелодии;
- 4) *бытийность ритма художественного целого осуществляется в восприятии* как восстановление первоначального ритмоощущения творца.

Можно уточнить эту схему, рассмотрев фазы возникновения-осуществления (бытия) ритма художественного целого, и выделить, с одной стороны, *область возникновения*, соответствующую первичной работе сознания художника с реальностью, с другой стороны, *область осуществления*, бытия «активной формы».

В *области возникновения* выделяется две фазы:

- Фаза возникновения целого (доречевой, собственно ритмический уровень) — «мысленное интонирование» (термин Б. Асафьева).
- Фаза оплотнения (речевой, образный, композиционный уровень) — появление структурной расчлененности целостности.

В работе М. А. Сапарова «Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения» было высказано методологически важное замечание, что бытие

«собственного времени образа» возможно только при условии расправления схемы ритма текста во внутренний ритм читателя¹⁴⁴.

В области осуществления ритма как «расправления ритма текста во внутренний ритм воспринимающего произведение искусства» выделяется две фазы:

- Суггестивная фаза восприятия ритма (поверх речевых и образных структур);
- Рефлексивное восстановление первоначального ритма творца (анализ речевых, образных, композиционных структур), рефлексия суггестивной фазы восприятия ритма.

В основе выделения двух фаз области возникновения художественного целого лежат исследования Л. С. Выготского о «мысленном интонировании» как форме человеческого мышления. Определяя характер внутренней речи как интонационно-мелодический, он писал, что «только мелодическая, то есть интонационная, фиксация дает полное совершение мысли»¹⁴⁵.

Известный теоретик музыки XX века Б. Асафьев рассматривал интонирование как деятельность человеческого интеллекта, особую образно-интонационную форму его мышления. «Непрерывность “тонного” голосового напевания, в отношении которой отдельные слова, отдельные звуки суть своего рода “интонационные комплексы”, “сгустки”, возвышенности на равнине, изгибы и утолщения, “штриховка” рисунка и т. д. В них, этих узлах,— считал Б. Асафьев,— концентрируется смысл, они — область интеллекта сознания; но живой тонус звукового языка, жизнь тонов и слов таится в текучести и непрерывности эмоционально-голосового, тесно спаянного с дыханием, “тонного” усилия, напряжения. Напряжение это своей текучестью отражает непрерывность мышления, ибо мышление как деятельность интеллекта лишь частично выражается в мелькающей в сознании “прерывности слов”, а в существе своем оно “мелосно”, “мелодийно”, текуче

¹⁴⁴ См.: Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континиума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.— Л., 1974. С. 85—104.

¹⁴⁵ Выготский Л. С. Собр. соч. в 6-ти тт. Т. 2.— М., 1982. С. 313.

и обусловлено своего рода “умственным дыханием” и ритмом, являясь “мысленным интонированием”»¹⁴⁶.

Чаще всего фазы восприятия-осуществления ритма сливаются, активность внимания читателя подавляется красочными образами, заполняющими сознание. Но если читатель пройдет все препятствия, уничтожит «материю» текста, время его линейного развертывания, для него станет возможным существование в длительностях различной эластичности (по А. Бергсону), а значит свобода творчества-сотворчества.

1.2. Способы описания личностных концепций времени писателей рубежа XIX-XX веков

Перед современной наукой о литературе стоит проблема поиска тех формо- и смыслообразующих центров, которые оказывают влияние на формирование любой цельной художественной системы (художественного мира писателя). Одним из таких центров, определяющих личность художника, а иногда и целую эпоху, является понимание времени. Эта область в понятии «время» принадлежит не к сфере «изображенного» (художественное время, психологическое время героя, образы-символы времени, представления героев о времени), а к сфере «выраженного» личностью художника. Относительно категории времени — это ощущение времени, представление о природе его, отрефлексированное или нет, личностно освоенная философская концепция времени в рамках определенной картины мира. «Поэтическая душа, — писал В. Соловьев, — повинуете лишь тому, что в нее входит или приходит к ней из той надсознательной области, которую сама душа тут же признает иною, высшею, и вместе с тем своею, родною»¹⁴⁷. Способы выявления, обнаружения собственно авторской

¹⁴⁶ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 212, 334.

¹⁴⁷ Соловьев В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М., 1990. С. 54.

концепции времени (иногда в противоположность изображаемой) до сих пор мало изучены и обоснованы.

Общераспространенные декларации, мнения, высказывания литературной среды, философские и другие общественные идеи не могут служить надежной гарантией знания философских оснований художественных миров рубежа XIX—XX веков. Для изучения личностной концепции времени художника необходимо выработать параметры для ее определения. Ими могут быть, в частности, различные варианты осознанной или бессознательной ориентации художника по отношению к определенным культурно-историческим этапам развития философских идей «конечного» — «бесконечного», «проницаемости» — «непроницаемости» материи, идей «прерывности» — «непрерывности» движения. Выявление таких характеристик необходимо при определении личностно освоенной концепции времени, а не образов «мига», «времени», «вечности» и т. д., присутствующих в тексте, так как отдельный образ в данном случае выступает как нечто вторичное. Иначе исследование останавливается на этапе классификации самого разнообразного словесного материала (это могут быть реплики персонажей, речь автора-повествователя, дневниковые записи автора и др.) или интерпретации взглядов автора (в методологическом плане обычно хромающее не различением оснований философских взглядов исследователя и художника). При построении «моделей», «систем», «концепций», «художественных миров», «образов личности» художника-творца в эти «модели» и «концепции» неизбежно включаются представления о мире, субстанции, веществе, пространстве, судьбе исследователя текста. Объективную значимость результатам может дать подход к субъективному опыту, как к равноправному наряду с другими «опытами сознания», зафиксированными в философских, литературных и литературоведческих источниках.

Для анализа личностных концепций времени писателей рубежа XIX—XX веков необходим: во-первых, общий взгляд на историческое развитие «идеи времени»; во-вторых, конкретный образ этого развития, спроецированный на философскую ситуацию в России конца XIX — начала XX века. При оформлении этого «общего взгляда» на развитие идеи времени осознать слож-

ные связи возникают между картинами мира и сменяющимися друг друга концепциями времени в философии, физике, искусстве и культуре.

Возможность построения подобных образов-схем была обоснована П. А. Флоренским¹⁴⁸. Выдвигая требование «верности действительному опыту», он ввел в гуманитарную науку способы описания мыслительных пространств по аналогии с математическим описанием различных пространств. При анализе художественного творчества П. А. Флоренский использовал понятия «строения пространства», «силового поля и силового центра», «дискретного (прерывного) и непрерывного многообразия», «четырехмерного времени-пространства», «аналитического продолжения тех умственных рядов, с помощью которых мы изображаем действительность, в пределах того или иного круга сходимости». Художественный мир в описании через эти категории предстает организованным пространством, и задача исследователя — описать его строение. П. А. Флоренский формулирует эти способы так: «С одинаковым правом можно прибегнуть к одному из двух способов описания и говорить либо: “силовое поле искривляет и тем организует пространство”, либо: “пространство своею организацией, т. е. искривленностью, определяет некоторую совокупность сило-

¹⁴⁸ См: «А поскольку образ мы сознаем объективным содержанием мысли и пространства, постольку же сознается таковым, т. е. объективно предстоящим мысли, и условие возможности многообразия. Это условие есть пространство. Мы не смешиваем его с самими образами <...> наличие соответственных образов обособления предполагает условие возможности соотношения, и это есть именно пространство образов данного восприятия. <...> Каждый образ обособления есть некоторый силовой центр. <...> Кривизна этого пространства в каждой точке устанавливается действующими в ней силами, конечно, в отношении действия этих сил, — этих, а не каких-либо других, обнаруживающихся при иного рода восприимчивости. Если же мы обратимся к другой восприимчивости, хотя бы и принадлежавшей тому же самому объекту восприятия, то, по оценке действий на эту иную восприимчивость иных сил, кривизна пространства окажется в данной точке другой, и все пространство — обладающим иным строением.» (Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. С. 111).

вых центров.” <...> От нас зависит выбор того или другого способа описания, но какой-то из двух должен быть избран, чтобы не была искажена сама действительность»¹⁴⁹. Зрелая художественная система приобретает признаки относительной замкнутости, так как преобразует мир и читателя в соответствии с задаваемой ей структурой художественного мира. В некоторой степени исследовательский поиск внутреннего закона художественного мира крупного писателя противостоит изучению литературы как литературного процесса. Примыкая к описаниям художественных миров, их аналитические продолжения создают новое поле — разряженное пространство, дающее возможность мыслить их существование в категориях истории литературы и культурно-исторического процесса. Например, сопоставление художественных миров А. П. Чехова и А. Белого по координате времени дает возможность не только прояснить их типологическую несхожесть, но и определить позицию читателя и исследователя при вхождении в эти относительно замкнутые художественные миры.

Вслед за П. Флоренским можно выделить следующие методы описания художественного мира (любого мыслительного пространства), соответствующие трем способам описания Риммановского пространства:

1. Где пространство есть начало, объединяющее силовые центры, т. е. дающее возможность развернуться силовому полю, считая кривизну пространства чем-то вторичным, полагаемым наличием силовых центров, иначе его можно представить как дискретное множество. Например, мир Чехова многослоен и открыт всем, движение в нем ступенчато. И каждый шаг полноценен. Вбирая в себя эмоциональный и интеллектуальный опыт читателя, он замыкается в единстве приятия. Каждый последующий шаг требует определенной трансформации личности читателя, но в соответствии с дискретностью или ступенчатостью всегда находится эмоциональная или интеллектуальная опора — ступенька, где можно остановиться, выйти из пространства текста в жизнь, не разрушая художественной целостности восприятия произведения искусства. Знание о существовании свободного входа — выхода из художественного мира Чехова по-

¹⁴⁹ Там же. С. 111—112.

звояет исследователю на более глубоких ступенях познания духовного мира входить в трансцендентальное существование личности автора художественного мира, осознанно соразмеряя свои силы, не деформируя собственную личность.

2. Где отправным и исходным считается строение пространства, а силовые центры рассматриваются как нечто вторичное, фокусы кривизны; такое пространство можно представить как непрерывное множество. Если личность творца «искривляет и тем организует пространство», то вошедший в этот мир должен либо принять это искривление, либо он будет отторгнут этим миром. Налицо противоречие между признаками замкнутой системы и самой сутью художественного творчества — открытостью для читателя, слушателя, зрителя произведения искусства. Если нет свободного входа — выхода для читателя, то для кого создан мир? Сомнению в данном случае подвергается возможность свободы читателя. Проблема выбора способа описания подобного пространства перерастает в проблему философского выбора: свободы / несвободы. Например, исследователь может двинуться за автором след в след по пути его «автобиографического мифа», или «творимой легенды» его творческого метода.

3. Третий путь описания, соединяющий в себе также и возможности первых двух, — это *«способ описания помощью изменчивых характеристик среды, например, в данном случае помощью растекающейся из точки несжимаемой жидкости. Но этот третий способ весьма близок к введению силовых центров и, скорее, служит моделью этих последних»*, — писал П. А. Флоренский¹⁵⁰. Моделью силового центра будет модель читателя, которой требует структура художественного мира. Это модель «несжимаемой», т. е. испытывающей на себе воздействия, но удерживающей «давление» структуры личности исследователя. Толчок о «силовой центр» определяет его нахождение и тем самым проявляет организацию пространства художественного мира. Такое проявление силовых центров пространства в терминах гуманитарной науки может быть передано через бахтинскую категорию равноправного диалога: диалога читателя, исследователя художественного мира и мира (строителя собственной личностной картины

¹⁵⁰ Там же. С. 112.

мира), и создателя, творца художественного мира и исследователя мира¹⁵¹.

Образ-схема дает возможность в этом организованном пространстве определить место интересующего нас объекта по прилагаемой им энергии к осознанию того или иного параметра или всей их совокупности. Выбор способа описания обоснован самим предметом мысли — построением дискретного множества. Составляющие это множество силовые центры определяются организацией пространства. Общей посылкой для возникновения нового мыслительного пространства является представление о движении идеи времени сквозь цивилизации, эпохи, судьбы, мысли людей; движении, определяемом силой и бессилием, страхом и бесстрашием, желанием и нежеланием человечества знать: «Что есть время?».

В истории развития идеи времени в философии и физике Ю. Б. Молчанов выделяет две пары взаимодополнительных концепций времени: субстанциальная — реляционная, статическая — динамическая, а также различные сочетания, в которые эти пары вступают. «Первая пара концепций расходится по вопросу о природе времени, об отношении категорий времени и движения, или изменения. Субстанциональная концепция рассматривает время как особого рода субстанцию, наряду с пространством, веществом и пр. Реляционная концепция считает время отношением (или системой отношений) между физическими событиями. Вторая пара концепций выражает разные точки зрения на процесс становления, т. е. расходится в вопросе об отношении категории времени и бытия. Согласно статической концепции, события прошлого, настоящего, будущего существуют реально и в известном смысле одновременно, а становление и исчезновение материальных объектов — это иллюзия, возникающая в момент осознания того или иного изменения. Согласно динамической концепции, реально существуют только события настоящего времени; события прошлого уже реально не существуют, а события будущего еще реаль-

¹⁵¹ Подробнее см. в нашей статье: Диалог с художественным миром — диалог личностных концепций мира // Вестник Российского гуманитарного фонда. 2001. № 3. С. 152—156.

но не существуют»¹⁵². Однако при определении смены картин мира через смену тех или иных философских и физических концепций времени трудно найти место для художественной философии, прежде всего оригинальной. Поэтому возможно введение таких «параметров», как онтологическое переживание мига, отношение человека к своей судьбе, характер развития гносеологии, развитие идеи бесконечности, идеи проницаемости материи, идеи прерывности. На основе этих параметров вырисовывается «образ-схема» силовых потоков, движущих развитие идеи времени.

Личности, указанные в образе-схеме, отобраны по предполагаемой степени выраженности энергии к осознанию того или иного «параметра» развития идеи времени в их философском, научном, художественном творчестве¹⁵³. Внутри образа-схемы развития идеи времени выделяются следующие силовые потоки: во-первых, вертикальное движение — развитие идеи времени в истории; во-вторых, это относительно замкнутые горизонтальные пласты, означенные нами как картины мира исторических эпох европейского развития. Силовое взаимодействие в данной схеме по горизонтали самое сильное, его можно определить как стяжение, втягивание в круг. Прозрачные, проникающие границы внутри горизонтальных уровней — эпох, слабо различимых «порогов непонимания», то безжалостно разрывают течение жизни одного человека, то воздвигают стену между недавно близкими людьми, то вызывают в творчестве и культуре образ зияющей пустоты — разрыва связей между поколениями, странами, эпохами, зонами истории. Вертикаль на уровне целого — картины мира — дает прерывистое развитие: от одного скачка к другому.

Возможно, что если кто-либо попадает в силовое поле, стремящееся к обособлению, то изменяет свои характеристики, а также содержит в себе все характеристики этого поля. Для того, чтобы вырваться, оторваться от сил притяжения, перейти от одной

¹⁵² Молчанов Ю. Б. Четыре концепции времени в философии и физике. — М., 1997. С. 5.

¹⁵³ Подробнее см. в нашей статье: К проблеме изучения личностных концепций времени писателей рубежа XIX—XX века. Методологический аспект // Ученый совет. 2005. № 11. С. 69—75.

системы, стремящейся к обособлению, к другой, нужно больше силы, чем для развития на любом уровне. Однако изолированное рассмотрение какого-либо из параметров не вызывает ощущения катастрофического, прерывистого движения, так как вне человеческих судеб представляется движением отвлеченных категорий мысли. В каждую историческую эпоху, кроме явлений массового сознания, являющегося объектом реконструкции картины мира, существуют индивидуальные сознания. Их называют гениями, они проходят через исторические эпохи, дают им свои имена, и все же остаются непохожими на своих современников. Иногда их принимают за выразителей взгляда на мир какой-либо эпохи, и возникает иллюзия круга, отсутствия движения, прогресса в философском познании мира.

Разумеется, говоря о силовых потоках в движении идеи времени, мы имеем дело с отражениями этого движения в продуктах творчества, кроме того, возможен целый комплекс разнообразных искажений образа этого движения. В образе-схеме развития идеи времени можно увидеть только направления движения в смене эпох, философий, логик, картин мира.

ОБРАЗ-СХЕМА РАЗВИТИЯ ИДЕИ ВРЕМЕНИ

I	II	III	IV	V	VI	VII	VII I
КАРТИНЫ МИРА	КОНЦЕПЦИИ ВРЕМЕНИ	МИГ ВЕЧНОСТЬ	КОНЕЧНОСТЬ БЕСКОНЕЧНОСТЬ	ГНОСЕОЛОГИЯ	ПРОНИЦАЕМОСТЬ НЕПРОНИЦАЕ- МОСТЬ МАТЕРИИ	ПРЕРЫВНОСТЬ НЕПРЕРЫВНОСТЬ	ОТНОШЕНИЕ К СУДЬБЕ
АНТИЧНОСТЬ	Субстанциальная ста- тика ¹⁵⁴	Ценность вечности Безотчетный ужас мгновения ¹⁵⁵	Конечность Законченность антич- ного мира ¹⁵⁶		Платон, Аристотель Плотин. Консубстанциальная метафизика Абсолю- та ¹⁵⁷		Рок, фатализм
СРЕДНИЕ ВЕКА	Субстанциальная ди- намика	Миг — точка на пря- мой.	Символическая бес- конечность			Линейная математи- ческая бесконечность	

¹⁵⁴ См.: Молчанов Ю. Б. указ. соч.¹⁵⁵ См.: Волошин М. Аполлон и мышь // Лики творчества.— Л., 1989. С. 97—111.¹⁵⁶ См.: Лосев А. Ф. Античная философия истории.— М., 1977; Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии.— М., 1993.¹⁵⁷ См.: Лосский Н. О. История русской философии.— М., 1991.

НОВОЕ ВРЕМЯ	Идея абсолютного всемирного времени	Ценность мига, желание его остановить		Кант: невозможность знания	Эмпиризм, критицизм, разобщенность между "я" и миром. Идеализм.		Детерминизм
КРИЗИС ФИЛОСОФИИ							
РУБЕЖ 19-20 ВЕКОВ	Реляционность. "Чистое время" Гюйо, Бергсон, А.Белый	Миг — выход за время. Преодоление болезни времени ¹⁵⁸	Интенсивная бесконечность ¹⁵⁹ Миг — выход из потока времени в вечность.	Возможность непосредственного знания. Флоренский, И.Алексеевич ¹⁶⁰	Консубстанциальность. Мир — органическое целое. В.Соловьев	Актуальная бесконечность. Монадология Н.Бугаев	Индетерминизм А.Чехов ¹⁶¹

Мировоззренческие построения префилософского раннеродового периода, по мнению исследователя древних культур

¹⁵⁸ См.: Бердяев Н. А. Я и мир объектов (Опыт философии, одиночества и общения).— Paris, 1934.

¹⁵⁹ См.: Флоренский П. А. О символах бесконечности // Новый путь. 1904. Сентябрь. С. 191—192.

¹⁶⁰ См.: Лосский Н. О. Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избранное.— М., 1991.

¹⁶¹ См.: Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение.— М., 1986.

А. Е. Лукьянова, связаны прежде всего с субстанциальногенетическим началом¹⁶², с сакральными функциями предков. Это в некоторой степени поясняет табуирование идеи времени и в более поздних преемственных культурах. Картина мира древних греков, по мнению Ю. Б. Молчанова, довольно долго содержала в себе реликты предфилософского сознания. На табуирование идеи времени указывал А. Ф. Лосев. Анализируя период ранней и средней классики Древней Греции, он отмечал, что время, по взглядам людей этой культуры, «очень мало зависит от людей, совсем не зависит от богов и даже выше самой судьбы. Это — какая-то страшная стихия, охватывающая всю мировую жизнь с начала до конца, дающая для всего как радость, так и печаль, страдания. Это — специфическая стихия, совершенно не сводимая ни к чему другому. Это — рисунок самой жизни, пребывающей во всегдашнем становлении и совершенно ни от чего не зависящей. Это — не астрономическое время, но и не случайное протекание человеческих событий. Это — не поэтическая метафора и не какой-нибудь художественный образ чего-либо другого. Перед нами совершенно самостоятельная стихия, если не прямо страшнущая, в котором абстрактная всеобщность раннего и среднего полиса совместились с невероятной конкретностью жизненных проявлений, с самым жутким интуитивизмом всего происходящего, <...> о которой не знаешь, что и сказать: абстрактное ли это понятие или страшное живое существо»¹⁶³. Как отголосок античной стадии табуирования идеи времени в веке девятнадцатом у Ф. Ницше звучит ответ мудрого Силена, спутника Диониса, царю Мидасу: «Вы, жалкие однодневки, порожденные случаем и невзгодами! А ты, зачем понуждаешь ты меня говорить то, что тебе вовсе не надо слышать? Самое лучшее для тебя недостижимо: не родиться на свет, не быть, или быть ничем. А второе, что можешь пожелать: поскорее умереть»¹⁶⁴. С возрождением идеи родового мышления в конце XIX — начале

¹⁶² Лукьянов А. Е. Становление философии на Востоке. Древний Китай и Индия. — М., 1989. С. 30.

¹⁶³ Лосев А. Ф. Античная философия истории. С. 136—137.

¹⁶⁴ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. — СПб., 1993. С. 144.

XX века, как особой реакции на распространившийся философский позитивизм и детерминизм, борьба со временем, избавление от «болезни времени» приобрела новый импульс. Малый временной промежуток посткризисного развития философии в начале XX века (в частности, русской философии В. Соловьева, Н. Федорова и др.) ознаменовался довольно сильным всплеском интереса к восточным концепциям времени (П. Флоренский), поиском новых оснований для построения адогматической философии (Н. Лосский, А. Шестов), мифотворчеству-жизнетворчеству (А. Белый и символисты). Круг как бы замкнулся. Человечество, осознавая себя родом человеческим накануне катаклизмов, пыталось найти основу для жизни в органическом — родовом — мышлении. Так для Белого, например, культура будущего виделась как «культура культур» — «культура само-со-знания чело-вече-ства»¹⁶⁵.

Основные выводы

Ось деформации нарративной традиции в начале XX века была связана с глобальными изменениями в представлениях о времени, бесконечности, причинности и пролегла через смещение границ внутри оппозиции «проза — поэзия»; модальность изменения может быть охарактеризована через экспансию «вертикального», поэтического времени (соответственно способа организации целостности) на все нарративное поле эпохи. «Поэтическая проза» на тематическом, идеологическом, структурно-композиционном уровне пыталась выразить борьбу со временем (в его детерминированном, причинно-следственном понимании) и была только одним из способов реакции на общий процесс мировоззренческого кризиса эпохи.

Основываясь на описанных выше методологических основаниях, мы рассматриваем проблему композиции «поэтической

¹⁶⁵ См.: Белый А. Евангелие как драма.— М., 1996. С. 20. А также в нашей статье: «Культура культур» — образ будущего (на материале статей А. Белого «Кризис культуры», «Евангелие как драма» (1920)) // Художественный текст и культура. III. Материалы и тезисы докладов на международной конференции 13—16 мая 1999 г.— Владимир, 1999. С. 142—144.

прозы» как деятельность, направленную на возникновение — осуществление — восприятие художественного целого, в основе которой лежит активное отношение человека ко времени и миру.

Перемена изображения от одной точки зрения к их множественности была подготовлена всем развитием русской литературы XIX века, но как специфический признак «поэтической прозы» проявилась в начале XX века (например, множественность точек зрения в чеховской драме, отсутствие четко фиксированной точки зрения в романе А. Белого «Петербург» и др.).

Для определения «поэтической прозы» методологически важной является следующая закономерность, выделенная В. М. Жирмунским: чем определеннее подчеркнут композиционный элемент, чем больше он овладевает всем произведением словесного искусства — в том числе словесным материалом, его внешней звуковой формой, тем незначительнее роль тематического элемента и тем формальнее насквозь построенное по художественному принципу произведение. Чем более ослабевает композиционное задание, чем оно менее глубоко охватывает структуру словесного материала, ограничиваясь широкой и обобщенной смысловой (сюжетной) композицией.

Композиционный телеологизм, трансформирующий словесные массы «поэтической прозы», как со смысловой, так и со звуковой стороны, является одним из основных жанровых признаков этого «вида» прозы. «Впечатление прозы», по мнению, В. Томашевского, оказывается господствующим тогда, когда несходство ритмических рядов становится достаточно большим, так что внимание вообще отвлекается от ритма. Если ритм в прозе становится осознанным, то для этого требуется совершенно определенная композиционная мотивировка.

Таким образом, под телеологической композицией мы понимаем такое построение художественного произведения, которое своей целью (художественным эффектом) имеет пробуждение в читателе способности к синтезированию по координате времени, проявление активности его сознания в освоении мира и становление самосознания в равноправном диалоге с текстом и его автором.

ГЛАВА II. А. П. ЧЕХОВ. НА ГРАНИЦЕ «ПОЭТИЧНОСТИ»

2.1. *Философия времени А. П. Чехова*

В чеховедении постановка проблемы изучения философии времени писателя является как актуальной, так и уникальной, потому что Чехов лишил исследователей возможности приклеить ему «философский ярлык», слишком часто он насмехался над попытками современников сделать это. «В жизни и искусстве Чехов искал закономерностей развития и эволюции, подобных тем, которые существуют в естественных науках — и изображал броуновское движение жизни, наполненной непредсказуемыми и разноравленными случайностями; ища гармонию — изображал аморфный поток бытия; считая, что создал реалистический театр, где “все так просто, как в жизни”, — стал родоначальником сначала модернистского символического, а затем и театра абсурда; приветствовал антропогенную структурирующую деятельность в природе и сам ее осуществлял, разбив культурный сад, где было дикое пыльное место — и скорбел, что человек губит дикую природу (“Свирель”), что “русские леса трещат под топором”; был адептом европейской культуры — и писал в последних письмах из Баденвайлера, что русская жизнь гораздо талантливее», — писал А. П. Чудаков¹⁶⁶. С принципиальной невыраженностью «прочной» идеи в художественной системе Чехова была связана обширная полемика современников писателя по поводу его пессимизма и оптимизма. А. С. Глинка-Волжский в «Очерках о Чехове» (1903 г.) писал: «На всем протяжении созревания и развития своего таланта Чехов борется за оба прямо противоположные знамена своего двойственного мирозерцания; он то объявляет войну действительности, не соглашается принять мир, то утомленный, ослаблен-

¹⁶⁶ Чудаков А. П. Рецензия. Парамонов «Конец стиля» // Чеховский вестник. 2000. №6. С. 13.

ный, ищущий успокоительного примирения с данным миром, спускается с горних высот неприступного идеала к утомонившимся, оравнодушившимся людям и примиряется с ними, даже идеализирует их при помощи всеохватывающего пантеизма <...> скептик по натуре, он все время колеблется между двух смутных идеалов, то отдаваясь крайнему идеализму своего непримиримого протеста против действительности, то увлекаясь радостным пантеистическим поклонением существующему. Обе крайние точки, два нравственных полюса, между которыми варьируется общий тон повестей, рассказов и драм Чехова, образуют собой как бы его десницу и шуйцу <...>. Изображение бессмысленной пошлости жизни, даже и сдобренное успокоительной философией авторского пантеизма, все-таки будит в душе читателя скорее чувство возмущения и активного недовольства, чем чувство примирения и успокоения. <...> Даже такие вещи, как “Дядя Ваня” и апофеоз чеховского пантеизма “Три Сестры” производят на читателя, еще не уставшего жить, чаще всего не умиротворяющее впечатление, как того требует настойчивый призыв автора “успокоиться”, “отдохнуть”, а скорее, напротив, обостряют конфликт идеала читателя с окружающей его действительностью, будят желание лучшего, жажду борьбы. Могучая сила гигантского таланта действует на читателя живостью художественного изображения действительной жизни и, вопреки настроению авторской шуйцы, наталкивает на иные, может быть чуждые самому Чехову, думы и чувства. В этом имеет свое оправдание даже и шуйца Чехова, *оправдание — в ее бессилии над читателем* (курсив наш — О.Ш.)»¹⁶⁷. А. С. Глинка-Волжский, указывая на основной эстетический эффект художественной системы Чехова — перенесение конфликта идеала с действительностью в активную читательскую зону, — не предполагает только возможности его сознательного формирования автором. Не может этого предположить и Л. Шестов. «“Иванов” и “Скучная история”, — писал он в “Творчестве из ничего”, — представляют мне вещами, носящими наиболее автобиографический характер. В них почти каждая строчка рыдает и трудно предположить, чтобы так рыдать мог человек, только глядя на чужое горе. И вид-

¹⁶⁷ Волжский. Очерки о Чехове. — СПб., 1903. С. 40—46.

но, что горе новое, неожиданное, точно с неба свалившееся. Оно есть, оно всегда будет, а что с ним делать — неизвестно»¹⁶⁸.

С обратным предположением, четко отграничивающим авторское мирозерцание от сферы изображаемого, выступил А. Белый: «Точно чародей, ужаснувший нас безобразием жизни, мягким взором своим глядит из-за жизни, да, конечно, он знает *еще что-то*, чего мы не знаем, — знает тайну, символ, перед дыханием которого развееся Рок. Он чувствует то, чего не знают его печальные герои — мягкую грусть и легкость, — то, о чем нельзя говорить, но что есть и что знает заглянувший в глубину: как передать словами свободу последнего рабства, где пессимизм уже не пессимизм. Ведь сюда же течет последняя радость... Покоем Вечности — *вечным покоем* непроизвольно дышат его извне безнадежные образы. И насколько сильна эта непроизвольность!»¹⁶⁹. Перенесение конфликта идеала с действительностью в активную читательскую зону у Чехова оказывается одним из следствий осознания идеи бесконечности: знание о мире, истина не имеет конечного, догматического выражения, учения. В этом эстетическом эффекте чеховской художественной системы содержится ключ к осознанию коренной проблемы теории знания в русле русской философии начала XX века.

Исследование Н. О. Лосского «Обоснование интуитивизма», увидевшее свет в год смерти Чехова, по мнению С. А. Франка, положило начало «специфически русской научно-систематической философской школе»¹⁷⁰. Исходным тезисом работы Н. О. Лосского было осознание необходимости признания: «или наше положение при построении философского мирозерцания оказывается безвыходным, или же мы должны прибегнуть к крайне своеобразному методу, именно строить философские теории, и притом прежде всего теорию знания, не опираясь ни на ка-

¹⁶⁸ Шестов Лев. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: pro et contra.— СПб., 2002. С. 569.

¹⁶⁹ Белый А. Чехов // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т.1.— М., 1994. С. 323.

¹⁷⁰ Франк С. А. Сущность и ведущие мотивы русской философии (1925 г.) // Философские науки. 1990. № 5. С. 84.

кие другие теории, т. е. не пользуясь утверждениями других наук, как посылаками. Говоря точнее, этот необычайно своеобразный метод состоит в следующем: теорию знания нужно начинать прямо с анализа *действительных в данный момент наблюдаемых переживаний* (курсив наш — О.Ш.)»¹⁷¹. Вероятно, что к этому «крайне своеобразному методу» в построении теории знания Чехов приблизился несколько раньше. Как анализ «действительных в данный момент наблюдаемых переживаний» можно охарактеризовать его художественный метод. К подобному выводу, но не на философском уровне, а на уровне организации повествования пришел А. Дерман, рассматривая роль фабулы в чеховской художественной системе, в частности, говоря о том, что на 1888 год, когда была написана «Степь», повесть, где нет ни фабулы, ни сюжета, ни одной внешне-эффектной черты, приходится «существенная реформа» в поэтике Чехова: «В дальнейшем — характерное «чеховское», Чеховым найденное и новаторски утвержденное в русской литературе можно выразить в следующей формуле: любой кусок любой жизни дает и тему и фабулу для художественного произведения, если внимательно и углубленно в этот кусок взглядеться.»¹⁷²

И. П. Казанский в лекции «Человек и жизнь по произведениям А.П.Чехова», обратил внимание на следствие осознания идеи бесконечности — невозможность детерминированного объяснения личности: «Писатели до Чехова старались всячески найти логическую связь и последовательность между жизнью и поведением того или другого лица и его наследственными данными, его воспитанием, средой и обстановкой, т. е. верили, что личностью и антуражем в значительной степени обуславливается вся её судьба: Чехов стоит совсем на другой точке зрения»¹⁷³. Примечательно, что И. П. Казанский сомневался в определении стихийных сил, действующих на судьбу человека: «Конечно, совсем отрицать, — пишет он, — и характер человека, и его склонности, его способно-

¹⁷¹ Лосский Н. О. Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избранное. — М., 1991. С. 25.

¹⁷² Дерман А. Мастерство Чехова. М., 1959. С. 50.

¹⁷³ Казанский Ив. Человек и жизнь по произведениям А.П.Чехова: лекция, читанная 21 окт. 1904 г. в Историческом музее. — М., 1905. С. 27.

сти и всю окружающую его атмосферу он (*А.П.Чехов — О.Ш.*) никогда не станет, так как прекрасно знает, что кое-что все эти данные значат для человека, но ими не определяется всё в участии человека: есть силы чисто стихийные, т. е. случаи и случайности — *иначе их мы не умеем назвать* (курсив наш — *О.Ш.*), — которые появляются откуда-то извне и которые подчиняют себе человека и заставляют его идти совсем не по той дороге, которую он себе наметил»¹⁷⁴.

На отказ от любых догматических предпосылок в построении философии знания также обратил внимание А. Белый, передавая суть метода Чехова в статье 1907 года: «Я ничего не знаю о тайне, не вижу её. Но изучите действительность в её мгновенных мелочах. Я не знаю выхода из стен моей тюрьмы, но, быть может, бесконечные узоры, начертанные на стенах, не двухмерны, а трехмерны. Они убегают в пространство неизвестности, потому что стены могут оказаться стеклянными, и то, что мы видим на их поверхности, может оказаться за пределом этой поверхности. Все же *я ничего не знаю* (курсив наш — *О.Ш.*)»¹⁷⁵.

2.1.1. Ранние рассказы А. П. Чехова «Дурная бесконечность» и круговой ритм

Понятия актуальной и потенциальной, «дурной» бесконечности были уже своеобразно осмыслены Чеховым в самом начале творческого пути. «Дурная» бесконечность¹⁷⁶ оказывается в сфере изображения в рассказах «Два газетчика (неправдоподобный рассказ)», «Психопаты (сценка)», «Без места» и других. Ярче всего страх «дурной» бесконечности представлен в рассказе «Психопаты».

¹⁷⁴ Там же. С. 27.

¹⁷⁵ Белый А. Антон Павлович Чехов // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т.2. М., 1994. С. 357—358.

¹⁷⁶ О том, что жизнь чеховских героев определяется «дурной» бесконечностью, см.: Selge, G.: Anton P. Čechovs Menschenbild: Materialien zu einer poetischen Anthropologie. München: 1970; Kluge R.—D. Vom kritischen zum sozialistischen Realismus: Studien zur literarischen Tradition in Rußland 1880 bis 1925. München: 1973.

ть». «Война», «холера», «воровство», «процесс Мироновича» — все это наполняет души героев не само по себе, как реальная опасность, а как «какой-то неопределенный, беспредметный страх, беспорядочно витающий в пространстве и времени: что-то будет!!». Но что именно будет, где и когда, не знают ни отец, ни сын» (4, 160)¹⁷⁷. Причиной страха оказывается особое, объединяющее все эти поводы качество — возможность их бесконечного развертывания, не уравновешиваемая никакой конечностью — «бесконечная дискурсия» в разрушающем разум действии, не позволяющая человеку вырваться за ее пределы, увидеть реальную, а не вымысленную угрозу. Возникает образ замкнутого круга, из которого невозможно вырваться: «Туман, братец... Все так бесконечно и туманно, — говорит герой рассказа “Психопаты”, — что не удовлетворятся приговором, а без конца будут философствовать... Есть конец света? Есть... А что же за этим концом? Тоже конец... А что же за этим вторым концом? И так далее... Так и в этом процессе... Раз двадцать еще разбирать будут и то ни к чему не придут, а только туману напустят... Семенова сейчас созналась, а завтра она опять откажется — знать не знаю, ведать не ведаю. Опять Карабчевский кружить начнет... Наберет себе десять помощников и начнет с ними кружить, кружить, кружить...» (4, 161). С тем же замкнутым кругом бесконечных обид бывшего гувернера на праздную болтовню хозяина мы встречаемся в рассказе «На чужбине»: «Шампунь пудрит свое заплаканное лицо и идет с Камыпьевым в столовую. Первое блюдо съедается молча, после второго начинается та же история, и таким образом страдания Шампуня не имеют конца» (4, 166). В рассказе «Без места» взятки в силу своей всеобщности приобретают характер «дурной» бесконечности. Мозговую тошноту вызывает неспособность человека выйти из замкнутого круга жизненных обстоятельств: «Тошнота самая гнусная, мозговая, от которой не отделаться ни водкой, ни сном, ни душеспасительными размышлениями» (4, 217). Описание мышления, ходящего по кругу, и соответственного настроения — лучше повеситься — находим еще в одном

¹⁷⁷ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт. — М., 1974—1983. Далее произведения цит. в скобках с указанием тома и страницы.

раннем рассказе Чехова «Два газетчика»: «Туман какой-то кругом, неопределенность... безызвестность... писать не о чем. От одной мысли можно десять раз повеситься: кругом друг друга едят, грабят, топят, друг другу в морды плюют, а писать не о чем! Жизнь кипит, трещит, шипит, а писать не о чем! Дуализм проклятый какой-то... И писать незачем. Околевали, околевают и будут околевать — ничего тут нет нового... Все эти, брат, разнообразия, кипения, шипения очень уж однообразны... И самому писать тошно, да и читателя жалко; за что его, бедного, в меланхолию вгонять?». Ему противостоит жизнерадостная позиция другого, в выведенном яйце видящего бесконечное количество жизненных связей. Она возникает с введением элемента конечности — «единичного»: «Любишь ты широко глядеть, а ты попробуй помельче плавать. Вглядишься в былинку, в песчинку, в щелочку... всюду жизнь, драма, трагедия! В каждой щепке, в каждой свинье драма!». Обе эти позиции дискредитируются в финале: «Рыбкин накинул себе петлю на шею и с удовольствием повесился. Шлепкин сел за стол и в один миг написал: заметку о самоубийстве, некролог Рыбкина, фельетон по поводу частых самоубийств, передовую об усилении кары, налагаемой на самоубийц, и еще несколько других статей на ту же тему» (4, 156—158). Список статей, в разных жанрах написанных Шлепкиным, приобретает тот же самый характер «дурной» бесконечности.

2.1.2. Проза зрелого А. П. Чехова. «Чистое время» и выход из кругового ритма

Философия времени зрелого Чехова находит свое отражение не столько в сфере изображения, сколько в сфере формируемых им эстетических эффектов, в частности, осознанных им негативных гносеологических следствий идеи потенциальной бесконечности. Жанр рассказа как «форма завершения целого», по М. М. Бахтину, оказывается внутри антиномии «статика — динамика». Если в романе герой может обладать собственным ощуще-

нием времени, характером движения в нем, концепцией времени¹⁷⁸, то рассказ не может дать нам представление о целой судьбе героя. Незавершенность, возможность изменения, предоставляемая автором своему герою, лишает исследователя возможности «завершить», определить как концептуальное¹⁷⁹, текучее, множественное, перцептуальное время героев чеховских рассказов.

В рамках становления реляционной концепции времени в XX веке утвердилось понятие «время — пространство», в эстетическом анализе — «хронотоп». Однако в начале прошлого века присутствовала и другая, взаимосвязанная с этой, тенденция к выделению «чистого времени», очищенного от пространственных представлений (М. Гюйо, А. Бергсон). А. Бергсон следующим образом описал признаки «чистой интенсивности», или уничтожения времени в восприятии: «Некоторые состояния души представляют нам, правильно или неправильно, довлеющими себе, например: глубокая радость, глубокая грусть, осознание страсти, эстетические эмоции. Чистая интенсивность легче проявляется в этих простых случаях, где, по-видимому, не участвуют никакие экстенсивные элементы... в таких случаях интенсивность сводится к определенному качеству или оттенку, в который окрашивается более или менее значительная масса психических состояний, или, если угодно, к большему или меньшему числу простых состояний, проникающих основную эмоцию»¹⁸⁰. Вместе с понятием «чистой интенсивности» А. Бергсон рассматривал также понятие «чистой длительности» или «чистого времени». «Чистая длительность — есть фор-

¹⁷⁸ См., напр., о концепции времени героев романа: Eng J., Meijer J. M. The Brothere Karamazov by F. M. Dostoevsky. Moyton Nagne, Paris, 1971.

¹⁷⁹ О разграничении понятий концептуального и перцептуального времени и пространства в сфере искусства см.: Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.— А., 1974. С. 11—25. Авторы этой работы считают, что концептуальное время входит в художественное произведение лишь как фон художественных событий. Художественный образ локализуется в перцептуальном пространстве автора или воспринимающего.

¹⁸⁰ Бергсон А. Непосредственные данные сознания (Время и свобода воли) Собр.соч. Т. 2.— СПб., 1914. С. 10.

ма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше “я” активно работает, когда оно не устанавливает различия между настоящими состояниями и состояниями им предшествовавшими. Для этого оно не должно всецело погружаться в испытываемое ощущение или идею, ибо тогда оно перестало бы длиться. Но оно также не должно забывать предшествовавших состояний: достаточно, чтобы оно, при воспоминании этих состояний, их не рядоположало с настоящим сознанием, на подобие точек в пространстве, но чтобы оно их с ними организовывало, как это имеет место тогда, когда мы вспоминаем ноты какой-нибудь мелодии, как бы слившиеся вместе»¹⁸¹.

В рассказе «Тоска» Чехов изображает остановившееся внутреннее время человека. Глубокая эмоция — горе поглощает все существо Ионы. Основную антитезу рассказа — противопоставление застывшей в горе одинокой человеческой личности снующим без передышки толпам равнодушных людей — можно рассматривать двуправленно: не только люди не слышат Иону, но и люди, их жизнь, движение, побои, ругательства — ничто не может вывести Иону из окаменевшего, замершего состояния. Когда его пытаются заставить сдвинуться с места, вернуться в пространство внешней жизни: «Иона ерзает на козлах, как на иголках, тыкает в стороны локтями и водит глазами как уторелый, словно не понимает, где он и зачем он здесь» (4, 327). Четверо его собеседников, обращение к которым организует ритм сюжета, существуют в городском, динамическом хронотопе, их заботы связаны с движением во времени-пространстве. Они не просто равнодушны, они не могут «включиться» в хронотоп Ионы, так как там нет пространственной координаты, она равна нулю. Иона как был, так и остается недвижим. Его остановившееся время — глубокая внутренняя эмоция не может преодолеть пространственного ограничения, она заключена в его теле. То, о чем мечтает Иона — о слушателе, деревенской бабе, которая будет охать, вздыхать, причитать, есть желание еще усилить, продлить, задержать переживание своего горя. Фактически концовка рассказа ничего не меняет, Иона погружен в свое горе. Возвращая в памяти последние дни жизни сына и его

¹⁸¹ Там же. С. 73.

похороны, он рассказывает «всё» лошади. Слушатель был лишь поводом продлить переживание, задержать течение внешней жизни, остаться во власти внутреннего, остановившегося времени.

Почему же внутренняя эмоция преодолевает телесное, пространственное ограничение и передается читателю, разливается в нем, поглощает его? Секрет выхода из исчерпывающего, кругового ритма, заданного рассказом о бесплодных попытках Ионы рассказать о горе, отразивших существование безысходного, вечного зла мира — отдельности человеческого существа и его смертности, в мягкой улыбке читателя, которая вызвана комической ситуацией исповеди перед лошадью. Эта улыбка читателя возвращает миру его идеальный образ. «Зло, превышающее наши контрвозможности, оценивается набором выраженных отрицательных эмоций, распадающихся довольно четко на круг агрессии и круг пассивного переживания. Тут нам не до смеха»¹⁸². Иона, столкнувшись со злом мира, охвачен силой пассивного переживания. Еще и этим объясняется нежелание других людей принять в себя отрицательную эмоцию. Эстетическая дистанция творит чудеса: «всего лишь пересказ, а не само событие, всего лишь воспоминание о факте, а не он сам, и вот уже бледнеет, сходит на нет былой страх или напряженность»¹⁸³. Необходимость комического повтора или эстетической дистанции, видимо, объясняется необходимым для человеческой психики временем для принятия интеллектуального решения, временем созревания интеллектуальной эмоции. Для произведения искусства этот промежуток времени, видимо, и есть «форма протяженности материального субстрата, которая становится одновременно и средством изобразительности и выразительности этого материала»¹⁸⁴. Время, необходимое читателю чеховской «Тоски» для возникновения интеллектуальной эмоции, дает неторопливый ритмико-интонационный темп повествования, движущийся от одного толчка к другому. Ритмичность

¹⁸² Карасев А. В. Парадокс о смехе // Квинтэссенция: философский альманах. — М., 1990. С. 335.

¹⁸³ Там же.

¹⁸⁴ Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст. 1974. Литературно-теоретические исследования. — М., 1975. С. 221.

этих толчков и создает «медленный потенциал»¹⁸⁵, способный к распространению. Охватывающее читателя чувство жалости и сопереживания находит выражение не в отрицательной эмоции — пассивном переживании, а в положительной эмоции — улыбке победы над злом мира, отграничивающим пространственным разделением (телом) человека от человека. Этот миг эстетического переживания — миг торжества чистого времени, пронизанного консубстанциального мира, где нет метафизического одиночества человека.

В чеховском художественном мире путь внутреннего постижения истины проходит не Иона, а читатель «Госки». «Мгновение ока дает всю полноту ведения»¹⁸⁶, — писал П. А. Флоренский. Так и в художественном мире Чехова истина проявляет себя тогда, когда читатель не принимает её из рук писателя, а начинает двигаться вместе с автором к нахождению её в собственном эстетическом переживании. Она возникает в непрерывном самоутверждении при условии стремления к ней бесконечно различных, но неизменно активных, равноправных участников диалога «автор — читатель». В книге «Столп и утверждение Истины» П. А. Флоренским было дано следующее определение истины: «Истина есть интуиция-дискурсия»¹⁸⁷. Интуитивность понимается им как фактическая данность существования, а дискурсивность как идеальная возможность постижения: «Итак, если Истина *есть*, то она — реальная разумность и разумная реальность; она есть конечная бесконечность и бесконечная конечность, или, — выражусь математически — *актуальная бесконечность* — Бесконечное, мыслимое как целокупное Единство, как единый, в себе законченный Субъект. Но законченная в себе, она несет с собою всю полноту бесконечного ряда своих оснований, глубину своей перспективы»¹⁸⁸.

¹⁸⁵ См.: Прибрам К. Языки мозга. Экспериментальные парадоксы и принципы нейропсихологии / Под ред. А. Р. Лурия. — М., 1975. С. 112.

¹⁸⁶ Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. Соч. в 2-х тт. Т.1(1). — М., 1990. С. 43.

¹⁸⁷ Там же.

¹⁸⁸ Там же.

Философско-эстетическая активность Чехова в освоении и построении художественного мира была направлена на снятие ограничений с представлений о мире и человеке, налагаемых идеями «потенциальной бесконечности», непроницаемости материи и распространенной в конце XIX века идеей социального детерминизма.

2.2. Ритм как композиционная форма. Поэтичность чеховской прозы

Значительность ритмического уровня в структуре художественного мира Чехова в современном литературоведении не подвергается сомнению. Ритм рассматривается как средство создания «общего тона», «настроения», «музыкальности», «поэтичности». М. М. Гиршман следующим образом охарактеризовал особенности ритмической организации прозы Чехова: «связывание разнообразных, внутренне неоднородных частей в повествовательном строе целого: стройно-симметричное распределение и развертывание различных, в том числе и противоположенных, тем и планов; расширяющееся объединение различных ритмических движений в гармоническое разрешение их в сложном финальном синтезе»¹⁸⁹. Определяя структуру чеховского текста, гармония в то же время отдаляет нас от автора, так как его мысль предстает перед нами «свершившейся», «готовой», «совершенной», «овеществленной» в ритме художественного целого.

Ритм как композиционная форма организации повествования в художественной системе Чехова приобретает особое значение, так как в этой сфере формируются ее основные эстетические эффекты. В ритмически организованных ранних рассказах Чехов уже «пробовал власть» над читателем, разрабатывая различ-

¹⁸⁹ Гиршман М. М. Ритм художественной прозы.— М., 1982. С. 213.

ные способы удерживать его внимание на так называемых «мелочишках», сценках и бессюжетной прозе.

В начале XX века в период бурного развития бессюжетной прозы формалисты вынуждены были признать невозможным отсутствие сюжета и называли этот вид прозы бесфабульным. Однако отсутствие фабулы в так называемых бесфабульных рассказах Чехова также можно поставить под сомнение. Истоки бесфабульности у Чехова видят в развитии им литературного жанра сцены, сценки, физиологического очерка. Характеризуя сложность структуры чеховского повествования, А. П. Чудаков в одной из последних своих работ ввел понятие «ароморфного» рассказа, обозначающего усложнение структуры и возможностей эволюции жанра рассказа в конце XIX — начале XX века. Истоки бессобытийности, по его мнению, связаны с тем, что рассказ Чехова, кончающийся «ничем», являл собою отрезок из жизни героя, взятый непреднамеренно, без выбора, независимо от того, есть ли в нем показательная законченность или нет, как любой сегмент со всем его — и существенным, и случайным — содержанием. «И в предметном мире, и в сюжете, — писал А. П. Чудаков, — сильнейшим полем напряжения является оппозиция «отобранное — неотобранное», «случайное — существенное». Эти по самой своей сути противостоящие друг другу детали и эпизоды в чеховском повествовании оказываются рядом. Происходит колебание на какой-то грани, с которой изображенное, кажется, всякий миг готово сползти в море неотобранных событий и вещей, но все время сохраняется некая внутренняя мера, обеспечивающая состояние напряженного равновесия, и оно удерживается, и вещно-событийное повествование движется дальше — и опять по краю»¹⁹⁰.

Указывая на возможность расширения диапазона принципа «связанности» предметов, А. П. Чудаков определил его как «некое эмоционально-поэтическое единство всех вещей вообще, не относящееся конкретно к герою, — то, что критика издавна на-

¹⁹⁰ Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) // Поэтика русской литературы начала XX века. Динамика жанра: общие вопросы. Проза. - М., 2009. С. 371.

зывала чеховским настроением»¹⁹¹. Сюда, по его мнению, примыкают такие феномены, как «подводное течение», также объединяющее вещный поток, и многие другие более частные явления, работающие в том же направлении: лексический подбор по эфоническому признаку, ритмомелодика и т. п. Эти тезисы расширяют поправку его концепции случайности, осуществленную им самим в исследовании «Мир Чехова: возникновение и утверждение» (1986). В соответствии с введенным в литературоведение принципом дополнительности он скорректировал свою довольно жестко проведенную в «Поэтике Чехова» (1971) оппозицию случайного / неслучайного. Поэтичность рассматривается им как признак, также обеспечивающий целостность художественного мира Чехова, как и случайность. Даже если подробности «несущественны» для фабулы и «тормозят» ее движение, то все равно, «перекликаясь с другими подобными деталями, связываясь в цепочки, они создают смыслы, важные в ином отношении, целесообразные поэтически»¹⁹².

С. Д. Балухатый, выявляя редкие случаи проявления Чеховым своего непосредственного лирического чувства, писал, что лирические всплески, «поэтическое ощущение жизни, идущее от писательского чувства, а не только от писательского глаза, ощущение, обычно им сдерживаемое и скрываемое, будучи пропущенным через образы природы, усложняет ткань повествования добавочными, трудно уловимыми подчас смыслами: оно окутывает конкретные темы рассказа «большим воздухом» неумолчно пульсирующей жизни, оно раздвигает перспективные рамки повествования, переводя его в космический план, оно вносит в описание ту сердечную теплоту, которая лирически окрашивает отправной объективно сухой рисунок рассказа, оно внушает читателю чувство полноты жизни, напоминая ему о безусловных красотах мира, забываемых людьми за их бесчисленными заботами, житейскими случаями, большими и малыми драмами»¹⁹³. Усиливая введение мотивов жизни природы обязательной дополнительной функци-

¹⁹¹ Там же.

¹⁹² Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. С. 191.

¹⁹³ Балухатый С. Д. Стиль Чехова. С. 150—151.

ей, обычно композиционной, Чехов сделал слитный принцип изображения природы и психологии человека универсальным в своей художественной практике. В чеховском художественном мировосприятии, по мысли С. Д. Балухатого, «человеческое неотделимо от природно-пейзажного, предопределяется последним; человеческое, психологическое является частью мирового, равно как и мировое продолжается в психологическом»¹⁹⁴.

2.2.1. Гипнотическая функция ритма в бесфабульных ранних рассказах А. П. Чехова

Чеховский пейзаж зачастую представляет собой не «статический мотив» (или открытую живописную тему), а «динамический мотив», так как природные «причины» иногда даже более динамизируют повествование, чем любые другие человеческие «причины». Именно это качество (перенос центра тяжести с причины в мире человеческом на причины общего потока жизни¹⁹⁵) позволяет так ярко проявиться в строении чеховского повествования тону, настроению, подтексту, «поэтичности». В так называемых бесфабульных рассказах («Налим», «Мыслитель», «Егерь») «минимальной» фабулой является событие движения солнца по небосклону. А композиционный центр рассказа зачастую определяется положением солнца в зените¹⁹⁶. В этом смысле показателен известный

¹⁹⁴ Там же. С. 151.

¹⁹⁵ В философском отношении сквозь этот художественный принцип просвечивает платонизм. О близости художественного мироощущения Чехова этой философской традиции писал, напр., В. И. Гусев: «Поздний чеховский рационализм — это не рассудок, а разум в платоновском смысле слова: это полнота и внутреннее, духовное спокойствие, уравновешенность скрыто динамической, напряженной формы» (Гусев В. И. Чехов и стилевые поиски современной советской прозы. // В творческой лаборатории Чехова. — М., 1974. С. 363).

¹⁹⁶ Ср.: А. П. Чудаков указывал на безгеройный фабульный ряд в чеховской прозе: «Фабула героем не исчерпывается — в нее входит жизнь природы (биосферы), в ней может изображаться ход истории — независимо

рассказ «Хамелеон». Полдень, жарко — это и есть основная причина и пружина повествования. Есть главное событие — время остановило свой бег — и есть то, что это событие определяет в состоянии людей. Отсутствие литературно необходимой завязки в этой сценке мнимо. Она перенесена в «правильную» для любой поэзии сферу: небо, солнце, «божий мир», — и обозначена автором. Только литературная нововременная традиция приучила читателей видеть в обозначении положения солнца пейзаж и так называемый «статический мотив». В любой архаике — это самый что ни на есть динамический мотив и основа сюжета.

По объектам привлечения внимания читателя рассказ четко делится на две части. Первая организована оппозицией «пустоты» пространства (в область внимания попадают единичные детали: «решето, доверху наполненное конфискованным крыжовником», «торчащий палец, имеющий вид знамения победы») и ярко выраженной агрессией, объекты которой меняются, но сила постоянна, передается она через нагнетание повелительных интонаций и угроз. Вторая часть рассказа набирает свой темп от сомнения городского, хотя происшествие уже исчерпало себя и решение вроде бы принято. В то время, как Елдырин стоит за спиной Очумелова и как будто исполняет роль статиста — подает и снимает пинель, проявляется его познавательная активность. Поиск ответа на вопрос «чья собака?» из сомнений, останавливающих Елдырина, превращается в мотив, организующий развитие сюжета. Этапы решения познавательной задачи структурируют ритм второй части рассказа. Параллельно ритмизирующую функцию выполняет комический повтор. «Известный пример с так называемым смехом “от повтора”, — считает Л. В. Карасев, — не противоречит принципу неожиданности: повторный жест комедийного персонажа смешит лишь тогда, когда мы внезапно обнаруживаем, что он повторный, а вовсе не в момент первого с ним знакомства; повтор снижает, оглушает его и от этого делает смешным»¹⁹⁷. Трехкратная переме-

от героя произведения. Фабула может быть вообще безгеройной.» (Чудиков А. П. Поэтика Чехова. С. 228).

¹⁹⁷ Карасев Л. В. Парадокс о смехе // Квинтэссенция: философский альманах. — М., 1990. С. 356.

на объектов агрессии распыляет силы зла, оно становится нестрашным, смешным.

Смешным зло делает эстетическая дистанция — пересказ события, случая. Это читатель смеется над Очумеловым. Толпа в рассказе смеется над проигравшим в «поединке» Хрюкиным. Таким образом, ритм второй части рассказа задается двумя противоположенными потоками эмоционального напряжения: во-первых, организуется этапами познавательной активности, распространяющейся через ритм следования тексту и на читателя; во-вторых, комическим повтором, ритмическими возвратами спазмов смеха. Объединяются эти два потока в точке остановки времени. Сила познавательной активности столь велика и заразительна, что полностью поглощает внимание читателя, парализует течение внутреннего времени, когда ничто не важно, пока не узнаешь ответ на вопрос, разгадку. Напряжение, вызываемое интересом, столь велико, что даже несколько приостанавливается, задерживается «механизм запуска смеха». Смех прорывается тогда, когда напряжение спадает. В этот миг даже Очумелов расслабился, обрадовался, вступил в игру с бывшим «соперником»: «Шустрая такая... Цап этого за палец! Ха-ха-ха... Ну, чего дрожишь? Ррр... Рр... Сердится, пельма... Цуцук этакий...» (3, 55). Ритмические возвраты спазмов смеха вновь останавливают время, внутреннее время читателя. «Время останавливается и бежит вспять — чтобы еще и еще раз вернуться к точке, где нам открылась несостоятельность зла, — пишет Л. В. Карасев, анализируя механизм смеха. <...> Смех рождает приятные ощущения, и оттого мы с неохотой расстаемся с ним, держа его на “привязи” повторяющихся “взрывов” и продлевая тем самым чувство удовольствия, насколько это возможно.»¹⁹⁸. Чехов в рассказе «Хамелеон» использует два комплекса мотивов (состояние и преображение облика героя), способных вызвать напряжение и передать его читателю¹⁹⁹. Оба они, вовлекая читателя в

¹⁹⁸ Там же. С. 352.

¹⁹⁹ О комплексах мотивов, вызывающих напряжение, см.: Хейзинга Й. Номо Lundehs. Опыт исследования игрового элемента в культуре. // Самосознание европейской культуры 20 века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе.— М., 1991. С. 69—92.

отграниченный от бытового времени хронотоп игры, фиксируют остановку внутреннего времени, связанную с прохождением цикла игры, результатом которой становится миг обладания знанием, миг победы над злом, миг, возвращающийся благодаря возвратному механизму смеха. Именно наличие этого «сакрального» мига и проявляет в комических произведениях Чехова «бытийное время автора», в противоположность бытовому времени его героев.

Фабула рассказа «Налим» предельно проста: налим, которого хотели поймать герои рассказа, уплыл. Можно было бы назвать такую фабулу в отношении литературной традиции нулевой, но для героев рассказа и читателей в центре оказывается именно «действие», здесь и сейчас сжимающее время и обнажающее его прерывистую структуру. Начало рассказа обозначает время — летнее утро и пространство тишины: «Летнее утро. В воздухе тишина; только поскрипывает на берегу кузнечик да где-то робко мурлыкает орличка. На небе неподвижно стоят перистые облака, похожие на рассыпанный снег... Около строящейся купальни, под зелеными ветвями ивняка <...> (4, 45). Взгляд повествователя как бы движется вверх — вниз, пересекая сначала пространство тишины тихим звуком от земли до неба, а потом опускаясь с белоснежных облаков к реке²⁰⁰. Следующий отрезок текста вводит первых героев, дается

²⁰⁰ По отношению к таким отрезкам текста возможен кинематографический анализ композиции, разработанный С. Эйзенштейном. Гармоничность и поэтичность чеховского повествования во многом определяются чувством «правильного» построения композиции (от смены «точек зрения» внутри одной фразы до архитектоники драмы). Ср.: «Но вопрос пульсации между четным и нечетным началами еще глубже и шире. И разве не так же единица всякого намерения вообще переходит в процессе осуществления в двучлен «отрицания отрицания»! Что пластически рисуется переходом процесса из двухточечной схемы в трехточечную! Именно не в «логическую пару»: исходная точка и точка цели; а динамическую триаду: точка намерения, точка его отрицания и снятие ее новым отрицанием на путях к точке осуществления? <...> Совершенно так же невозможен на сцене уход через дверь, если не было сделано хотя бы предварительное минимальное движение от нее. <...> Это такой же органический базисный закон свершения явлений, как и ряд других <...>» (Эй-

избыточная для читателя информация о персонажах с большим количеством деталей и уточнений. На синтаксическом уровне обилие обособлений прерывает и рассеивает внимание читателей, создает эстетическую аналогию шума до того, как тишину нарушат голоса героев: «Около строящейся купальни, под зелеными ветвями ивняка, барахтается в воде плотник Герасим, высокий, тощий мужик с рыжей курчавой головой и с лицом, поросшими волосами. Он пыхтит, отдувается и, сильно мигая глазами, старается достать что-то из-под корней ивняка. Лицо его покрыто потом. На сажень от Герасима, по горло в воде, стоит плотник Любим, молодой горбатый мужик с треугольным лицом и с узкими, китайскими глазками.» (Там же).

Эмоциональное напряжение начинает набирать темп от экспрессивного выражения: «уж больше часа». Последующий диалог закрепляет повтор чередования нетерпения и спокойствия: нетерпение Любима («дрожа как в лихорадке»), спокойствие Герасима: «не уйдет... Куда ему уйтить?»; нетерпеливый совет: «за зебры» — снимает напряжение попытка достижения цели; нарастающее нетерпение выражено повышено экспрессивной речью Любима («хватай» — дразнит его Герасим), снимает напряжение смена деятеля. В начале рассказа эта оппозиция обусловлена различными темпераментами героев. Следуя ритму диалога персонажей, эмоции их нарастающего желания достать налим, читатель оказывается втянутым в ритм чередования «напряжения / разряжения». Нетерпение героев передается меняющемуся стилю повествователя²⁰¹. Видимая, ощущаемая рукой близость цели подводит Любима к высшей точке напряжения: дыхание и речь становятся прерывистыми, торопливыми (многоточия разрывают предложения). Далее следует спеночное, анекдотическое «бултых в воду» и смена деятеля: «Утонешь еще, чёрт, отвечать за тебя придется!.. — Хрипит Герасим. — Вылазь, ну ты к лешему! Я сам вытащу!» (4, 46). Пятикратная смена «напряжения — выхода из него» переходит в ритми-

зенштейн С. Чет и нечет // Восток и Запад. Исследования. Переводы. Публикации. — М., 1988. С. 256—257).

²⁰¹ Ср. ставший в последующий период творчества Чехова знаменитый способ повествования «в духе героя».

чески возобновляющееся действие — «все ещё барахтаются». И уже не важно, кому принадлежат следующие реплики героев.

В предложениях, соединенных противительной интонацией²⁰²: «Начинается ругань... А солнце печет и печет» (4, 47),— ругань однообразна так же, как медленное ежедневное движение солнца. Яркое, неожиданное сравнение обращает внимание на положение солнца в зените: «Тени становятся короче и уходят в самих себя, как рога улитки...». Это миг остановки движения солнца, магический миг остановившегося времени, установившейся вертикали: человек на земле — солнце прямо над ним. Чехов как бы переключает тональности, на первый план выходит оппозиция: «тишина — звук». Абсолютный покой находит выражение в дурманящем, захватывающем собой пространство и человеческое существо запахе: «Высокая трава, пригретая солнцем, начинает испускать из себя густой, приторно-медовый запах». Хриплый бас и озябший, визгливый тенор сливаются в один звук. Реплики уже не распределены, лишены значимого для внимания смысла. Они неутомно нарушают тишину летнего дня. Появляется новый звук: «Слышится хлопанье бича... По отлогому берегу к водопою лениво плетется стадо, гонимое пастухом Ефимом. Пастух, дряхлый старик с одним глазом и покривившимся ртом, идет, понуря голову, и глядит себе под ноги. Первыми подходят к воде овцы, за ними лошади, за лошадьми коровы.» (4, 47). Неторопливые интонации в описании ленивого движения стада и пастуха, введение книжного оборота речи — «гонимое пастухом Ефимом», наделенного не то индивидуальными, не то мифологическими чертами: «с одним глазом и покривившимся ртом», — создают иллюзию вечного движения. Ветхозаветный²⁰³ покой Ефима нарушает звук — голос

²⁰² О противительной интонации у Чехова см.: Чичерин А. В. Роль противительной интонации в прозе Чехова // Иден и стиль. О природе поэтического слова.— М., 1965. С. 262—268.

²⁰³ О том, что иногда у Чехова интонации напоминают ветхозаветные см.: Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. ../Admin.MICROSOFT/EC052D/IssAdm/Wrk/диссер/Src/кандидатская/disser_1.htm-149#149С. 229.

Любима: «Потолкай его из-под низу! — слышит он голос Любима. — Просунь палец! Да ты глухой, чё-ёрт, что ли? Тьфу!» (Там же). Перебранка героев заинтересовывает персонажа и снова входит в область внимания читателя. Последовательность действий Ефима иллюстрирует, как нарастает его нетерпение: от минуты, когда он щурит глаз, до «сбросить порты не хватает терпения». Захлебывается Любим, кашляет, стадо залезло в господский сад — события, которые могли бы привлечь внимание в другое время, и читателями, и героями, увлеченными, полностью захваченными рыбалкой, не признаются важными, лишь мешают, отвлекают и выбрасываются из области внимания, как ненужный рак на берег. Разве могут они быть сравнимы по важности своей с налимом, которого ловят руками! Степень гипнотического воздействия чеховского текста здесь довольно велика, но не исчерпана.

Снова речь повествователя останавливается на детализации в описании нового героя. Появление барина и его гнев могли бы отвлечь героев от их занятия. Но гнев барина из-за недостроенной купальни признается и читателями, и героями несообразным. Сжато нетерпением времени противопоставляется «целое лето». Андрей Андреевич заражается общим нетерпением, забывая все свои «несообразные» претензии и признавая «уважительность» причины такого поведения работников. Сила воздействия общего настроения проявляется мгновенно: «— Налим? — спрашивает барин и глаза его подергиваются лаком. — Так тащите его скорей!» (4, 48). Следующая порция перебранки между действующими лицами рассчитана не столько на читателя, который давно уже в курсе дел, сколько на барина. Время, кажется, тянется от их долгой и лишней болтовни. Психологическое время героя сжимается: «Проходит пять минут, десять...». Время тянется в ожидании, когда прибежит, дождет что-то, разденется кучер Василий, нить нетерпения натянута до предела, и когда снова начинается все та же перебранка: «я его сейчас», «уж больно ловко засел», — барин больше терпеть не может и сам лезет в воду. Напряжение давно достигло кульминации — все уже полностью охвачено им.

Интереса к реальному действию — подрубить корягу — у читателя не возникает, не на нем сосредоточено внимание. Ведь идея подрубить корягу топором приходит плотнику Любиму — первому действующему лицу рассказа. Отчего бы ей не появиться еще утром? В этом месте рассказа происходит сильнейший разрыв в непрерывном течении художественного времени. Одно мгновение, вобравшее в себя отрезок времени от утра до полудня, исчерпало себя в кульминации напряжения, другого, равного в интенсивности, пока нет. Промежуток заполнен суетными заботами барина: «Пальцев-то себе не отрубите!», «Ефим, пошел вон отсюда!». Второе, интенсивное, мгновение — это время всеобщей эмоции удовольствия. Стяжение времени в полноценный миг достигается удовлетворением величиной добычи: «Андрей Андреевич, к великому своему удовольствию, чувствует, как его пальцы лезут налиму под жабры. — Тащу, братцы! Не толпитесь... стойте... тащу!» (4, 49). Величина налима поражает и читателя, и героев рассказа: «На поверхности показывается большая налимя голова и за нею черное аршинное тело. Налим тяжело ворочает хвостом и старается вырваться.». Но самое большое удовлетворение приносят слова барина: «Шалишь... Дудки, брат. Попался? Ага!» — цель достигнута. Восхищение полное: «По всем лицам разливается медовая улыбка. Минута проходит в молчаливом созерцании». Обратим внимание на то, что психологическое время трансформировано — это вряд ли минута, интенсивность эмоции растягивает время удовольствия. Однако автор не останавливается на трехкратном повторе, он закрепляет ее еще двумя повторами, усиливая воздействие всепроникающей эмоции радости:

— Знатный налим! — лепечет Ефим, почесывая под ключицами.
— Чай, фунтов десять будет...

—Н-да... — соглашается барин. — Печенка-то так и отдувается. Так и прет из нутра. А... ах!

Вот теперь гипнотическое ритмическое воздействие, оказываемое на читателя, достигает своей кульминации. Концовка рассказа сценочная, комичная: «Налим вдруг неожиданно делает резкое движение хвостом вверх и рыболовы слышат сильный плеск... Все растопыривают руки, но уже поздно; налим — поминай как звали.» (Там же). Художественное время рассказа оказыва-

ется спрессованным в неотменимое в своей значимости мгновение, или собственно настоящее, имеющее прерывистую структуру. Размышляя о природе времени, М. Гюйо указывал на то, что «идея действия ни в коем случае не может быть рассматриваема как производная идеи времени; она предшествует ей. Действие обнимает собой время без остатка»²⁰⁴. В простой юмористической сценке Чехова обретает бытие собственно «настоящее» в своем древнейшем виде как единое действие коллектива-рода. И здесь не названная, не ограниченная никаким образом-символом сквозь настоящее легко движется вечность.

Теоретик музыкальной композиции Б. Асафьев рассматривал противопоставление «звучащих» образов «тишине», безмолвию в природе, в людском кругу или в душе отдельного человека как систему (звучание — минус звучание), имеющую оценочную функцию²⁰⁵. В чеховском художественном мире система «звучание — минус звучание» определяет не только ритм повествования, она организует ритм подтекста и, соответственно, семантику сюжета, а также определяет такое качество художественной системы, как поэтичность. В рассказе «Мыслитель» Чехов через оппозицию «тишина — звук»²⁰⁶ сумел показать остановившееся время. Начинается рассказ с обозначения вертикали: «Знойный полдень». Пустота объединяет через многоточие смыслы двух следующих предложений: «В воздухе ни звука, ни движений... Вся природа похожа на очень большую, забытую богом и людьми, усадьбу» (4, 71). Время

²⁰⁴ Гюйо М. Происхождение идеи времени. Психологический этюд. — Смоленск, 1891. С. 32—33.

²⁰⁵ См.: Асафьев Б. У истоков жизни. Памяти Пушкина. // Орфей. 1922., кн.1. С. 30—31.

²⁰⁶ Ср. значение этой оппозиции в народной культуре: «Оппозиция «звук (шум) — тишина» и ее корреляты в мире «человеческих» звуков — «голос» — «молчание» являются одной из главных категорий культуры. На семантическом уровне им соответствует кардинальное для всей культуры противопоставление земного мира людей, звучащего и говорящего, и потустороннего мира мертвых, погруженного в тишину и безмолвие.» (Голстая С. М. Звуковой код традиционной народной культуры // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. — М., 1999. С. 10).

человеческой жизни от полудня до вечера заполнено исчислимым количеством звуков и движений, нарушающих тишину:

«— Да-с! — издает вдруг Яшкин, и так неожиданно, что собака, дремлющая недалеко от стола, вздрагивает и, поджав хвост, бежит в сторону.» (4, 71);

«Слышится помойный плеск и визг облитой собаки.» (4, 72);

«— Да-с! — говорит вдруг Яшкин. Пимфов вздрагивает и с испугом глядит на Яшкина. Он ждет от него новых ересей.» (4, 73);

«Начинается громкое хлебанье и чавканье. Словно из земли вырастают три собаки и кошка. Они стоят перед столом и умильно поглядывают на жующие рты. За псами следует молочная каша, которую Феона ставит с такой злобой, что со стола сыплются ложки и корки. Перед кашей приятели выпивают. — Все на этом свете лишнее! — замечает вдруг Яшкин. Пимфов роняет на колени ложку, испуганно глядит на Яшкина, хочет протестовать, но язык ослабел от хмеля и запутался в густой каше... Вместо обычного “то есть, как же это-с?” получается одно только мычание.» (Там же).

Ритм нарушения тишины создает иллюзию ритмического движения художественного времени рассказа. Иллюзию, так как звук, производимый этой жизнью, пуст, обезличен, бессмыслен. Это движение пустоты. Звуки, производимые людьми, принадлежат ей, обозначая ее собственное бытие и движение: «Наступает тишина, изредка только прерываемая звяканьем рюмок, да пьяным побрякиванием... Солнце начинает уже клониться к западу, и тень липы все растет и растет. Приходит Феона и, фыркая, резко махая руками, расстилает около стола коврик. Приятели молча выпивают по последней, располагаются на ковре и, повернувшись друг к другу спинами, начинают засыпать...» (4, 73—74). Движение тишины и солнца в этом рассказе объединены только многоточием. Нет той противительной интонации, которая соединяла звуки жизни и движение солнца в рассказе «Налим». Концовка рассказа полностью утверждает власть пустоты — всё погружается в сон. В этом рассказе Чехов начинает незаметно раздражать читателя: коврик, который стелет Феона около стола «мыслителям», переполняет

чапу терпения читателя, только что подчинившегося иллюзии кругового ритмического движения повествования. Возникает противоречие, но не в зоне открытой работы слова и даже не подтекста, а в сфере психофизического раздражения, ответной реакции живого на власть пустоты, сна, смерти. Это слегка заметное, формируемое автором противостояние негативно-оценочной и в то же время положительно-победной эмоции усмешки, насмешки, улыбки читателя величию, власти пустоты, обезличенного пространства существования человека, на наш взгляд, можно рассматривать как «зерно» философии времени Чехова.

Художественное время рассказа «Егерь» организуется пространственной оппозицией: движение вдоль дороги — остановка, зов домой, в деревню. Ритмизует его четырехкратный повтор описания движения Егора по дороге и безнадежно бессмысленный повтор зова его жены: «хоть бы разочек зашли», «хоть бы разочек зашли», «хоть бы денек со мной, несчастной, пожили», «А когда же в деревню придете?»; «Он словно чувствует этот взгляд, останавливается». Начало рассказа сразу же определяет вертикаль — солнце в зените: «Знойный и душный полдень». Предложения первого абзаца намечают основные семиотические оппозиции: небо — земля, жизнь — смерть; внутри их движения движется и ритм рассказа:

1) «Знойный и душный полдень. На небе ни облачка...» — мгновение отсутствия видимого движения вечно подвижного неба.

2) «Выжженная солнцем трава глядит уныло, безнадежно: хоть и будет дождь, но уж не зеленеть ей...» — видимость убитой жизни, земли.

3) «Лес стоит молча, неподвижно, словно всматривается куда-то своими верхушками или ждет чего-то» (4, 79) — внутреннее напряженное движение при невозможности внешнего движения — взгляд.

Ритмически возобновляющееся внешнее, физическое движение героя рассказа Егора Власыча внутри оппозиции «дорога — деревня» усиливается также движением внутри не только топографической, но и социальной оппозиции. Пелагея также бессмысленно и безнадежно, как свой зов «хоть бы разочек зашли»,

произносит социально-оградительные нормы: «Вы хозяин», «Нестепенное ваше дело», «трех», «да ведь венчаны», «сказывают, вы Акулине новую избу поставили». Егор несколько раз пытается объяснить свое внутреннее стремление на волю, игнорируя при этом все социальные нормы и роли: «я бы избу сжег, или руки бы на себя наложил», «прощай соха», «нешто мы пара?», «не волей венчаны». На вопрос об Акулине Егор молчит и резко прерывает разговор, исчезает. Движение Егора и в топографическом, и социальном пространстве может быть охарактеризовано как линейное, прерывистое, вырывающееся из циклического природного ритма деревенской жизни. Пелагея не движется ни в топографическом, ни в социальном пространстве: «Она, бледная, неподвижная как статуя, стоит и ловит взглядом каждый его шаг» (4, 83). Реплики ее имеют характер бесконечного, неизменного, возобновляющегося, ритмического кругового движения. Невозможность внешнего, активного действия восполняется интенсивным внутренним движением — эмоция радости от встречи, любви поглощает доступное ее взгляду пространство, преобразуя его во внутреннее время, столь интенсивно переживаемое, что оно приобретает характер неограниченного, непространственного распространения. В рамках художественного времени рассказа «Егерь» Чехов продолжает разрабатывать категорию «настоящего — длящегося мига». Здесь это время встречи, заполненное интенсивной эмоцией, оно расширяется, захватывая время жизни Егора и Пелагеи, раздвигает свои рамки до символического времени вечной драмы оглянувшейся на дом и окаменевшей жены и безвозвратно уходящего все дальше и дальше мужа; и вновь стягивается вокруг солярной фавулы: встреча была недолгой — полдень: «Опять молчание. С сжатой полосы несется тихая песня, которая обрывается в самом начале. Жарко петь...» (4, 82). В отношении философии времени мы видим противоположный эффекту «Мыслителя» эффект преодоления, уничтожения пространства временем. В «Егере» пространство поглощается, уничтожается временем жизни, эмоцией радости, безнадежности, любви вечной — внепространственной и вневременной. Созерцание мгновения, заполненного чистой эмоцией героини, создает возможность проникновения этого чувства во внутреннее время читателя.

А. Дерман считал, что только к 1887 году относится перелом в отношении Чехова к фабуле, которая в ранних рассказах была, по его мнению, ярко выраженной и в, основном, мелодраматической. Переломными в отношении Чехова к фабуле он называет такие рассказы, как «Холодная кровь» и «Мститель». В «Мастерстве Чехова» он писал: «<...> здесь, в «Холодной крови», Чехов с непостижимым искусством создает картину «неподвижного движения»! Старик Малахин, сопровождающий в столицу гурт быков, все время передвигается, самая задача его — двигать, толкать. Но рассказ сделан так, что происходящее движение словно охвачено оцепенением, оно как бы замирает всякую минуту, мы видим, как трудно его раскатать»²⁰⁷. Однако, как мы можем наблюдать это на примере так называемых ранних бесфабульных («мнимосценочных») рассказов, Чехов овладевал этим умением постепенно. Ощущение перелома стало явным, когда «умение» Чехова вступило в активную фазу противостояния современной ему литературной традиции. Еще в раннем творчестве Чехов осваивает различные способы «манипулирования» временем в художественном тексте: он то плывет по его течению, то останавливает его, устанавливая вертикаль выхода из времени в вечность («Налим»), то показывает время, поглощенное пространством («Мыслитель»), то пространство, поглощенное временем («Егерь»). В сатирических произведениях обращается к категории «сакрального мига» — проявлению бытийного знания в бытовом («Хамелеон»), в философско-лирических («Госка») этим «сакральным мигом» становится миг эстетического сопереживания читателя — миг торжества чистого времени, пронизанного консубстанциального мира, где нет метафизического одиночества человека. Высшие творческие достижения Чехова в период становления художественной системы связаны с осуществлением в них гипнотической функции ритма.

²⁰⁷ Дерман А. Мастерство Чехова. С. 49.

2.2.2. Суггестивная функция ритма в зрелой фабульной прозе А. П. Чехова

Предельная ритмизация, поэтичность «Гусева» и «Дамы с собачкой», «Чайки» и «Вишневого сада», образно-смысловая и сюжетно-композиционная симметричность, ослабление семантических связей слов, вызывающее глубокие ассоциативные процессы, — все это вместе определяет проявление суггестивной функции ритма в позднем творчестве Чехова. Рассмотрим ее на примере рассказа «Гусев», где и на тематическом, и на ритмическом уровне мы встречаемся с разворачиванием всех основных мотивов «морского комплекса». «Общий знаменатель степи и моря — безбрежность (в экстенсивном плане) и особенно (в интенсивном плане) — колыхательно-колебательные движения, фиксируемые и визуально, и акустически, индуцирующие соответствующий ритм в субъекте восприятия и как бы вызывающие мысли и даже чувство беспредельного, отсылающие к началу, к творению, к переживанию его смысла»²⁰⁸, — писал В. Н. Топоров.

Один из первых признаков проявления «морского комплекса» — это сама фиксация колыхательно-колебательных движений. В первой главе — «Кажется, начинает покачивать. Койка под Гусевым медленно поднимается и опускается, точно вздыхает — и этак раз, другой, третий...» (7, 327). Во второй главе этот мотив достигает своей кульминации: им определяется ритмико-синтаксическое членение речи персонажа. «От качки, духоты и своей болезни он изнемог, тяжело дышит и шевелит высохшими губами: “Мне всё казалось странным, как это вы, тяжело больные, вместо того, чтобы находиться в покое, очутились на пароходе, где и духота, и жар, и качка, всё, одним словом, угрожает вам смертью, теперь же для меня все ясно...”» (7, 329). Ритм дыхания тяжело-больного Павла Ивановича задает тот же ритм качки. Следование этому ритму речи индуцирует тот же ритм в дыхании читателя²⁰⁹.

²⁰⁸ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное.— М., 1995. С. 580.

²⁰⁹ Согласно А. С. Выготскому, речевой ритм произведения устанавливает соответствующий ритм и характер дыхания; каждой смене дыхания и

«Сильно качает, нельзя ни встать, ни чаю напиться, ни лекарства принять»; «Он изнемог от качки и закрыл глаза; голова у него то откидывается назад, то опускается на грудь» (7, 330). Мотив сильной качки смыкается с мотивом тишины и смерти: «И наступает тишина... Картежники играют часа два, с азартом и руганью, но качка утомляет и их; они бросают карты и ложатся» (7, 331). Здесь Чехов пользуется своим старым, излюбленным приемом (как в «Налиме» или «Мыслителе») — человеческие звуки: ругань рыбаков, звяканье рюмок да пьяное побрякиванье, становясь ритмически монотонными, выходят за пределы осознанного человеческого существования и становятся принадлежностью тишины, жизни, поглощенной пространством. В третьей главе качки уже нет, и Павел Иванович повеселел. Стоят на рейде. «Гусев не слушает и смотрит в окошечко. На прозрачной, нежно бирюзовой воде, вся залитая ослепительным, горячим солнцем, качается лодка» (7, 334).

Эта остановка в пути, солнце в зените — один из признаков стяжения художественного времени к центру — вертикали, — проявляющийся уже в ранних рассказах Чехова с выраженной гипнотической функцией ритма. В четвертой главе «Качки нет, тихо, но зато душно и жарко, как в бане; не только говорить, но даже слушать трудно» (7, 334). Тихо умирает Павел Иванович. «Оба солдата смотрят на белую пену, отсвечивающую фосфором, молчат и думают. Первый нарушает молчание Гусев. — А ничего нету страшного,— говорит он» (7, 337). В пятой главе: «Пройдя сажень восемь — девять, он начинает идти тише и тише, мерно покачивается, точно раздумывает, и, увлекаемый течением, уж неслетя в сторону быстрее, чем вниз» (7, 338).

Таким образом, фиксация колебательно-дыхательных движений может быть представлена в композиции рассказа трехчастной структурой: первая, вторая главы — «качка»; третья глава —

ритму отвечает определенный строй эмоций; этот эмоциональный фон поэтического переживания тождествен или, во всяком случае, сходен с тем, который переживает в момент творчества автор. См. также о роли дыхания в организации чеховской прозы: Карасев А. В. Чехов в футляре // Карасев А. В. Вещество литературы.— М., 2001. С. 313—336.

«остановка на рейде»; четвертая, пятая главы — «качки нет», что соответствует первоначальному трехчастному композиционному членению рассказа²¹⁰. Включая рассказ в сборник «Палата № 6», Чехов изменил разбивку по главам. Первую и третью поделал — каждую на две главы, так что вместо трех стало пять глав. Пятичастное членение дает расподобление первоначальной структуры: первая глава — «начинает покачивать»; вторая глава — «сильная качка» (две смерти); третья глава — на рейде легкое покачивание лодки — «всем легче»; четвертая глава — «качки нет», смерть Петра Ивановича, мысленное переживание смерти Гусевым, здесь появляется образ борьбы волн друг с другом: «Неизвестно для чего, шумят высокие волны. На какую волну ни посмотришь, всякая старается подняться выше всех, и давит, и гонит другую; на нее с шумом, отсвечивая своей белой гривой, налетает третья, такая же свирепая и безобразная»(7, 337).

Пятая глава — тело Гусева «мерно покачивается в воде». Борьба волн, хаос океана сливается с тишиной и покоем ясного неба. Оппозиция четвертой главы: «Наверху глубокое небо, ясные звезды, покой и тишина — точь-в-точь как дома в деревне, внизу же — темнота и беспорядок»(7, 337), — снимается картиной нежного слияния цветов океана и неба. Этой же волновой структуре подчинено и изображение смерти в рассказе. За умершими вниз, в лазарет, приходят сверху, чтобы бросить вниз в море. Оппозиция дополнительно семантизируется: верх — «царство небесное»; низ — дно морское, в мифологической традиции — образ смерти и ужаса, несостоявшегося рождения, и вместе с тем, образ хранилища всех жизней: прошлых и будущих.

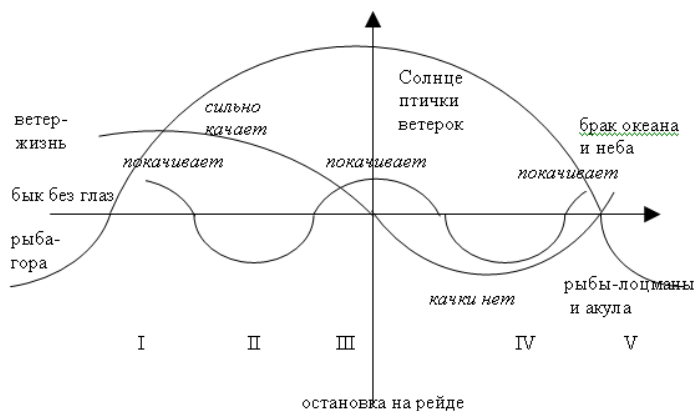
«Колебательно-колыхательные, вибрирующие движения морских вод или степных трав, собственно, и образуют те коротко-частотные волны, которые открывают простор взгляду и слуху вплоть до иллюзий»²¹¹, — писал В. Н. Топоров. Колебательно-колыхательный ритм, составляющий основу «морского комплекса», соотносится как с началом творения и его смыслом, так и с прена-

²¹⁰ См.: Чехов А. П. ПССиП в 30-ти тт. Т.7. С. 683.

²¹¹ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 601.

тальной матрицей подсознания. В рассказе «Гусев» возможно вычленение этих кодов.

Схему композиционного членения можно представить волновой структурой:



Космогонический миф представлен как в структуре сюжетно-композиционного членения, так и в образно-символическом плане. Основным признаком текстов, соотнесенных с мифами о творении, как отмечал В. Н. Топоров, является гипертрофизм числового принципа при забвении его старой семантики. Повествователь чеховского рассказа ведет счет вечеров: первая глава — «вечер»; вторая, третья глава — «вечер»; четвертая глава — «проходит два дня»; пятая глава — два дня спит Гусев, на третий в полдень приходят сверху два матроса и зашивают его в парусину. Счет дней (6+1) является известной параллелью семидневному циклу творения. Гусев выступает в роли медиатора, он сам в болезни находится между жизнью и смертью, между иллюзией и реальностью, сном и явью, океаном и небом. Образы рыбы-горы²¹² и ветра, прикованного к стенам на краю света, в первой

²¹² Известна демиургическая функция рыбы. «Возможно, мотив рыбы как опоры земли в океане связан прежде всего с индийскими представлениями о мировой горе посреди океана, повлиявшими, в частности, на цен-

главе задают повествованию космогонический код. Ветер в ряду семиотических общекультурных соответствий связан с дыханием, духом, душой, является цепью связи структурных элементов мира и причиной болезней.²¹³ В начале рассказа «чужое слово»: «солдат в Сучане сказывал: ихнее судно, когда они шли, на рыбину наехало и днище себе проломило» (7, 327), — и метафора «ветер с цепи сорвался» мотивируются легкостью перехода от народного мифопоэтического сознания Гусева к символическому разворачиванию архетипических образов. Он думает о рыбе-горе со спиной твердой, как у осетра; о толстых каменных стенах на краю света, к которым прикованы злые ветры; затем он начинает думать о родной стороне. Видение образов родной стороны: пруда, занесенного снегом, дыма из заводской трубы фарфорового завода, родных (брата Алексея, его сынишки Ваньки и девчонки Акульки — «лица не видать — закуталась»), только повод для разворачивания символического значения предметных деталей: сани уже не едут, а кружатся в черном дыму, без глаз показывается большая бычья голова. Случайная чеховская деталь — вторжение чужого бреда в видение Гусева — переводит его сон из плана личных воспоминаний в план образов-символов смерти: езды на саних, черного дыма, бычьей головы без глаз²¹⁴. Таким образом, архетипические образы-символы первой главы репрезентируют мифологическое трехчленное членение вселенной по вертикали: рыба как зооморфный классификатор нижней космической зоны, бык, символизирующий срединную космическую зону, ветер как властитель верхней космической зоны.

На функцию Гусева как медиатора между мирами указывает осязаемость его контактов с «другим» миром. Сначала контакт между мирами укладывается в рамки психологической реальности: сон переживается как явь, встреча во сне дает физическое ощущение

тральноазиатские традиции». См.: Топоров В. Н. Рыбы // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт., т.2.— М., 1992. С. 392.

²¹³ См.: Топоров В. Н. О структуре некоторых архангелских текстов // Из работ московского семиотического круга.— М., 1997. С. 121.

²¹⁴ Хаас, Доминик. «Гусев» — светлый рассказ о мрачной истории // Чеховский сборник.— М., 1999. С. 85-89.

ние радости наяву: «Радость захватывает у него дыхание, бегают мурашками по телу, дрожит в пальцах. — Привел господь повидаться! — бредит он» (7, 328); затем в просьбе о помощи к ребенку из сна: «Шестой годочек пошел, а все еще разума нет! — бредит Гусев. — Вместо того, чтобы ноги задирать, поди-кась дядьке служивому напиться принеси. Гостинца дам» (7, 331). В четвертой главе трижды «проигрывается» смерть Гусева — первый раз во сне, когда он не захотел держать понесшихся лошадей, второй в разговорах с солдатом о близкой смерти, и третий — выход на палубу (верх — смерть в композиционной структуре этого рассказа). Мир иллюзии обрел для него реальность более плотную и осязаемую, обоняемую, чем жизнь: «Запахло навозом и сеном. Понурился головы, стоят у борта быки. Раз, два, три... восемь штук! А вот и маленькая лошадка. Гусев протягивает руку, чтобы приласкать её, но она мотнула головой, оскалила зубы и хочет укусить его за рукав. — Проклятая... — сердится Гусев» (7, 336—337). Поэтому переход его из сна в смерть никак не обозначается: «Спит он два дня, а на третий в полдень приходят сверху два матроса и выносят его из лазарета» (7, 338). Наличие даже в редуцированном виде мотивов космогонического мифа в первой главе позволяет рассматривать слияние цветов и нежность океана и неба в финале как брак, предшествующий рождению. Кольцевая композиция, реализующая кодовое значение космогонического мифа, расширяет тему рассказа о смерти на море до мистерии творения-рождения мира. Таким образом, фабулу в этом рассказе определяет не столько событие смерти отдельного человека, сколько бесконечность событийного ряда на мистериальном космопоэтическом уровне повествования.

По описанию С. Грофа, ритм легкого покачивания вызывает чувства космического единства и блаженства²¹⁵. Так ритмическое разворачивание симметричных композиционных структур: «начинает покачивать» в начале рассказа — лодка покачивается на волнах в композиционном центре повествования — тело идет ко дну, слегка покачиваясь, в финале, — также актуализирует семантику образа «океана — лона», и соответственно, чувства покоя и радости жизни до рождения. По мнению В. Н. Топорова, идея ро-

²¹⁵ Гроф С. Холотропное сознание.— М., 1996. С. 50.

ждения независимо от того, реализуется ли она в биологическом или духовном плане, соответствует единый символический смысл: «Субъект рождения (тот, кто рождается), будь то ребенок или “новый”, духовно родившийся (хотя бы только на краткое время, когда восстанавливается связь с бессмертием, с полнотой жизни) переживает пограничное состояние тесноты, томления, мук, страданий, разрешающееся выходом в “новое” пространство, что воспринимается, как освобождение, как “новое рождение”, как приобщение к вечности и бессмертию»²¹⁶.

Но кто совершает путь со дна моря к небесам, чья «точка зрения» организует пространство текста в финале рассказа «Гусев»? Душа ли умершего героя, взгляд ли автора, пронизывающий глубину вод и воспаряющий к небесам, «новая» ли душа читателя? Если это «новая» душа, то пространство-время текста, ритм его осуществления и есть пространство рождения этой души. Вплетаюсь в сложную систему пересечения волн жизни и смерти, хаоса и покоя, убаюканная сном, плотностью художественной иллюзии, гармонией симметрии, она постигает опыт смерти-жизни. А. П. Чудаков отмечал, что пейзажные завершения рассказа, подобные концовке «Гусева», были далеко не частыми приемами в прозе конца XIX века: «Это — революция сюжетосложения рассказа, решительно изменившая его главные композиционные составляющие: эти составляющие нового типа принадлежат к фундаментальным в ароморфном рассказе»²¹⁷. Вероятно, что в данном случае можно говорить не только о формальной новизне «пейзажного» финала рассказа, но и о смещении эстетической доминанты в суггестивную сферу, образуемую сложнейшими пересечениями ритма и смысла, уравновешенными и гармонично завершенными. В XX веке суггестивная проза станет одной из линий развития литературы, однако утрата внутренней меры станет также и причиной ее кризиса.

В поздних фабульных рассказах (таких как «Душечка», «Ионыч» и др.) ритмическая организация отступает на задний план, она уже не может быть так просто, как в бесфабульных рас-

²¹⁶ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 595.

²¹⁷ См.: Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа. С. 386.

сказах, высчитана в количествах повторов основных семиотических оппозиций. Почти невозможно угадать где, в каком месте рассказа, на каком повторе или паузе, с какой периодичностью возникают пики «напряженности», как они «разряжаются»: внутри иллюзорной сферы искусства или проецируются на общее психоэмоциональное состояние человека. Например, в одном из самых известных рассказов Чехова «Ионыч» постепенно-поступательное движение времени осознается как власть пошлости и обыденной жизни, убивающей молодость, совесть, «высокие» порывы души. Но каким образом формируется эта эмоция, противоречащая обычному, ежедневному опыту человека? Почему проникает в сознание и закрепляется в нем? «Событие и бессобытийность в “Ионыче”», — считает Е. А. Стеценко, — это не только ритмические единицы движения сюжета, но и признаки главного противоречия деятельной целеустремленной жизни и обывательского прозябания. Поэтому перелом в событийном ряду и переход от динамического действия к статике сопровождается аналогично направленной внутренней эволюцией героя. <...> Самоисчерпанность рассказа проявляется и в угасании темпа развития действия. Рассказ возвращается к исходной позиции: доминирует изначальная точка зрения о скуке и однообразии жизни, автор вновь описывает тех же Туркиных с их неизменными занятиями. Все внутренние движения повествования, развитие сюжета, характера погрузились в его глубины, исчезли, подавленные безысходностью провинциального бытия»²¹⁸. Однако наперекор этому фабульному ходу развития событий у читателя за время прочтения рассказа (обратимся вновь к идее Н. К. Гей о значении «формы протяженности материального субстрата художественного произведения»²¹⁹) оформляется ярко выраженная негативная эмоциональная реакция на власть времени, поступательного его хода.

Эта негативная эмоция, формируемая Чеховым, противостоит изображенному им ритму обыденной жизни, монотонному ритму провинциального города. И так же, как в рассказе «Мысли-

²¹⁸ Стеценко Е. А. Ритмическая композиция художественного произведения // Контекст.1988.— М.,1989. С. 204.

²¹⁹ Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения. С. 221.

тель», коврик, который стелет Феона обожравшимся приятелям, переполняет чашу терпения читателя и направляет его духовные силы на противостояние злу обезличенности пространства, так и вид ожиревшего и обнаглевшего Ионыча вызывает внутренний протест читателя против силы обезличивающего хода времени. «Старцев еще больше пополнил, ожирел, тяжело дышит и уже ходит, откинув назад голову. Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком, сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные руки, и кричит встречным “Пррррава держи!”», то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог» (10, 40). Двойной знак — проезд тройки Старцева, напоминающей колесницу языческого бога, и шествие его через анфиладу комнат, на глубинном мифологическом уровне воскрешает семантику путешествия бога времени. Это впечатление усиливается так называемыми «лишними» и совсем не поэтическими подробностями: разбегающимися не одетыми напуганными детьми и женщинами, мясистым затылком громко орущего возницы. Все вместе они усиливают уже сложившуюся в ходе сюжетного развития резко негативную эмоцию читателя на власть поступательного хода времени.

В работе Л. Нирё «О значении и композиции произведения» была высказана, на наш взгляд, справедливая мысль о том, что было бы ошибкой отождествлять значение с композицией, так как «значение определяет взаимоотношение знаков, знаковых элементов между собой постольку, поскольку предпосылкой этого определения располагают сами составляющие компоненты знака, то есть даны все условия, чтобы из взаимодействия составляющих родилось новое значение. Значение прежде всего приводит в движение семантические реляции сводимых воедино элементов, но так как они заведомо связаны и с носителем знака, само собой разумеется, что значение в свою очередь определяет и упорядоченность носителя знака»²²⁰. Если следовать принципу дополнительности А. П. Чудакова, в соответствии с которым «лишние» детали и

²²⁰ Нирё Л. О значении и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество.— М., 1977. С. 149.

подробности работают на создание «поэтической» целесообразности, то такие случаи введения антипоэтических «лишних» деталей в повествовательную ткань рассказа «Ионыч» не могут быть объяснены ни эффектом «неотобранности», ни «случайностью». Их можно рассматривать только как более сложные знаки, значение которых проявляется не на одном из уровней (языковом в виде семантических узлов или фабульно-композиционном), а объединяет контекстуальные языковые и композиционные напластования значений. Этот синтез и определил значение прозы Чехова для формирования в русской литературе «поэтической прозы».

Сегодня уже привычная, а на момент утверждения в художественной практике Чехова «свободно-присоединительная композиция»²²¹ без характерного для новеллы трехчастного развития (завязка, кульминация, развязка) поражала современников своей новизной. И сегодня она вызывает споры о жанре рассказов, построенных по такому принципу, их называют то мини-драмами, то мини-романами. По мнению Л. Нирё, композиция в случаях трансформации устоявшихся литературных жанров может принимать непосредственное участие в создании значения, так как «приводит к новому соединению составляющих произведения как знака и выполняет тем самым задачу разрушения — созидания конвенции»²²². Характерное для стиля Чехова изложение фабульных событий в виде драматизированного эпизода (или цепи эпизодов), когда промежуточные события излагаются кратко²²³, в композиции рассказа «Ионыч» дополнительно семантизируется, приобретает значение «концепта». «Его главный прием, здесь примененный, можно назвать, — писал А. Дерман, — расстановкой вех на жизненном пути доктора Старцева, между которыми автор оставляет

²²¹ См.: Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. С. 248.

²²² Нирё Л. О значении и композиции произведения. С. 150.

²²³ Ср.: «Чеховская манера бежит безэпизодного изложения — в противоположность, например, тургеневской, которой свойственно открыто обобщенное изложение событий, когда целые периоды жизни персонажа представлены не в виде сцен-эпизодов, но в авторском рассуждении (Vorgeschichte почти всех героев тургеневских романов)» (Чудаков А. П. Поэтика Чехова. С. 202).

пространство, заполняемое уже читателем в процессе сотворчества»²²⁴. Ритм смены эпизодов в «Ионыче» потому принимает непосредственное участие в создании значения, что воспроизводит круговой ритм течения человеческой жизни, власть времени и вместе с тем оформляет противостояние этому ритму и его власти.

2.3. Ритм как архитектурная форма. Поэтический синтез времени в композиции «Вишневого сада»

А. Фейхтвангер в известной статье «Вишневый сад» (1916) отмечал нарушение Чеховым «всех канонов благопристойной драматургической техники». «Его персонажи, — писал он, — <...> совершенно не развиваются. Ни на йоту. Они все под конец точно такие же, какими были вначале. *Автор ограничивается тем, что как бы поворачивает их* (курсив наш — О.Ш.), демонстрирует с разных сторон и тем самым делает их проницаемыми для взгляда. Он словно мимоходом показывает, как его тонкокожие и чувствительные герои реагируют на разные обстоятельства или как трогательно и трагикомически по-разному отражаются одни и те же обстоятельства в мозгу у разных людей. При этом он старательно избегает всякой декларативности. Кажется, что его герои просто болтают всякий вздор, и *только на расстоянии, только по мере продвижения действия* (курсив наш — О.Ш.) начинаешь понимать, насколько остро необходимо каждое слово, каждый нюанс, и что все в этой пьесе, лишенной назойливой символики, складывается в картину пластично и значимо, как в притче. Техника импрессионистов. Вблизи она представляется бессмысленным хаосом мазков, но стоит взглянуть издали, и все неуловимо и впечатляюще сливается в единый образ»²²⁵. Такой «взгляд издали» для чеховской драмы, при всей актуальности живописной терминологии, — не столько техника импрессионистов, сколько сложность архитектурной

²²⁴ Дерман А. Мастерство Чехова. С. 78.

²²⁵ Фейхтвангер А. «Вишневый сад» / Пер. с нем. Е. Е. Михелевич // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана. С. 158.

задачи писателя и жесточайший композиционный телеологизм, направленный на совершенно определенную интеллектуальную эмоцию читателя.

«Событие, по чеховской терминологии “случай”, — писал Б. И. Зингерман в известной работе “Театр Чехова и его мировое значение”, — часто отвлекает нас от познания подлинных закономерностей жизни, заключенных в ней самой, в круговороте ее цветения и увядания, ее обольщений и разочарований. Драма у Чехова заключается не только в событии, сколько во времени, в том, что между событиями. Как театральный автор он исследовал неизвестные до того возможности драмы в изображении самого времени — этой непрерывной ткани человеческой жизни. <...> В старой, классической драме время, как правило, мерилось событиями, через события оно проявляло себя; там, где не было события, не было и ощущения движущегося времени, как не чувствуется — если не смотреть в окно — движения в плавно идущем поезде. У Чехова же, напротив, течение времени особенно остро ощущается там, где раньше предполагалась зона косной неподвижности; он замечает важные перемены в тех случаях, где для другого, менее изощренного взгляда, казалось бы, ничего не меняется, а то, что раньше было кульминацией движения, воспринимается в его пьесах как остановка.<...> Старый театр двигался вперед событиями — и речами, которые готовили события, а пьесы Чехова часто движутся вперед паузами, тишиной, в которой особенно ощутимо ровное, безостановочное течение жизни. <...> Движение времени в чеховских пьесах — каким бы гладким оно ни казалось — осуществляется, как и в старой, классической драме, через перипетию, без нее не может быть театра, она держит зрителя в постоянном напряжении, будоража и колебля ход театрального времени, неожиданно ускоряя и замедляя его, меняя его ритм и направление. <...> Классический пример истинно чеховской перипетии — знаменитый эпизод из второго действия “Вишневого сада”, когда в поле в тишине летнего дня неожиданно раздается отдаленный звук лопнувшей струны, замирающий, печальный»²²⁶.

²²⁶ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение.— М., 2001. С. 16-18.

«Кауза финалис» — причина, отнесенная к финалу, складывающая композицию, и определяющая целостность «Вишневого сада», — это не сам звук топора или лопнувшей струны, и не новаторский прием окончания пьесы на авторской ремарке²²⁷, это то, что эти приемы «запускают», а запускают они обратный ход течения времени²²⁸ — чтения времени между событиями и сквозь них. Именно это составляет новый опыт ре-фигурирования времени внутри структуры чеховского текста. Обозначение перипетии через звук лопнувшей струны во втором действии и, соответственно, кульминации через тот же звук, который не «раздается», а «слышится» в финале, возможно только в том случае, если тема пьесы определяется иначе, чем «гибель дворянского имения, перестающего давать доход». В последнем случае, как справедливо замечает Э. А. Полоцкая: «Никаких перипетий»²²⁹.

Если перипетия все-таки есть и складывается ритмом, понятым не только композиционно, но и архитектурно²³⁰, то тема «Вишневого сада» определяется не через ход «внешнего» сюжета, а через ход «внутреннего» сюжета, и должна быть связана с ходом времени. Сложность анализа философии времени в драматических произведениях Чехова, как справедливо замечает И. Н. Сухих, в том, что в слове персонажа сама философия не вы-

²²⁷ См. полемика Э. А. Полоцкой и В. В. Гульченко: «Его [звук лопнувшей струны] никто из героев пьесы не слышит. Но тем самым автор дает знать читателю, а театр зрителю: «Свершилось». Заключение текста ремаркой (не считая лаконичной фразы о самоубийстве Иванова) в «Вишневом саду» — тоже новость» (Полоцкая Э. А. Пьеса Чехова (Путь к «Вишневому саду») // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана. С. 43, 45).

²²⁸ Ср.: Т. Де Квинси рассматривает в пьесе Шекспира «Макбет» «обратный ход» времени, который запускается начиная со стука в ворота (Квинси Де, Томас. О стуке в ворота у Шекспира («Макбет») / Пер. С. А. Сухарева [Электрон. Текстовые данные].— М., 2000. http://orel.rsl.ru/nettext/foreign/gwinsi/o_stuke_.htm).

²²⁹ Полоцкая Э. А. Пьеса Чехова (Путь к «Вишневому саду»). С. 18.

²³⁰ Мы имеем в виду отнесение ритма как к композиционной, так и к архитектурной форме в ранних работах М. М. Бахтина. Об этом см. выше С. 46—47.

явлена, она принадлежит сюжету внутреннему, который проявляет себя через паузы, тишину, единый почти стихотворный ритм речи персонажей, являющей общую «мировую душу», проявляет себя в атмосфере зыбкости, нервности, неустойчивости, внутренний сюжет также мерцает, пульсирует, но не поддается определению; определяется только категория оставленного настоящего, в котором не живут герои Чехова. «Герои — практически все — бегут от настоящего, и это приговор ему»,²³¹ — считает И. Н. Сухих. Судьба человека в потоке времени — так лирически-абстрактно определяет он внутренний сюжет «Вишневого сада». Однако оставленное настоящее — не вся философия времени Чехова, а только ее айсберг. Отсутствие у героев «Вишневого сада» эмоции настоящего времени для Чехова — не трагедия. Для Чехова нет трагедии в отсутствии эмоции настоящего. Попытки описать личностную концепцию времени Чехова в общих категориях: «прошлое — настоящее — будущее», «миг — вечность» всегда наталкивались на сопротивление чеховской художественной системы. А. Д. Степанов, полагая, что в чеховском тексте заложен механизм, сопротивляющийся схватыванию смысла, суть проблемы видит в том, что «очень важным моментом в интерпретации оказывается название оппозиции: критик находит слова для обозначения общего знаменателя, и этот акт отнюдь не нейтрален в аксиологическом отношении, хотя бы потому, что сказанное слово тянет (может тянуть для реципиента) за собой шлейф своих предыдущих употреблений, эфир разнообразных “голосов” и “чужих слов”. Кроме того, часто оказывается, что названная оппозиция не точна, она шире данных текста, которые она призвана обобщить»²³². Так, например, рассмотрение финала рассказа «Архиерей» сквозь призму оппозиции временное / вечное у Нильсона заводит интерпретацию в тупик, а финал рассказа остается чистой констатацией: все проходит, все забывается. «Чеховский текст как бы заранее знает об обоих возможных отношениях к этой констатации,

²³¹ Сухих И. Н. Струна звенит в тумане. 1903. «Вишневы сад» // Книги XX века: русский канон: Эссе.— М., 2001. С. 40.

²³² Степанов А. Д. Рассказ А. П. Чехова «Архиерей»: сопротивление интерпретации // Scando-Slavica. Tomus 48. 2002. С. 27.

возможных продолжениях фразы “все проходит”: оптимистической (“...но жизнь вечна”) и пессимистической (“...и смысла нет”), но остается выше их обоих, не разрешает продолжения»²³³.

Истоки мифа о Чехове как «певце мгновений» лежат в работах Д. Н. Овсяннико-Куликовского²³⁴ и Андрея Белого. Воспроизводится он и в современных исследованиях. Л. М. Борисова, например, ссылаясь на Андрея Белого, пишет: «Символизм и реализм сходно ощущают течение времени: “В истинном реализме дезинтеграция времени в ряде отдельных взятых мгновений есть цель” <...>. Именно своим чувством времени Чехов (и прежде всего Чехов-драматург) созвучен Белому»²³⁵. Рассматривая семантический ореол употреблений слова «миг», «мгновение» в сочинениях и письмах Чехова, можно заметить почти полное безразличие Чехова к категориальной философской сущности этих понятий, в большинстве случаев они используются для обозначения быстроты происходящего: «в мгновение ока» или «в мгновение», «в тот же миг», для обозначения быстрой смены зрительных впечатлений, мелькании света или внезапно обнаружившейся истины.

Понимание основных драматургических констант чеховских пьес, действительно, тянет за собой шлейф «своих предшествующих употреблений». Так, например, А. Эфрос во второй половине XX века основную проблему «Вишневого сада» определил трагически, воспроизводя античное восприятие времени как стихии²³⁶: «В чем, так сказать, основная проблема “Вишневого сада”? — писал он. В том, что жизнь — как вихрь. А люди не успевают за этим вихрем. Вихрь сбивает людей, уносит их. Вихрь всегда над нами. Мы — следы этого вихря, которому название время. Время безжалостно, стремительно, беспощадно. Оно меняется и меняет

²³³ Там же. С. 43.

²³⁴ См.: Овсяннико-Куликовский Д. Н. Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве // Теории и психологии творчества. — Харьков, 1907. С. 50-78.

²³⁵ Борисова Л. М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. — Симферополь, 2000. С. 142.

²³⁶ О восприятии времени в античности см. выше С. 74.

нас, так же как вулкан меняет рельеф земли. И люди всегда перед вулканом, в общем, бессильны. Вулкан перестраивает рельеф земли. Чехов почувствовал в те годы, что рельеф земли изменился. И написал об этом пьесу. В этой пьесе прошлое России, настоящее России того времени — и будущее. И все это связано»²³⁷. В большинстве случаев, исследователи и театральные деятели «накладывают» своё восприятие времени на текст Чехова. Поразительно, что текст всё это «выдерживает», обладая своей собственной структурой времени.

Давно замечено, что композиция чеховских пьес движется с весны по осень, от радостных встреч к горькой разлуке²³⁸. В так называемых «бесфабульных» рассказах Чехова роль минимальной фабулы обычно выполняло движение светила по небосклону, от восхода до заката с кульминацией — полдень (жарко) («Налим», «Мыслитель», даже «Гусев» и др.); иногда этот ход обозначался сразу через остановку светила в точке зенита. Так и пьесы в своем композиционном строе, лишаясь обычного фабульного «действия» героев, скрепляются «солнцеворотом»²³⁹: оживление весны сменяется тишиной зноя и грустью осени. «Ясно, — писал А. П. Скафтымов, — почему в “Вишневом саде” нет борьбы между действующими лицами. Как видим, это происходит вовсе не потому, что Чехов не умел завязать и развязать этой стороны драмати-

²³⁷ Эфрос А. В. О Чехове и о нашей профессии // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана. С. 301—302.

²³⁸ Ср.: «„Встречи” и „проводы” придают музыкальный характер построению чеховских пьес. Служа опорными пунктами развития действия, они тем самым создают своеобразный ритм пьесы. Кроме того, они придают действию своеобразную внутреннюю динамичность: нарастание и ослабевание действия. С приездом связано постепенное нарастание действия, постепенно достигающее кульминационного пункта. Затем действие падает, диминуэндо к отъезду героев, музыкально заканчиваясь тишиной. Таким образом, не только внешними музыкальными приемами воздействия создается музыкальное впечатление, но и кроме того, музыкальностью самого построения пьесы» (Григорьев М. Сценическая композиция чеховских пьес. — М., 1924. С. 89-90).

²³⁹ О солярной фабуле, лежащей в основе драматического жанра, см.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997.

ческого движения, и не потому, что Чехов хотел достичь обновления формы как таковой, а потому, что перед творческим вниманием Чехова в «Вишневом саде» стояла такая область человеческих отношений, которая как раз не включала в свое содержание подобных моментов активности. Разрозненность между людьми его здесь интересовала только со стороны произвольности и неизбежности внутреннего разлада в данной обстановке общественной жизни. <...> В связи с особым содержанием конфликтного состояния действующих лиц находится и характер бытового наполнения пьесы. Каждое лицо имеет свою неудовлетворенность, свой круг индивидуально-внутренней сосредоточенности, не разделяемой окружающими и чуждой для них. Поэтому жизнь каждого протекает как бы в двойном процессе. Каждый, общаясь с другими, живет только вполовину и в общей жизни участвует лишь частью, и притом наиболее верхней частью своей души, а то, что внутренне для каждого является наиболее дорогим и важным, оказывается лишним, никому не нужным и неосуществленным. Виноватых нет, а всем жить душно, скучно, и всем хочется вырваться к какой-то другой жизни. Постольку, поскольку данный конфликт рисуется как постоянная принадлежность этой жизни, как драматизм, присутствующий в этих условиях обычному состоянию человека, пьеса и должна была фиксировать обычный ход жизни в его буднично-обыкновенном, делящемся обиходе. Бытовой поток жизни в этом случае для Чехова являлся не только дополнительным аксессуаром, дающим средство конкретизации главных образов, но и прямым объектом творчески фиксированного жизненного драматизма»²⁴⁰.

Ритм «Вишневого сада» — необычный. Это ритм (чередование) тишины, названной, проявленной нарушившим ее звуком (звуком лопнувшей струны или криком цапли), и не названной: в паузах и молчании о главном, не назывании его, заполненной болтовней и путешествием героев, где каждое их слово по отдельности и все вместе кажутся неуместными. «Все моменты слова, компо-

²⁴⁰ Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. — М., 1972. С. 357—358.

зиционно осуществляющие форму, становятся выражением творческого отношения автора к содержанию: ритм, прикрепленный к материалу, выносится за его пределы и начинает проникать собою содержание как творческое отношение к нему, переводит его в новый ценностный план — эстетического бытия»²⁴¹ — писал М. М. Бахтин. Ритм последней пьесы Чехова вибрирует между полюсами: молчанием и тишиной. Все звуки человеческой жизни почему-то кажутся неуместными, как шум чаепития в предутренний час. С этого неуместного шума начинается пьеса, таким же нелепым ощущается шум бала в день продажи имения. Все слова всех людей неуместны. Как это может быть, чтобы вся человеческая жизнь была неуместна? Не отдельных героев, потерявших смысл жизни героев эпохи, а вся? И только «отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» — на месте?!! Похоже, что Чехов сыграл с читателями в гамлетовскую «Мышеловку»: «жизни мышья беготня» — втайне всем известное преступление.

Т. Элиот отмечал, что музыкальной структуре более совершенных шекспировских пьес подчинено не только музыкальное построение отдельных сцен, но и все художественное целое пьесы: «Это в равной степени музыка образа и звука <...>. В целом драма Шекспира — очень сложная музыкальная структура; в сравнении с нею форма сонета, классической оды, баллады, вилланеллы, рондо и сестины гораздо проще»²⁴². Это довольно важное замечание, так как в практике анализа «сложных ритмических форм» (и драмы, и «поэтической прозы») зачастую используются логические схемы упрощения, сведения сложности до выявления симметрии — асимметрии расстановки персонажей или других элементов композиции.

На особую сложность ритма прозы, необходимость почти мистического «шестого чувства» для улавливания указывал Е. Г. Эткинд в «Материи стиха» (1985): «Ритмический строй прозы, даже ее композиция обычно рассредоточены на таком обширном

²⁴¹ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. С. 69.

²⁴² Элиот Т. Музыка поэзии // Назначение поэзии. С. 205.

пространстве, что, улавливая их “шестым чувством”, мы редко отдаем себе в них отчет. Удивительно ли, что относительно прозы до сих пор нет четко установленной научной методологии и даже – терминологии? Исследователи, например, только-только подходят к установлению понятия ритма в прозе – известно, что он существует, но неизвестно, что он собой представляет?»²⁴³.

Проблема изучения особенностей композиции чеховской драмы, к сожалению, также оказывается в плену различных схем упрощения. Даже глубокий анализ драматургической техники Чехова, проведенный С. Д. Балухатым, давший несомненные научные результаты в отношении сопоставления ранних редакций «Лешего» с последующими пьесами Чехова, неожиданно срывается на «Вишневом саде». Ученый попытался, так же, как и в предыдущих чеховских пьесах, высчитать последовательность сменяемости тем (тематических мотивов и лейтмотивов). В результате получились следующие схемы:

Для первого действия главные темы, обозначаются буквами: А—Лопахин, В — Раневская, С — продажа имения, и малыми буквами остальные диалогические темы, где повторяющиеся буквы обозначают темы возвращающиеся. В результате, по его мнению, получается следующая картина бессистемного следования тем в схеме:

aABbcbVdeCbeVfghBAchijkgBClmBCehCf.

Для второго действия характеристические темы обозначены в группировках: Шарлотта и Епиходов, Дуняша и Яша. Переход: приход новых лиц. Эпизодные сцены. Темы и речи Гаева, Раневской, Лопахина; выделяется тема — продажа имения, как толчок к характеристической теме Гаева и Раневской. Тема Раневской с автоэкспозицией. Тема Лопахина, эпизод с темой Фирса. Приход новых лиц. Характеристика Лопахина в аспекте Трофимова. Тема Трофимова о гордом человеке, об интеллигенции, о жизни, подхваченная Лопахиным. Далее — смена эпизодов с внутренними темами: декламация Гаева, сорвавшаяся бадня и характеристические реплики Фирса, Прохожего и характеристическая тема Раневской.

²⁴³ Эткинд Е. Г. Материя стиха. – Paris, 1985; Санкт-Петербург: Гуманитарный союз, 1998. С. 10.

Замыкание тем и уход лиц. В финале — тема Ани и Трофимова с обнажением общей, синтетической темы пьесы, охваченной лирически.

Темы движутся в схеме в следующем порядке:

abcdCeBAfAgAhfkBlm.

И так далее для следующих действий²⁴⁴.

Таким образом, вывод о бессистемности следования тем был предопределен самой методологией. Применение метода С. Д. Балухатого к анализу именно «Вишневого сада» заслуживает отдельного историко-филологического исследования. Однако то, что может уловить наш внутренний слух, ближе к мелосной, временной, становящейся структуре, и не сводимо к линейной, механической «развертке» тем и тематических мотивов.

«Текст соткан утком слова по основе молчания,— писал В. В. Биbihин. Основа молчания вносит разрыв между словарным значением и действующим смыслом слова. В последний, кроме значения, входит то, что оно сказано, когда его могло и не быть. <...> Выбор между словом и словом не первый и не главный в так называемой работе со словом. Более важный выбор проходит между молчанием и словом, то есть риском так или иначе задеть истину. Негодным оправданием многословия служит иногда тот довод, что молчащий лишает истину шанса присутствовать в его слове. Однако человеческое молчание иногда говорит весомее слова. Оно может оказаться более удобным для истины, чем слово. Оно лучше отвечает неопределенности мира. Не только внешняя, но и внутренняя речь часто неуместна. Есть события, полное участие в которых требует отказа от их именованья и осмысления. Такой отказ более распространен, причем в самой обыденной жизни, чем принято считать. Люди исподволь воздерживаются от мысли и речи, опасаясь нарушить какую-то тайную связь с опорой их существа, о которой они редко позволяют себе думать».²⁴⁵ Эти слова о языке философии как будто специально сказаны о «Вишневом саду». Так понимая язык философии, а не заменяя его кате-

²⁴⁴ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Л., 1927. С. 148—155.

²⁴⁵ Биbihин В. В. Язык философии.— М., 1993. С. 24.

горизонтальными схемами учебника по философии, можно приблизиться к глубинной философии языка и времени Чехова. Отнестись к ритму архитектурно, по Бахтину, значит понять его как моменты возвращающейся активности, направленной на постижение звучания целого как бытия эстетической формы.

Первое действие открывается не звуком, а «минус звуком» — звуком, о котором лишь говорят персонажи. «Минус звук» — звук поезда — до сцены (действия). Лопахин и Дуняша в ночи при свече напряженно вслушиваются в тишину. Полусон и воспоминания о прошлом. Реплики представляют собой ритмически соотносимые отрезки: они членятся внутри диалога Дуняши и Лопахина на трехчленные периоды²⁴⁶. Одновременно задействованы способы прозаического (синтаксического) членения речи и драматический ресурс — ремарка «пауза». Общий рисунок такого ритмического членения: три многоточия — пауза, три многоточия — пауза, три многоточия — пауза. Причем характерен стык: «многоточие — пауза». Функционально для драмы это избыточная информация. После третьей паузы в реплике Дуняши появляется еще один «минус звук» — беспокойство собак — и становится ощутимой напряженность ожидания: обостренная чувствительность и Лопахина, и Дуняши:

Лопахин. Что ты, Дуняша, такая..

Дуняша. Руки трясутся. Я в обморок упаду²⁴⁷ (198).

Следующий ритмический ряд: «минус звук» в ремарке — букет упал:

Входит Елиходов с букетом; он в пиджаке и в ярко вычищенных сапогах, которые сильно скрипят; войдя, он роняет букет.

Реальный звук — «скрипят сапоги» — невыносим. Он сразу встречает внутреннее, немотивированное сопротивление:

Елиходов. Сейчас утреник, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету. Не могу одобрить нашего климата. (*Вдыха-*

²⁴⁶ О трехчленном членении фразы у Чехова см.: Дерман А. Б. Мастерство Чехова. С. 123.

²⁴⁷ Чехов А. П. Вишневы сад // Чехов А. П. ПССиП в 30-ти тт. Т.12—13. С. 195—254. Далее цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.

ет.) Не могу. Наш климат не может способствовать в самый раз. Вот, Ермолай Алексенч, позвольте вам присовокупить, купил я себе третьего дня сапоги, а они, смею вас уверить, скрипят так, что нет никакой возможности. Чем бы смазать?

Лопахин. Отстань. Надоел (198).

Стул упал, Дуняша говорит о том, что Епиходов сделал ей предложение — все это лишние звуки, они отвлекают:

Лопахин (*прислушивается*). Вот, кажется, едут... (199).

Количество звуков реальной жизни исчислимо, от них, этих реально-бытовых «случайных» «деталей», в пристрастии к которым так подозревают автора, бегут его герои внутрь себя, в свои воспоминания и сегодняшнее эмоциональное состояние. Итог сцены: напряженное вслушивание в тишину ночи. Композиция сцены может, конечно, быть названа кольцевой, однако смысл её иной: ночь и ожидание отвергают, выбрасывают из своего пространства звуки суеты, звуки дневной жизни. Даже воспоминания Лопахина кажутся неуместными (мотивированными лишь композиционно), функционально (литературно) обслуживающими начало действия, завязку²⁴⁸.

Следующая сцена начинается со звука за сценой — нарастающего шума. В ремарке: «*Шум за сценой все усиливается. Голос: "Вот пройдут здесь"*». Поход через сцену — инсценировка ремарки — имитация шума. На сцене девять персонажей. Семь из них говорят по короткой реплике: это и впечатления от возвращения домой, и продолжение разговора Шарлоты и Пищика о собачке. Голос (ничей) из ремарки обретает плоть: это Аня.

Аня. Пройдете здесь. Ты, мама, помнишь, какая это комната? (199).

Таким образом, первая сцена равна ремарке, но не поглощается ей. Бесплотные голоса и шум за сценой обрели плоть, характеры, жесты. Далее следуют две почти зеркально симметричные сцены: Дуняша — Аня; Варя — Аня. Обрамляет их одна радостная, нежная эмоциональная волна, обращенная к Ане:

²⁴⁸ Именно внутри реплик Лопахина проходит жесткое ритмико-синтаксическое трехчленное членение.

Дуняша. <...> Милая моя! (*Смеется, целует ее.*) Заждалась вас, радость моя, светик...

Варя. Душечка моя приехала! Красавица приехала! (200).

Фразы Дуняши и Ани об объезде также построены семантически и ритмически параллельно:

Дуняша. Вы уехали в Великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь? (200).

Аня. Выехала я на Страстной неделе, тогда было холодно (201).

Вторая часть этих реплик представляет собой противоположное эмоциональное движение: это оживление Дуняши:

Дуняша. Милая моя! (*Смеется, целует ее.*) Заждалась вас, радость моя, светик... Я скажу вам сейчас, одной минутки не могу утерпеть... (200).

и оживление Шарлоты:

Аня. Шарлотта всю дорогу говорит, представляет фокусы.

И зачем ты навязала мне Шарлотту... (201).

И то, и другое — неуместны, так как Аня озабочена судьбой матери, Вари и дома. Чужой эмоциональный груз чрезмерного оживления для нее непосилен — она не может выспаться и еле держится на ногах. Семантические оппозиции выстраиваются в этих двух сценах довольно четкие: Дом — тепло — нежность, обращенная к Ане (красавица, светик, душечка) // Париж — холод — бессилие (мама сорит деньгами, Лопахин не сделал предложение, проценты не уплатили). Кульминация сцены — дурацкое «ме-е-е...» Лопахина, которое таким образом снимает возросшее до предела напряжение. Аня, только что отмахнувшаяся от рассказов Дуняши о предложении Епиходова, успокоившись, сама расспрашивает Варю, сделал ли Лопахин ей предложение. Далее следуют две параллельные реплики с обозначенной автором сменой тона внутри каждой:

Варя. Я так думаю, ничего у нас не выйдет. У него дела много, ему не до меня... и внимания не обращает. Бог с ним совсем, тяжело мне его видеть... Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, всё как сон... (*Другим тоном.*) У тебя брошка вроде как пчелка.

Аня (*печально*). Это мама купила. (*Идет в свою комнату, говорит весело, по-детски.*) А в Париже я на воздушном шаре летала! (201).

Ритмический и эмоциональный рисунок последних фраз оказывается схожим. Эмоция радости побеждает усталость и раздражение, и сильный эмоциональный аккорд разговора кажется мотивированным:

Варя. Душечка моя приехала! Красавица приехала! (202).

В итоге сцены снова «минус звук» — птицы поют. «Благолепие» — дом погружается в тишину. Все расходятся по своим комнатам. Следующая сцена начинается с обозначением самого тихого и мистического часа ночи — три часа. На сцене появляется Яша, обнимает Дуняшу. Реальный звук — разбито блюдо. На этот звук возвращаются Варя и Аня: они вспоминают о Пете, присутствие которого может напомнить матери о пережитых несчастьях.

Аня (*задумчиво*). <...> Мама не перенесла, ушла, ушла без оглядки... (*Вздрагивает.*) Как я ее понимаю, если бы она знала!

Пауза. (202).

Так в пьесе появляется мотив ухода, столь значимый для развития действия. Оказывается, что все женщины Раневские подсознательно готовы к нему: Варя только что говорила о желании, успокоившись за судьбу Ани, уйти странничествовать, мама уже «ушла, ушла без оглядки...», Аня понимает ее до нервной дрожи (примекая этот ужас к себе).

Характерной приметой чеховского стиля можно назвать то, что трехчленная ритмическая структура, заданная в самом начале пьесы через реплики напряженно ждущего Лопухина, сохраняется в организации речи других персонажей: на три многоточия — одна ремарка «пауза»:

Аня (*выйдя из своей комнаты*). Надо бы маму предупредить: Петя здесь...

Варя. Я приказала его не будить.

Аня (*задумчиво*). Шесть лет тому назад умер отец, через месяц утонул в реке брат Гриша, хорошенький семилетний мальчик. Мама не перенесла, ушла, ушла без оглядки... (*Вздрагивает.*) Как я ее понимаю, если бы она знала!

Пауза.

А Петя Трофимов был учителем Гриши, он может напомнить... (202).

Ночь уже потревожена. Следующая шумная сцена — кофе в четвертом часу ночи. Всем хочется высказать главное, но все их речи — неизбежно неуместны и безответны. Чем больше слов говорится, тем вернее неловкость и неизбежное: «Молчи!». Функционально эта сцена равна ремарке *«за сценой шум»*, только это шум на сцене. Но в шум вторгается тишина, отвоевывая свое пространство и власть. Суэта разбивается вторжением символического начала, растворенного в авторской речи и речи персонажей: символика белого (белый жилет и перчатки Фирса, проход по сцене Шарлоты в белом платье, белый призрак матери Раневской в белом саду) все эти знаки — знаки тишины. Финал первого действия — утренний сон. Как только тишина отвоевала свои права, в пьесе появляется не «минус звук», о котором лишь говорят, а настоящий отдаленный звук утра, присутствие которого необходимо при представлении пьесы на театре в соответствии с авторской волей:

Далеко за садом пастух играет на свирели. (214).

Но Аня в полусне слышит другой звук: «Все колокольчики!». Эмоциональный финал первого действия:

Трофимов (*в умилении*). Солнышко мое! Весна моя! (214).

Таким образом, ритм первого действия пульсирует между звуками человеческой жизни, стремящимися к нулю, и тишиной, отвоеывающей свои права.

Размышляя о мифологеме «вишневого сада», В. Б. Катаев сделал чрезвычайно важное замечание о том, что поиски классического «мифологизма», оправданные в применении к другим авторам XX века, вряд ли способны дать исчерпывающее объяснение этой мифологеме²⁴⁹. Он предположил, что для драмы Чехова — это «известный» поэтический ключ. Противопоставление классических способов описания мифологемы (структурно-семиотических, прежде всего) «поэтическому ключу» знаменатель-

²⁴⁹ Катаев В.Б. «Вишневый сад» как элемент национальной мифологии // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховiana. С. 15.

но для смены методологической парадигмы на рубеже XX—XXI веков. Структурно-семиотическая модель, ставшая для XX века «классической», действительно, неудовлетворительна для объяснения эстетических явлений, в плоть и кровь которых входит время, именно потому, что время из «объектов» (артефактов) своего исследования изымает. А «поэтический ключ» именно время, сохраненное и длящееся, в себе и содержит.

«На ось вертикального времени, ведущую вниз,— отмечал Г. Башляр, — нанизаны самые тягостные страдания, лишённые временной причинности, страдания невыносимые, бесцельно пронизывающие сердце и никогда не стихающие. А на оси вертикального времени, устремленной ввысь, закреплено утешение, лишённое надежды, странное изначальное утешение, утешение без покровителя. Короче, все, что отделяет нас от причины, от вознаграждения, все, что отрицает интимность и само желание, все, что обесценивает одновременно и прошлое и будущее, — сосредоточено в поэтическом мгновении. Если вам угодно будет изучить маленький фрагмент вертикального времени, взгляните хотя бы в поэтическое мгновение светлой грусти (*regret souriant*), в миг, когда ночь засыпает и ступает сумерки, когда часы едва дышат, когда одиночество уже само по себе сродни угрызням! Амбивалентные полюса светлой грусти почти соприкасаются. Малейшее колебание взаимозаменяет их. Светлая грусть, таким образом, — это явный признак состояния двойственности чувствующего сердца. Хотя очевидно вместе с тем, что она имеет отношение к вертикальному времени, поскольку ни одна из ее сторон не предшествует другой. Чувство здесь обратимо или, точнее, обратимость бытия здесь сентиментализирована: светлое чувство грустит, а грусть готова к улыбке и утешению. Ни одно из выраженных времен не является причиной другого, и доказательство этому — трудность выражения их в последовательном, т. е. в горизонтальном, времени. И все же то и другое имеют момент осуществления, что можно постичь лишь на уровне вертикали, только устремляясь вверх и

ощущая, как грусть постепенно уходит и душа воспаряет, расставаясь со своими призраками»²⁵⁰.

Вс. Мейерхольд в письме к А. П. Чехову (8 мая 1904) писал: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого «топотанья» — вот это «топотанье» нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: «Вишневый сад продан». Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в Вашем рассказе «Тиф». Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное»²⁵¹. Режиссерское восприятие ритма «топотанья» и темы Ужаса, по всей видимости, восходят к интерпретации третьего акта Андреем Белым в статье «Вишневый сад», написанной сразу после премьеры пьесы в МХТ. «Вот сидят измученные люди, стараясь забыть ужасы жизни, но *прохожий идет мимо... Где-то обрывается в шахте бадья*. Всякий понимает, что здесь — ужас. <...> Как страшны моменты, когда рок неслышно подкрадывается к обессиленным. Везде тревожный лейтмотив грозы, везде нависающая туча ужаса. Хотя, казалось бы, чему ужасаться: ведь речь идет о продаже имения. Но страшны маски, под которыми прячется ужас, зияя в пролетах глаз. Как страшна кривляющаяся гувернантка вокруг разоренной семьи, или лакей Яша, спорящий о шампанском, или грубящий конторщик, или прохожий из лесу! В третьем действии как бы кристаллизированы приемы Чехова: в передней комнате происходит семейная драма, а в задней, освещенной свечами, испуганно пляшут маски ужаса: вот почтовый чиновник вальсирует с девочкой — не чучело ли он? Может быть, это палка, к которой привязана маска, или вешалка, на которой висит мундир. А начальник станции? Откуда, зачем он? Это все воплощения рокового

²⁵⁰ Башляр Г. Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое // Башляр Г. Новый Рационализм. — М., 1987. С. 347.

²⁵¹ Мейерхольд Вс. О театре Чехова, «Вишневом саде» и МХТ // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана. С. 126.

хаоса. Вот пляшут они, манерничая, когда вершилось семейное несчастье»²⁵².

Тема Ужаса, Пляски смерти, соответствующая в тот период времени настроениям и переживаниям А. Белого²⁵³, наложившись на его эмоциональное переживание бала из третьего акта «Вишневого сада» как маскарада, пляски масок и смерти, зажила в общественном сознании своей жизнью. Мейерхольд, по-видимому, уже не отделял эту тему Ужаса от своей мысли и своего восприятия творчества Чехова. Тема «рокового ужаса» с тех пор прочно вошла в стереотип восприятия последней чеховской пьесы. Имеет смысл задать сакраментальный вопрос русской литературы: А был ли ... ужас? Может, ужаса-то и не было? Существенна ли для творческого сознания Чехова категория античного Рока? Вероятнее всего, ответ будет отрицательный. Чехов не просто выдавливал по капле из себя раба, он и раба времени из себя по капле выдавливал. Из-под власти рока он и выводил своих героев, не написав пятого акта и сознательно не сделав из комедии трагедии. Это у людей трагического двадцатого века возродилось античное представление о «вихре времени» и силе рока, а Чехов ушел дальше «лет на двести, триста».

Для современного восприятия пьесы характерна позиция В. В. Гульченко, который конец четвертого действия считает завязкой нулевого — пятого действия чеховской пьесы, отдавая предпочтение знакам «вертикали» в организации действия. Для него это Прохожий (во втором действии) и Симеонов-Пищик в четвертом действии, на которого, по его мнению, здесь возлагаются функции

²⁵² Белый А. Вишневый сад. // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х тт. Т. 2.— М., 1994. С. 365.

²⁵³ Ср., например, фразу «прячется ужас в провалах глаз» с той же темой в лирическом отрывке «Аргонавты» и стихотворениях отдела «Прежде и теперь» сб. «Золоте в лазури». А.Белый, как и во всех своих статьях, переплавляет темы своего творчества с «объектами» исследования, это одна из основных и характерных особенностей стиля его мышления и письма. О такой критике Т. Элиот писал: «<...>критик, в каком-то смысле, приписывает себе личность того автора, которого он рассматривает, и через эту личность может говорить своим собственным голосом» (Элиот Т. Назначение поэзии. С. 114).

Прохожего. А точкой пересечения «горизонталей» и «вертикалей» действия оказывается звук лопнувшей струны: «Он, этот звук, и есть завязка пятого акта «Вишневого сада». Из предыдущих четырех актов мы узнаем, что случилось с персонажами. Из пятого, ненаписанного, но подразумеваемого акта мы можем узнать гораздо большее: что с ними *не случилось и не может случиться*»²⁵⁴. Обозначая «вертикаль» через *непронсходящее* (вторгающееся в бытие вместе с появлением Прохожего), В. В. Гульченко определяет именно это «непронсходящее» как истинный сюжет пьесы. Границы пьесы представляются современному режиссеру открытыми в XX и даже XXI век, и целый трагический прошедший век звучит для него пятым актом²⁵⁵ чеховской пьесы. Б. Тулинцев, например, тоже считает, что в пятом ненаписанном акте должны разрешиться судьбы героев чеховской пьесы²⁵⁶. Варианты развития пятого акта могут быть какими угодно, но интересен сам факт присутствия в современном культурном сознании идеи «завершения» этой пьесы. Как будто бы драма Чехова осталось недописанной. Или, может быть, у этой драмы другой жанр завершения?

Ритмическое напряжение, звуковая вибрация целого последней чеховской пьесы возникает между двумя крайними точками звучания. Не шума, не реплики, ни смысла, — а только ясного, неожиданно нарушающего тишину звука, отнесенного к композиционному центру пьесы (конец второго действия):

Гаев. Я молчу, молчу.

Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный (224).

И к концу четвертого действия:

²⁵⁴ Гульченко В. В. Космизм «Вишневого сада» («Вишневый сад» в свете теории относительности: Чехов и Эйнштейн) // «Звук лопнувшей струны» к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана. С. 79.

²⁵⁵ У Чехова комедия «Вишневый сад» написана в четырех действиях. Многие критики и театральные режиссеры используют как синоним термин «акт».

²⁵⁶ Тулинцев Б. В. «Ich sterbe...» // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана. С. 67.

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву (254).

Так в ритме драмы отнологизируется поток времени. Время обнаруживают свою собственную структуру и субстанцию, разворачивается и в этой вибрации целого предстает нашей душе. Так овладевая потоком времени, мы не понимаем, а постигаем вибрацией своей души свободу и легкость жизни в потоке бытия. Момент порождения «потока времени» соответствует разворачиванию «целого» из точки ритмического напряжения. «Струна звенит в тумане» — это и есть ритмическая точка порождения потока времени. Новый мир рождается из «потока времени», в нем черпает свою энергию становления и приобретает пространственно-временное измерение в мире физическом и ментальном. Существование людей возможно только внутри потока времени. Принятие этого — жизнь, комедия.

«Осуществляя опосредование между двумя полюсами — событием и историей, — построение интриги разрешает парадокс времени с помощью самого поэтического акта. Этот акт <...> извлекает форму (figure) из последовательности, раскрывается слушателю или читателю в способности истории быть прослеживаемой», — писал П. Рикер в известной работе «Время и рассказ»²⁵⁷. Новаторство чеховской драмы — тема, которая обсуждалась в литературоведении и театроведении весь последний век. П. Рикер, писавший об интриге (событии) и конфигурировании времени на материале современной литературы и историографии, к сожалению, не заметил тектонического философского сдвига, произведенного чеховской драмой. Он описал другую крайность оспаривания принципа «согласия — несогласия» в XX веке — развал формы. Создавая новую гармонию быта и бытия, Чехов задал и новый интеллигибельный поэтический синтез времени в драме. Как особая форма «несогласного согласия», его философия времени не сводима к известным философским концепциям времени, создает условия для огромного, скрытого от поверхностного взгляда, пласта душевной жизни человека «быть прослеживаемым».

²⁵⁷ Рикер, Поль. Время и рассказ. Т. 1. С. 82.

В предисловии к сборнику «“Звук лопнувшей струны”»: к 100-летию пьесы “Вишневый сад”» приведены простые, но знаменательные слова о работе Чехова над временем: «Чехов ценит время между событиями — время будней. Они дают ему время вглядеться в происходящее, время осознать и понять, они удобны для того, чтобы увидеть созревание чего-то, и, наконец, они рождают новое качество, которое можно подвергнуть анализу». За этими словами Ефима Табачникова далее следует ключевая фраза для всех статей сборника: «Это “новое качество”, которое можно подвергнуть анализу, и есть основа основ чеховских пьес»²⁵⁸. Преобладающее «новое качество» чеховских драм — это интеллигибельность их мимезиса. Именно интеллигибельность, говоря словами Рикера, характеризует и «верховье, и низовье поэтической конфигурации» у Чехова. В связи с установкой автора на воспитание активного читателя, в чеховском художественном мире особую значимость приобретает сфера ре-фигурации — освоение читателем опыта авторского «прочтения» времени. Второе отличительное качество «Вишневого сада», как особого «типа» драмы²⁵⁹ это то, что время между событиями составляет не только основу этой драмы, его интригу, коллизию, но и тему, а также определяет композицию. Такого со времен античной поэтики история литературы не знала. Интригу, лежащую в основе драмы, всегда складывали только события, какими бы они не были. Не события задают вектор времени у Чехова, а их отсутствие создает необходимый объем времени для того, чтобы «увидеть созревание чего-то». Причем в «созревание чего-то» вглядывается не только автор, возможность «созревания чего-то» также заложена в структуре (композиции) произведения; понять, почувствовать, услышать в себе «созревание чего-то» — задача, возможность, способность читателя-зрителя чеховской драмы.

Интеллигибельность синтеза определяла восприятие чеховской драмы на протяжении XX века, и, вероятно, что это качество будет усиливаться с течением времени. Всё более Чехов вос-

²⁵⁸ От редколлегии // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана.— 2005. С. 5.

²⁵⁹ О категории «тип» в понимании П. Рикера см. выше. С. 18.

принимается как интеллектуальный писатель, а бытовой фон его пьес символизируется. Возникновение у Чехова нового объема или измерения времени — это один из самых редких в литературе и философии прецедент оспаривания принципа «несогласия — согласия», о котором писал П. Рикер. Вокруг этого принципа возникает «ось трансформации» нарративной традиции. Трансформации подвергаются все основные элементы чеховской драмы. Описав функцию завершения художественного произведения как ре-фигурацию времени, П. Рикер ввел проблему композиции в круг онтологических и гносеологических вопросов философии: «Читая конец в начале, а начало — в конце, мы учимся читать в обратном порядке само время, как краткое изложение начальных условий хода действия в его конечных результатах»²⁶⁰. Это методологическое основание позволит нам поставить вопрос о гносеологической функции структуры художественного мира последней чеховской пьесы, существенно трансформировавшей старые нарративные и временные парадигмы. Это глубинный уровень поэтики, где философия времени проявляет себя «непреднамеренно», организуя звучание целого.

Основные выводы

Гармоничность и поэтичность чеховского повествования во многом определяются чувством «правильного» построения композиции (от смены «точек зрения» внутри одной фразы до архитектоники драмы). Ритм как композиционная форма организации повествования в художественной системе Чехова приобретает особое значение, так как в этой сфере формируются ее основные эстетические эффекты. В чеховском художественном мире система «звучание — минус звучание» определяет не только ритм повествования, она организует ритм подтекста и, соответственно, семантику сюжета, а также определяет такое качество художественной системы, как поэтичность.

Чеховский пейзаж зачастую представляет собой не «статический мотив» (или открытую живописную тему), а «динамический

²⁶⁰ Рикер, Поль. Время и рассказ. Т. 1. С. 83.

мотив», так как природные «причины» иногда даже более динамизируют повествование, чем любые другие человеческие «причины». В так называемых бесфабульных рассказах («Налим», «Мыслитель», «Егерь») «минимальной» фабулой является событие движения солнца по небосклону. А композиционный центр рассказа зачастую определяется положением солнца в зените. Именно это качество (перенос центра тяжести с причины в мире человеческом на причины общего потока жизни) позволяет так ярко проявиться в строении чеховского повествования тону, настроению, подтексту, «поэтичности». А. П. Чудаков отмечал, что пейзажные завершения рассказа, подобные концовке «Гусева», были революцией в сюжетосложении рассказа, решительно изменившей его главные композиционные составляющие, принадлежащие к фундаментальным в «ароморфном рассказе». В данном случае можно говорить не только о формальной новизне «пейзажного» финала рассказа, но и о смещении эстетической доминанты в суггестивную сферу, образуемую сложнейшими пересечениями ритма и смысла, уравновешенными и гармонично завершенными.

Ритм смены эпизодов в «Ионыче» принимает непосредственное участие в создании значения потому, что воспроизводит круговой ритм течения человеческой жизни, власть времени и вместе с тем оформляет противостояние этому ритму и власти. Случаи введения антипоэтических «лишних» деталей в повествовательную ткань рассказа «Ионыч» (разбегающиеся неодетые дети и женщины, мясистый затылок громко орущего возницы) не могут быть объяснены ни эффектом «неотобранности», ни «случайностью». Их можно рассматривать только как более сложные знаки, значение которых проявляется не на одном из уровней (языковом в виде семантических узлов или фабульно-композиционном), а объединяет контекстуальные языковые и композиционные напластования значений. Этот синтез и определил значение прозы Чехова для формирования в русской литературе «поэтической прозы» начала XX века.

В терминах эстетики П. Рикера «Вишневый сад» Чехова представляет собой инновацию на всех трех уровнях и выступает как структура, способная к порождению новых текстов. Как особая форма «несогласного согласия», опосредованная личностной кон-

цепочкой времени Чехова, не сводимой к известным философским концепциям времени, она осуществляет себя в сфере бытия эстетического объекта. «Вишневый сад» — комедия, или даже водевиль, по замыслу Чехова, в основе которой лежит «субстанциальный конфликт». Обновление жанра, его композиционной формы, связано с новым жанровым способом «завершения», определяемым преобладанием «вертикального», поэтического времени над временем разворачивания событий. Употребляя слово «тип» в рикеровском смысле, можно также сказать, что «Вишневый сад» становится «метадрамой» XX века. В ритме время обнаруживают свою собственную структуру и субстанцию, разворачивается и в этой вибрации целого предстает нашей душе. «Струна звенит в тумане» — это и есть ритмическая точка порождения потока времени. «Кауза финалис» — причина, отнесенная к финалу, складывающая композицию, и определяющая целостность пьесы, — это не сам звук топора или лопнувшей струны, и не новаторский прием окончания пьесы на авторской ремарке, это то, что эти приемы «запускают», а запускают они обратный ход течения времени — чтения времени между событиями и сквозь них. Именно это и составляет новый опыт ре-фигурирования времени внутри структуры чеховского текста.

ГЛАВА III. ОБРАЗОВАНИЕ «ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ» (А. БЕЛЫЙ – Б. ПАСТЕРНАК)

3.1. «Поэтический вектор» прозы А. Белого эпохи «Золота в лазури»

3.1.1. «Неприметный переход» реализма в символизм. А. П. Чехов в восприятии А. Белого (1904-1907 гг.)

В 1904 году А. Белый опубликовал в «Весах» три статьи о Чехове¹. Сквозь чеховский «магический кристалл» он смог разглядеть свои будущие пути, пути символизма. О значении чеховского цикла статей Белого написан целый ряд специальных литературоведческих работ. Э. А. Полоцкая отмечала уникальность позиции Белого в контексте критики начала 1900-х годов и актуальность большинства его теоретических положений для современного этапа развития науки о Чехове². «Особенно много точных наблюдений, — считает она, — принадлежит Белому как интерпретатору собственно художественного, поэтического начала чеховского творчества. Прежде всего, он уловил оригинальность самого способа выражения авторской позиции в произведениях Чехова: «ничего не объяснял: смотрел и видел» (*разрядка А. Белого*). Мысль эта стала нынче почти общим местом в литературе о Чехове. <...> Называя Чехова истинным реалистом и истинным символистом в одно и то же время, Белый на языке символистской критики обозначил то, что уже тогда называли подтекстом, или подводным течением»³. И. Я. Лосиевский, автор работы «“Чеховский” миф

¹ Белый, Андрей. «Вишневый сад». (Драма Чехова) // Весы. 1904. №2. С. 45—48; Чехов // Весы. №8. С. 1—9; «Иванов» на сцене Художественного театра // Весы. №11. С. 29—31.

² Полоцкая Э. А. «Пролет в Вечность» (А.Белый о Чехове) // Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова.— М., 2001. С. 194—212.

³ Там же. С. 206.

Андрея Белого», полагает, что оценки Белого в «чеховском» цикле 1904 года субъективны, полярны, являются как бы «вольными переводами» на язык другой художественной системы. «Это — взгляд художника, обретающего свои эстетические ценности, погруженного в свой мир. Потому и нет «чистоты» восприятия, и образ Чехова под пером символиста неузнаваемо меняется <...>»⁴. Утверждая сотворческий характер беловских статей, исследователь определяет в них «присутствие *другого* художественного материала», в частности, образов ранней прозы Андрея Белого, его философско-художественных миниатюр того же 1904 года. Л. М. Борисова полагает, что в статьях о Чехове А. Белый и в 1904, и в 1907 году⁵ описывает свой собственный метод, и более всего в них чувствует-ся автор «симфоний». «Связь с чеховской драмой особенно сильна во “2-й, драматической”, все три ее смысла, музыкальный, сатирический, идейно-символический, имеют соответствия в художественном мире Чехова»⁶. Проблема влияния поэтики чеховской прозы и драмы на поэтику символизма и, в частности, на формирование поэтической прозы А. Белого уже давно привлекает внимание и зарубежных, и отечественных исследователей⁷. На близость чеховской «Чайки» с пьесой-мистерией А. Белого «Пришедший», а также на ряд чеховских стилистических приемов, широко

⁴ Лосневский И. Я. «Чеховский» миф Андрея Белого // Чехов и «серебряный век». Чеховиана.— М., 1996. С. 106—115.

⁵ См.: Белый А. Антон Павлович Чехов // Мир искусств. 1907. №11—12. С. 11—13.

⁶ Борисова Л. М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнотворчества.— Симферополь, 2000. С. 141.

⁷ См.: Jurieff Zoya. Prishedshy. A. Bely and A. Chechov // Bely Andrey. A critical review. Ed. by G.Janacek. The University Press of Kentucky, 1978. P. 44—55; Muchnic Helen. Chechov and Bely A. Study in contrasts // Transaction of the Association of Russian-American Scholars in the USA. New York. 1985. P. 107; Rayfield D. Chekhov. The evolution of his art. L., 1975. P. 204; Стрельцова Е. И. Детство — начало духовного странничества: «Степь» и «Котик Летаев» // Чехов и «серебряный век». Чеховиана. С. 90—95.

воспринятых модернистами, указывает английский исследователь П. Генри⁸.

Н. Н. Скатов, анализируя связь композиции стихотворения «Телеграфист» с чеховскими «открытыми финалами», писал: «Произнесены слова о высоком, бесконечном: “время”, “бог”, “жизни цель” <...>. Но не слова высокого смысла заканчивают общую картину бессмыслицы. Важно, что они, эти слова, произнесены, но важно и то, что не они последние, ибо “сущность жизни” оказывается ныне “вне жизненной сущностью”».

Лишь там на водокачке
Моргает фонарек.
Лишь там в сосновой дачке
Рыдает голосок.

В кисейно нежной шали
Девушка средних лет
Выводит на рояли
Чувствительный куплет.

Вот конец стихотворения, вот его суть и бесконечность. Бесконечное (“бог”, “время”), не ставши окончанием, стало конечным, а конечное (“дача”, “куплет”, “кисейная шаль”) стало бесконечным. И разве не несет такую бесконечность сама неопределенность возраста: “Девушка средних лет”. Здесь есть то, что в свое время Н. Я. Берковский назвал в чеховских новеллах “срезанным горизонтом”. Не случайно годы создания “Пепла” отмечены у Белого пристальным вниманием к Чехову, ибо Чехов был писателем, который как никто *продемонстрировал убийственную механическую машину жизни* (курсив наш — О. Ш.)⁹. Выделенные курсивом слова — скрытая цитата из статьи А. Белого «Вишневый сад» (1904): «Жиз-

⁸ Генри, Питер. Чехов и Андрей Белый // Чехов и «серебряный век». Чеховиана. С. 80—90.

⁹ Скатов Н. Н. «Некрасовская» книга А. Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 159. Далее Н. Н. Скатов в связи с цитатой, что Чехов для Белого «завершение целой эпохи русской литературы», дает сноску не на статью А. Белого «Вишневый сад» (1904), а на статью «А.П.Чехов» (1907).

ненный механизм,— писал он,— направляет русло переживаний не туда, куда мы стремимся, отдает нас во власть машин. Напа зависимость начинается с общих нам не ведомых причин и кончается конками, телефонами, лифтами, расписанием поездов. Между нами всё больше и больше образуется замкнутый, механический цикл, из которого все трудней вырваться. “А” убивает себя для “В”, “В” — для “С”, но и “С”, за которого “А” и “В” отдают себя, оставаясь нулями, вместо органически связанной переживаниями жизни отдает себя “А”, тоже превращаясь в нуль. Образуется машина бесцельного убийства душ. Власть мгновений — естественный протест против механического строя жизни. Человек, освободившийся, углубляет случайный момент освобождения, устремляя на него все силы души. При таких условиях человек научается все больше и больше видеть в мелочах. Мелочи жизни являются все больше проводниками Вечности. Так реализм неприметно переходит в символизм»¹⁰. Вывод А. Белого о том, что духовный опыт и творчество Чехова представляют собой способ выхода из «механического цикла», что чеховские «мелочи жизни являются все больше проводниками Вечности» не поэтическая риторика, он имеет самостоятельное значение. В нем, собственно, и находится ключ к парадоксальному положению о «неприметном» переходе реализма в символизм. Так как «актуальная бесконечность» не выражима в реалистическом творчестве при линейном, причинно-следственном способе развертывания повествования, А. Белый предпринимает попытку решить эту проблему и логически — в разработке теории символизма, и практически — в собственном художественном творчестве.

3.1.2. Диаграмма движения времени как композиционный принцип произведений раннего А. Белого

В период становления его художественной системы поэзия вместе с музыкой в иерархии «форм искусства» занимают гла-

¹⁰ Белый А. Вишневы сад. // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х тт. Т. 2. С. 362—363.

венствующее положение. Ранние прозаические опыты А. Белого, находясь в промежуточном положении между прозой и поэзией, ориентировались на поэтический (музыкальный) или в его терминологии — пространственно одномерный, временной способ существования. В статье 1902 года «Формы искусства»¹¹ он, рассматривая принцип сохранения энергии в жизни искусств, определял искусства через характеристику количества затрачиваемой энергии при восприятии. Поэзия рассматривалась как одномерное пространство, узловая форма искусства. Одномерность поэзии значительно расширяет круг образов, могущих быть предметами поэтического воспроизведения: «уже не та или иная черта действительности, а вся действительность». Поэзия характеризуется Белым через «подавление яркости пространственных образов за счет роста значения временной смены их», а ее пространственная одномерность, линейность оказываются пространственным эквивалентом музыки, постигающим сущность движения. «Первые произведения возникли как попытки иллюстрировать юношеские музыкальные композиции, — утверждал Белый в статье “О себе как писателе” (1933). — Я мечтал о программной музыке; сюжеты первых четырех книг, мною вынутых из музыкальных лейтмотивов, названы мной не повестями или романами, а Симфониями. <...> Отсюда их интонационный, музыкальный смысл, отсюда и особенности их формы, и экспозиция сюжета, и язык»¹².

Лирические миниатюры в прозе, по мнению А. В. Лаврова, как исходная форма всех прозаических жанров (симфоний, рассказов, статей отвлеченно-символического характера) А. Белого «характеризует своеобразная “музыкальная” композиция образов, объединяемых прежде всего тональностью настроя и ритмом, “напевностью”, и лишь опосредованно согла-

¹¹ Белый А. Формы искусства // Мир искусства. 1902. № 12. С. 343—361. Далее цит. по данному изданию.

¹² Белый А. Как мы пишем. О себе как писателе. / Предисловие и публикация В. Сажина // Андрей Белый: Проблемы творчества; Статьи; Воспоминания; Публикации. С. 20.

сующуюся с причинно-логическими предметными связями»¹³; в них также обнаруживается ближайшее родство с его стихотворными опытами тех лет. На то, что произведения А. Белого в общей системе его творчества обладали лишь относительным суверенитетом, являясь компонентами единого текста, в основе которых лежат «вариации на определенное множество изначально заданных тем», указывают многие исследователи (А. В. Лавров, Н. А. Кожевникова, Л. Силард¹⁴ и др.). Н. А. Кожевникова характеризует это единство через последовательное развитие одних и тех же идей и тем в прозе, в стихах, в исследованиях¹⁵. Зыбкость «материальных контуров» произведений Белого, по мнению А. В. Лаврова, связана с «пребыванием некоего единого текста творчества в состоянии постоянного видоизменения, саморазвития при сохранении идейно-эстетических, тематических и стилевых констант»¹⁶.

Многие тексты статей А. Белого можно определить как прозометрические, не только включающие в себя стихотворные элементы, но и ритмизованную прозу. Стремление А. Белого самому проанализировать филологически и философски свое поэтическое и жизнестроительное творчество, объяснить читателю законы своего художественного мира, с одной стороны, объясняется новизной вносимых им идей, а с другой характеризует предельно высокую степень замкнутости его художественной системы. Так как идея, по его мнению, принципиально не имеет статического «выражения», воплощения в конкретном понятии, то любой текст представляет собой лишь момент её становления, развертывания символа. Сложность анализа таких произведений связана с необходимостью рассмотрения их динамической композиции.

¹³ Лавров А. В. У истоков творчества Андрея Белого ("Симфонии") // Белый А. Симфонии. Л., 1990. С. 13.

¹⁴ Силард, Лена. Введение в проблематику А.Белого // *Umjetnost Riječi* (Zagreb). 1975. God. XIX. Broj 2—4. S. 179.

¹⁵ Кожевникова Н. А. Слово в прозе А.Белого // Проблемы структурной лингвистики. 1983.— М., 1986. С. 159.

¹⁶ Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность.— М., 1995. С. 12.

Статья «Символизм как миропонимание»¹⁷ писалась А. Белым летом 1903 года вместе со стихотворным сборником «Золото в лазури». В первой части статьи, рисующей общую познавательную ситуацию начала века, тематические блоки строятся по принципу логической триады: прошлое («иллюзия», тьма) — настоящее («плач», созерцательное бездействие) — будущее («путь» символизма, заря). Первые части триады содержат идиологемы из различных областей философии, психологии, культурологии, эстетики, литературы. Вариации мотива будущего — символического познания мира — завершают каждый тематический блок и скрепляют композиционные части статьи между собой. Например, начало статьи можно разложить на следующие тематические единицы:

Картина переживаний конца отвлеченного познания:

- иллюзия, что мир изучен; пессимизм; призрачность бытия, «черная тьма»;
- созерцательное бездействие; «Русло жизни отхлынуло в сторону», пошлость;
- «Заря зажглась».

Создание образных картин такого рода соответствовало убеждению А. Белого в том, что «коллективное движение мысли параллельно движению массовых переживаний».

Восклицание лирического героя философской статьи:

- поиск опоры в прошлом философии;
- плач;
- решимость отправляться в путь.

Картина начала нового пути:

- восхождение на вершину Шопенгауэра; Ницше: уничтожение антиномии между волей и представлением в личном начале человека; Гартман: бессознательное, которое лежит глубоко в природе человека;

¹⁷ Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Символизм как миропонимание. / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай.— М., 1994. С. 244—255. Далее цит. по данному изданию. Впервые: Мир искусства. 1904. № 5. С. 173—196.

– В. Соловьев: в бессознательном видит узел между человеком и богом;

– «мы»: в бессознательном имеем слияние метафизической воли с миром явлений; познание символическое — гениальное.

Характерным стилевым признаком статьи становится распределение психологического, математического (логического), метафорического (метафизического) плана анализа действительности в динамической последовательности. Например, анализ идей времени и вечности начинается с анализа их психического содержания, развивается как анализ математического смысла общекультурного содержания символов времени и вечности и приводит к метафизическому выявлению их сущности. Архитектура статьи базируется на выделении следующих композиционно-смысловых блоков:

Предположение рассматривать идеи о вечном возвращении и безвозвратном прохождении мимо

как «две стороны нашего бытия, две идеи нашего существования, имеющие одинаковые права на нашу психику».

Анализ математических идей круга, прямой, эллипса, спирали, бесконечности как символов движения времени и вечности:

- (если) прямая символизирует безвозвратное прохождение мимо,
- (то) круг — вечное возвращение, «кольцо возврата»;
 - путь точки по прямой и по кругу одинаково бесконечен, особенно если радиус моего круга равен бесконечности;
 - разлагая движение по спирали высшего порядка мы получаем движение круговое и по прямой;
- (но если) это прямая — спираль низшего порядка,
- (то) она разложима на прямую и круг.

Вывод: продолжая так до бесконечности, мы получим графическое изображение прямой и ряд колец, нанизанных друг на друга. Смысл полученной диаграммы А. Белый передает через восклицание Ф. Ницше: «О, как же мне не жаждать Вечности и брачного кольца, конец — кольца возврата!».

Соединение математического анализа символа с поэтическим восклицанием Ницше позволяет А. Белому как две стороны единого рассматривать движение кольца возврата как движение по

прямой, то есть во времени, «безвозвратном прохождении мимо» и конец кольца возврата как «радость брачного кольца Вечности».

Движение вечности представляется ему сменой эпох во времени человечества, периодическим возвращением эпох Вечности, когда душа в спиральном движении сквозь время приближается к поверхности жизни.

Эту мысль он оформляет через апелляцию к словам Метерлинка об удаленной эпохе в истории Индии, когда душа по всем данным приближалась к поверхности жизни, и высказанной им надежде, что придет время, когда «души наши увидят друг друга без посредства чувств», и актуализации христианской мистической традиции о наступлении «дня великого полудня». А. Белый, отталкиваясь от мысли Метерлинка, творчески перерождает ее. Вместо гипотезы о духовной сущности Древней Индии он, пользуясь цитатой, развивает мысль о периодическом повторении эпох духовности в истории человечества. Другой такой эпохой, в его понимании, было время, когда «Бог послал Сына Своего», и будет новая эпоха, эпоха теургий, когда «Вечность воплотится путем преобразования воскресшей личности», это будет эпоха конца символизма, которому отводится роль подготовки Личности к ее высшему предназначению. Между словом автора статьи и цитатой отсутствует граница, синтаксическое двоеточие здесь не знак разделения «своей» и «чужой» речи, а знак включения одной мысли в другую. «Личность — храм Божий, в который вселяется Господь: “Вселюсь в них и буду ходить в них” (Левит, XXVI, 12)». Финал статьи есть вариация мотива решимости отправиться в путь. В данном контексте — это путь по бездне, путь теургический: «Мы должны плыть и тонуть в лазури».

Таким образом, композиция статьи воспроизводит рисуемую А. Белым диаграмму движения времени — стремительное движение мысли вперед и ряд колец, нанизанных друг на друга. Познание временных идей (идей о вечном возвращении и безвозвратном прохождении мимо) ставится в зависимость от познания их воздействия на психику человека. Диаграмма движения души человека во времени рассматривается им через череду перевоплощений к Вечности, как концу времени и началу радости. Движение

Вечности прозревается как пульсирующее приближение духа к поверхности жизни, когда вечное входит во временное и живет в нем.

А. Белый вводит понятие Личности в схему развития мировой истории и движения Вечности. Развитие Личности, подготовка ее к следующему периоду приближения духа к поверхности жизни — цель символизма. В этом смысле символизм и новое искусство (например, Ницше) рассматриваются А. Белым как искусство более демократичное, по сравнению с классическим. Дисгармония формы кричит о том, что скрывает классика под красотой гармоничных форм. Так скрытое знание избранных поднимается наружу и становится понятным и доступным «толпе».

3.1.3. Жанровые поиски «поэтической прозы» (лирика, проза, прозимертум)

В статье «Символизм как миропонимание» впервые было опубликовано стихотворения «Золотое руно», с характерной для прозомерии ритмизацией предшествующего прозаического отрыва¹⁸. Прозаические ремарки, обозначающие диалогические позиции тех, кто обращен в прошлое, и тех, кто обращен в будущее, разрывая стихотворный текст, вносят также драматический эффект.

«Уплыл ли Ницше в голубом море? Нет его на нашем горизонте. Наша связь с ним оборвана. Но и мы на берегу, а золотая ладья еще плещется у ног. Мы должны сесть в нее и уплыть. Мы должны плыть и тонуть в лазури.

Одни из нас обращены к прошлому, где старинное золото сжигается во имя солнечных потоков. В их очах убегающее солнце, и о сожженном золоте, быть может, они плачут.

Золотая, эфир просветится

И в восторге сгорит.

А над морем садится

¹⁸ О признаках прозомерии см. ряд работ Ю. Б. Орлицкого: Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.

Ускользящий солнечный щит.
И на море от солнца
Золотые дрожат языки.
Всюду отблеск червонца
Среди всплесков тоски.
Встали груди утесов
Средь трепещущей солнечной ткани.
Солнце село. Рыданий
полон крик альбатросов:
Дети солнца! Вновь холод бесстрастья:
Закатилось оно —
Золотое, старинное счастье,
Золотое руно.

Бесконечно веря в чудо полета, другие могут ответить им.

Зовут арговавты
На солнечный пир,
Трубя в золотеющий мир.
Внимайте, внимайте:
Довольно страданий.
Броню надевайте
Из солнечной ткани!
Всё небо в рубинах.
Шар солнца почил.
Всё небо в рубинах
Над нами.
На горных вершинах
Наш Арго,
Наш Арго,
Готовясь лететь, золотыми крылами
Забил.

Как стихотворение в двух частях «Золотое руно» впервые было напечатано в сборнике «Золото в лазури» (1904)¹⁹. Прозаическая ремарка, предвещающая стихотворение в статье «Символизм

¹⁹ Белый, Андрей. Золото в лазури.— М., 2004. С.7—8. Далее цит. по данному изданию.

как миропонимание», тематически соотнесена с новой строфой, завершающей первую часть стихотворения.

Нет сиянья червонца.
Меркнут светочи дня.
Но везде вместо солнца
ослепительный пурпур огня.

Драматический элемент оказался вытеснен в структурно-композиционный план. Более детально разработан лирический сюжет второй части. Призыв аргонавтов обрамен двумя предшествующими и тремя последующими строфами, при сохранении центрального, выделенного положения в композиции стихотворения. В первой строфе противопоставлены лирические субъекты: «авгонавты» и «мы». Четыре строки призыва из первого варианта стихотворения вынесены в начало «Золотого руна» как зов аргонавтов:

Пожаром склон неба объят...
И вот аргонавты нам в рог отлетаний
трубят...
Внимайте, внимайте...
Довольно страданий!
Броню надевайте
из солнечной ткани!

Во второй строфе появляется образ зывающего старика аргонавта, этот зов синтаксически оформляется как прямая речь:

Зовет за собою
старик аргонавт,
зывает
трубой
золотою:
«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..»

В третьей строфе в уста старика аргонавта вкладываются слова призыва аргонавтов. Однако как прямая речь они уже не оформляются. В стихотворной форме реализуется драматический элемент без внесения элементов прозаического стиля. В пятой стро-

фе разрабатываются утренние, зоревые, солярные символы пожара, огненного шара, «золотого руна»:

Земля отлетает...
Вино
мировое
пылает
пожаром
опять:
то огненным шаром
блистать
выплывает
руно
золотое,
искрясь.

Грамматический «отстав»²⁰, вынос в начало строфы обособленного определения слова, стоящего в конце строфы, оголяет структуру аргонавтического мифа.

И, блеском объятый,
светило дневное,
что факелом вновь зажжено,
несясь,
настигает
наш Арго крылатый.

Опять настигает
свое золотое
руно...

Дневное светило настигает Арго, настигает «свое золотое руно». Объятый блеском Арго, захвативший «блеск» солнца — «золотое руно», будет настигнут; и это «опять» повторится.

Гибельность аргонавтического пути и решимость принять его найдет более яркое выражение в лирическом отрывке в прозе «Аргонавты», написанном в феврале 1904 года. Там этот мотив будет разработан сюжетно. «Зерно» лирического сюжета и стихотво-

²⁰ Один из терминов А.Белого

рения «Золотое руно», и отрывка в прозе, и статьи «Символизм как миропонимание», и в целом аргонавтического мифа символистов содержится в письмах А. Белого к Э. К. Метнеру от 26 марта и 19 апреля 1903 года. Одна из целей союза Аргонавтов — «эзотерическая — путешествие сквозь Ницше в надежде отыскать золотое руно <...> для других это уплывание за черту горизонта, которое я хочу предпринять, будет казаться гибелью, но пусть знают и то, что в то время, когда парус утонет за горизонтом для взора береговых жителей, он все еще продолжает бороться с волнами, плывя... к неведомому Богу...».²¹ В письме от 19 апреля аргонавтический миф обретает уже более развернутую символику и сюжетность. Текст письма за исключением личных обращений выходит за рамки эпистолярного жанра, представляет собой в сжатом виде изложение сюжета поэтического цикла «Золото в лазури» и лирического отрывка в прозе «Аргонавты».

«Теперь в заливе ожидания стоит флотилия солнечных броненосцев, — писал А. Белый Э. Метнеру. — Аргонавты ринутся к солнцу. Нужны были всякие отчаяния, чтобы разбить их маленькие кумиры, но зато отчаяние обратило их к Солнцу. Они запросились к нему. Они измыслили немислимое. Они подстергали златотканые солнечные лучи, протянувшиеся к ним сквозь миллионный хаос пустоты — все призывы: они нарезали листы золотой ткани, употребив ее на обшивку своих крылатых желаний. Получились солнечные корабли, излучающие молниезарные струи. Флотилия таких кораблей стоит теперь в нашем тихом заливе, чтобы с первым попутным ветром устремиться сквозь ужас за золотым руном. Сами они заковали свои черные контуры в золотую кольчугу. Сияющие латники ходят теперь среди людей, возбуждая то насмешки, то страх, то благоговение. Это рыцари ордена Золотого Руна. Их щит — солнце. Их ослепительное забрало спущено. Когда они его поднимают, «*видящим*» улыбается нежное, грустное лицо, исполненное отваги; невидящие пугаются *круглого черного пятна*, которое, как дыра, зияет на них вместо лица.

²¹ РГБ, ф.167, карт. 1, ед. хр.12. Цит. по Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 108.

Это все аргонавты. Они полетят к солнцу. Но они взопли на свои корабли. Солнечный порыв зажжет озеро. Распластанные золотые языки лижут торчащие из воды камни. На носу Арго стоит сияющий латник и трубит отъезда в рог возврата.

Чей-то корабль ринулся. Распластанные крылья корабля очертили сияющий зигзаг и ушли в высь от любопытных взоров. Вот еще. И еще. И все улетели. Точно молнии разрежали воздух. Теперь слышится из пространств глухой гром. Кто-то палит в уцелевших аргонавтов из пушек. Путь их далек... Помолимся за них: ведь и мы собираемся вслед за ними.

Будем же собирать *солнечность*, чтобы построить свои корабли! Эмилий Карлович, — распластанные золотые языки лижут торчащие из воды камни; солнечные струи пробивают стекла наших жилищ; вот они ударились о потолок и стены... Вот все засияло кругом...

Собирайте, собирайте это сияние! Черпайте ведрами эту льющуюся светозарность! Каждая капля способна родить море света. Аргонавты да помолятся за нас!»²².

Это письмо было написано А. Белым в один день со стихотворением «Золотое руно». В нем заключен собственно «эмбрион» и поэзии, и поэтической прозы Андрея Белого, намечены основные сюжетные линии будущих произведений: стремление к солнцу — прошлое отчаяние — деятельность по изготовлению солнечных кораблей из своих крылатых желаний — решимость устремиться сквозь ужас за золотым руном — двоящийся облик рыцарей ордена Золотого руна (для видящих — нежное лицо, исполненное отваги; для невидящих — круглые черные пятна вместо лица) — зарево — рог возврата — стремительный полет. В творческом плане для Белого первичной была запись своих видений в форме поэтической прозы, запечатлевающей целостность переживания, ритм развертывания первичного образа-символа. Далее этот первичный образ-символ, уже имеющий свой лирический сюжет, ветвится, тематические мотивы и их разработка распреде-

²² РГБ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 15. Цит. по Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 116—117.

ляются между стихотворным и прозаическим материалом последующих произведений.

В первую редакцию стихотворения «Золотое руно» были включены призывы, выросшие из личных обращений к Э. Метнеру и риторических восклицаний. Метафора «крылатых желаний» трансформировалась в метафору «крылатых кораблей» и обросла символикой аргонавтического мифа. В лирическом сюжете стихотворения картина зари над озером («Распластанные золотые языки лижут торчащие из воды камни») преобразилась, наполнилась большей динамикой и трепетом, объединилась с метафорой океана («всплесков тоски») и олицетворением силы «торчащих из воды камней»: «встали груди утесов».

И на море от солнца
золотые дрожат языки.
Всюду отблеск червонца
среди всплесков тоски.
Встали груди утесов
среди трепещущей, солнечной ткани.

В прозе лирического отрывка «Аргонавты» сюжетно разработан образ рыцарей Золотого Руна, их двулукоски; с ним непосредственно связан мотив гибельности аргонавтического пути. Лирический отрывок имеет пронумерованную семичастную структуру. В основе композиционного построения этого отрывка — музыкальная сонатная форма.

В первой части (экспозиции) развивается мотив решимости, быстрого движения, стремления к полету (ветер мчит вихрь золотых листьев к морю, спутники мчатся к морю, строятся вдохновенные планы по организации переселенческого дела и организации журнала «Золотое руно»). Контрастная черно-красная тема входит сначала незаметно, как характеристика бледного незнакомца: «Глаза его были опущены. На рыхлобледном лице зияли резиново-красные уста». Потом несколько проявляет свое мистическое содержание: «Заплясала красная резина губ на лице его спутника. Немой спутник поднял ресницы на вдохновенного мечтателя. Из глазниц блеснула серая даль — пространство: глаз у него не было.

Глаз он не поднимал никогда на людей». Золотой грецкий орех; колонны золота, плескающиеся на волнах; последние молнии, пляшущие у береговых камней, — солярные образы-символы сопровождают тему старика-аргонавта, полного решимости лететь к солнцу. Ей противостоит усиливающийся в рефрене мотив зияющей пустоты: «И опять согбенный, немой от рождения спутник поднял ресницы на аргонавта: глаз у него не было».

Вторая часть (*allegro*) — короткая и быстрая, бледный незнакомец «мчался по городу, попадая калошами в лужи». Его пугающая сущность скрыта: «Лицо его затенилось: из подворотника торчала метелка». Только игры золотого и красного цвета передают стремительное движение: «Это были золотые черви. Потом черви стали рубинные. Вспыхнувшие стекла становились слитками красного золота, и солнечность заливала вечерние комнаты». Черного цвета пока нет, только звуки «ч», «р» — черви золотые и рубинные.

В третьей части проект предстает почти свершившимся — через пять лет или на заре XXIII века строится корабль Арго по проекту глухонемого инженера для перенесения «пассажиров сквозь мировые пространства к Солнцу», уже возникла религия пилигримов, «после двухвекового скепсиса забил фонтан религиозного возрождения».

Четвертая часть начинается почти безмятежно, уверенно. Все готово к полету. Тема гибели звучит сначала неслышно, как легкое дуновение: «Глухонемой товарищ великого магистра по отлету не выдвигался из толпы. Его бледное лицо с опущенными глазами мало обращало внимания. Но там, где он проходил, невольно ощущали дрожь, как бы от пробегающего дуновения». Затем ярко, громко, как мистификация, ритуальный танец аргонавтов и черных домино, противостоящих друг другу. «Раздался трубный сигнал аргонавтов. Латники столпились вокруг своего начальника. Вдруг раздался свист, и черные домино спешно выстроились против аргонавтов. Присутствующие в испуге теснились у стен. Посреди залы остались только отряды аргонавтов и черных домино. Черные домино взмахнули саблями. Казалось, серебряный поток заструился на мгновение вдоль острых лезвий, несясь из одной

залы в другую. Заструился и погас, потому что они вложили сабли в ножны. Но свежесть серебряных ручейков ощутили все присутствующие. Одно время казалось, что нет ничего гибельнее этой свежести, текущей на лезвиях сабель замаскированных незнакомцев. Можно было думать, что все это происходит всерьез, потому что и аргонавты застыли сияющим изваянием». Завершается четвертая часть примирением противоборствующих сторон. Все оказалось шуткой, аргонавты и домино «весело скакали с дамами». Только красный цвет зари, вплетаясь во все другие мотивы, звучит также и в финальном аккорде: «А утренние рубины вливались в окна».

Пятая часть — полет — наполнена внутренним, подспудным, символическим, мистернальным драматизмом. На глазах у веселящихся провожающих совершается главное действие — захват солнчности (Золотого Руна, золотого ореха). Корабль-дракон, как в древних космогонических мифах, съедает солнце: «Великий магистр говорил между крыльев Арго: «Несись, моя птица. Вот из-за моря встал золотой орех... Несись, моя птица... Я хочу полакомиться золотыми орешками!» Мистерия остается скрыта в глубине полета и глубине символа, о ее свершении свидетельствует лишь зрительная иллюзия — отражение дракона в воде вместо солнца²³. «Скоро они летели над морем. Изумрудные струи отражали Арго. Глядя вниз, можно было видеть, как отражение уменьшалось, убегая в глубину. Вдруг темное облако занавесило Солнце. Лучи его, пробив облако, пали на море. На волнах плясали солнечные молнии, чертя изображение огромного, мерцающего дракона». Лишь немой спутник вновь «поднял свои веки на магистра: из глаз ринулись на магистра бездонные дали, потому что глаз не было». Но ужаса происходящего не знают те, кто остались на земле; домино отплясывают на крыше: «Метались их черные рукава и капюшоны, когда они прыгали, гремя железом крыши». Люди разоблачены, оставлены в недоумении и грусти.

²³ Дракон-солнце как символ совершающейся мистерии появляется также у А. Белого в финале «Глоссолалии».

Шестая часть — гибель аргонавтов, холод и пустота. Только «возвысившись над земным, мысли великого магистра прояснились до сверхчеловеческой отчетливости». Он осознает гибель человечества, вдохновленного возможностью полета. Трагедия Ницше, осознающего гибельность своего пути, лежит в основе сюжетной разработки А.Белым «последнего обмана, навсегда избавляющего человечество от страданий».

Седьмая часть объединяет вариации основной темы пляски «солнечных светочей» и неизбежности полета-гибели. По строфической композиции она параллельна второй части: состоит из двух строф (абзацев). Начало первой строфы второй части: «На берегу они простились» соответствует первой строфе седьмой части: «Прошло сто лет». Начало второй строфы седьмой части почти полностью повторяет вторую строфу второй части: «На изумрудных струях метались струи Солнца. Это была пляска солнечных светочей. Это были золотые черви. Потом черви стали рубинные. Вспыхнувшие стекла домов становились слитками красного золота, и солнечность заливала вечерние комнаты. Ее можно было черпать ведрами. У вечернего окна янтарец мечтатель, прижавший руку к сердцу». Только «Солнце» написано с заглавной буквы, и нет многоточия в конце пассажа. Будущий мечтатель вновь видит солнечные стрелы — «Это флотилии солнечных броненосцев вонзались в высь, перевоза человечество к Солнцу».

Интересно, что в композиционном отношении эта часть прозаической миниатюры зеркально отражает последовательность образов-символов в цитированном выше письме Метнеру от 19 апреля. «Флотилии броненосцев, стоящие в гавани» начинали разработку темы в письме, а призыв «черпать солнечность ведрами» завершал письмо. Таким образом, возникает своеобразная кольцевая композиция, знаменующая собой начало разработки темы в форме эпистолярной поэтической прозы и её завершения в лирическом отрывке в прозе.

В «Глоссолалии» (1917) также воспроизводится композиционная структура видения, записанного Белым в письме Метнеру от 19 апреля 1903 года: жгучее солнце — отражение его в воде — блики солнца на скалах, встающих из воды:

«В звуках “Solnz”» и “Sol” — одинаково вписано: «соль». Языки отмечают все поздние следствия солнечных действий — процесс осушения влаги (Olnz-Solnze) — причиной действий: светиллом древним; наоборот: отражение Солнца на влаге, предшествующее образованию соли, — латинское “Sol” наш язык назвал: «соль». В немецком звуке “zl” равномернее вписан в звук соль: немецкая соль — это “Salz”.

Но — почему нам гласит наш язык звуком слов: “Солнце — солонно?”. Потому, что “sol” (солнце) — не солнце (которое — sor); “sol” — иллюзия, отражение на влаге, которая — солонна; в этом смысле лик солнца на влаге морской, как и влага, — соленый; впрочем, может быть, звуки “соли” в звучании “Солнца” имеют иное значение: “Солнце — солит” (осушает моря), и мы вновь переносимся в давнюю эру, когда высыхала земля:

— все туманы, мешавшие видеть, редели; остатки атлантов увидели — ослепительный диск; Атлантида, ушедшая в волны, блистала вершинами кражей: островными супами; суши, блистая солями, росли из потопной воды, образуя заливы, уступы; врывались в заливчики волны, вскипая там златами отблесков; и, подлетая у берега клочковатою пеною, летя по пескам — по солям — как стеклянные полосы, пролетали в озера (лить соли); и — хлынуть обратно; и соль — отлагалась»²⁴.

Ярко выраженная в этом произведении алхимическая составляющая символики позволяет ретроспективно прояснить психоаналитическое значение символов ранних видений А. Белого²⁵, связанных с усилением активности его сознания в период «Золота в лазури». «В алхимии солнце символизирует прежде всего золото, с которым у него общее обозначение, — писал К. Г. Юнг в “Misterium coniunctionis”. Но точно так же, как “философское” золото — это не “обычное” золото, так и солнце — это не просто золотой металл и не просто небесное тело. Иногда, солнце — это активная субстанция, скрытая в золоте и извлекаемая из него, как *tinc-*

²⁴ Белый А. Глоссоалания. Поэма о звуке. — М., 2002. С. 72—73.

²⁵ О значении видений А. Белого для становления психоаналитики К. Г. Юнга см.: Юнгтрен М. Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. — СПб., 2001.

ture rubea (красный раствор)²⁶. Каждый алхимик знал, — отмечал К. Г. Юнг, — что золото обязано своим красным цветом примеси Cu (меди)²⁷, которую он толковал, как Киприду (Венеру), упоминаемую греческими алхимиками в качестве трансформирующей субстанции. Краснота, тепло и сухость являются классическими качествами египетского Сета (греческого Тифона), принципа зла, который, как и алхимическая сера, тесно связан с дьяволом. И точно так же, как царством Тифона является запретное море, так и солнце, как *sol centralis*²⁸, имеет свое море, свою “грубую осязаемую воду”, и как *sol coelis*²⁹ — свою “неуловимую, неосязаемую воду”. Эта морская вода (*aqua pontica*) извлекается из солнца и луны³⁰. Солнце в алхимии выступает как главный символ активности сознания. С ним связаны воля и жизненный дух.

Связь аргонавтической символики, в частности, символики солнца с алхимическим содержанием наиболее ярко выражена в «Глоссолалии» (глава 60) при описании путей посвящения:

— *первый этап посвящения: хлынули волны в холодное лоно Луны* («*lin-len-lon*»); это мы лучим мысли; —

— *второй этап: все лишь Майи, менения, мимо, мгновенья, моменты, движенья, фонтаны* (мыслительной жизни вне нас); залетала она (мы — струим) —

— (при концентрации мысль оживает вне нас: мы не мыслим: нас мыслят, в нас мыслят; так себя ощущали ангелы в миг отделения нас; мы лучились из ангелов; и мы — лучим мысли) —

— *менения, мимо, моменты* (фонтаны струистого пара заметны зачаткам); отображение *мены* — *imaio, imaho, imago*: имею, имение; переживание времени, струй есть *имение, мены явлений* в себе; а это есть *мимика, мина, манение, мановение* —

²⁶ Ср.: часто употребляющийся Белый символ «рубины» в сборнике «Золото в лазури».

²⁷ Ср.: «медные трубы» у Белого там же.

²⁸ Солнце срединное (лат.)

²⁹ Солнце небесное (лат.)

³⁰ Юнг К. Г. *Mysterium coniunctionis*. / Пер. с англ., лат.— М., 1997. С. 114.

— *третий этап: манение имений, менений* (именно мимик) есть первое *мнение*; оно мина: мимический жест: от *animalia* к *aitia*.

Концентрация — путь к медитации; медитация не размышление, а *узнание мысли* живой; контемплация есть слияние с ней; но живая мысль — дух; наша мысль — отражение существа жизни Архангела; и узнание *Ангела* мысли есть путь посвящения от земли до Юпитера (сущность лунного мира вскрывается тут); контемплация — переживания себя, как Архангела; тут Луна разрывается в Солнце; мы видим Солнце: Демона Демонов; до-христианской культуры; по слову поэта к нам.

... Демоны выйдут из адской норы...

Sierach — Ассирийское Солнце восходит; восходит персидское солнце: Ахуро-Маздао; «Swar» — санскритское солнце, и «Helios-Serios-Sirius» блещут. Все Демоны — в золоте³¹.

Описанным здесь этапам посвящения были подчинены лирические сюжеты и композиции большинства произведений аргонавтического цикла А. Белого. К. Г. Юнг указывал на возможность психологических проекций символов Солнца и Луны как глубинного бессознательного: «Сияющая масса солнца есть эго и его поле сознания — *Sol et eius umbra*: свет снаружи и тьма внутри. В источнике света тьмы хватит на любое количество проекций, ибо эго вырастает из тьмы психе»³². На актуальность для Белого этого комплекса символов указывают как строки из его письма Э. Метнеру от 19 апреля 1903 о рыцарях Золотого руна: «Сами они заковали свои черные контуры в золотую кольчугу»³³, так и кульминация лирического отрывка в прозе «Аргонавты»: «Скоро они летели над морем. Изумрудные струи отражали Арго. Глядя вниз, можно было видеть, как отражение уменьшалось, убегая в глубину. Вдруг темное облако занавесило Солнце. Лучи его, пробив облако, пали на море. На волнах плясали солнечные молнии, чертя изображение огромного, мерцающего дракона». «Глоссолалию» А. Белый считал наиболее удачной среди поэм, им написанных,

³¹ Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. С. 84—86.

³² Юнг К. Г. *Mysterium coniunctionis*. С. 125—126.

³³ Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. С. 108

имея в виду «Христос Воскрес» и «Первое свидание»³⁴. В ней ведущие мотивы аргонавтического мифа трансформируются, проявляют свой алхимический смысл, ранее скрытый в яркости поэтической метафоричности. Так как большинство символов, лежащих в ее основании, разрабатывались А. Белым до знакомства с антропософией, то нет существенной необходимости трактовать ее символику и архитектонику как исключительно антропософскую, вторичную по отношению к лекциям Р. Штейнера.

В 1929 году А. Белый, перерабатывая том «Золото в лазури», переложил прозаические лирические отрывки на белые стихи, пометив их двойной датой. К таким переработанным лирическим отрывкам, по мнению К. В. Бугаевой³⁵, относится стихотворение «Аргонавты» 1903—1929. Однако этот вариант по образной структуре и композиции ближе к стихотворению «Золотое руно», чем к одноименному лирическому отрывку в прозе отрывку «Аргонавты» (1904). По сравнению с вариантами «Золотого руна» 1903, 1904 годов он строже в своей архитектурной задаче, в нем более жестко выдержана трехчастная мифопоэтическая структура: — трубный призыв — бег Арго по воде под взглядом чудовищного Солнца — полет Арго сквозь гибель.

Всё —
Минет...

Шар —
Тонет...

Жар —
Стынет³⁶.

³⁴ Белый А. Предисловие. // Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. — М., 2002. С. 4.

³⁵ См.: Бугаева К., Петровский А. Литературное наследство Андрея Белого. Обзор // Литературное наследство. Символизм. М.: 1937. Т. 27—28. С. 583.

³⁶ Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы / Сост., предисл. В. М. Пискунова; Коммент. С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова. — М., 1994. С. 404—407.

Исследователь музыкальной мифологии в творчестве поэтов начала XX века А. Гервер считает, что многие произведения литературы, создававшиеся как музыкальные, были связаны прежде всего с «культурными» формами музыки, утвердившимися в XVIII–XIX вв. — в их литературной «транскрипции». Для того чтобы понять, как устроена музыкальная форма такого произведения, «необходимо осуществить мифоведческий анализ. Только тогда можно будет пройти сквозь «заколдованный лес» немислимого для музыкального произведения множества событий, бесконечных уподоблений, повторений <...> Ведь если хотя бы условно выделить в триединстве словесный, музыкальный и мифологический уровни, представив их в виде геологических слоев, то музыка, совсем как в теоретических построениях Белого, окажется в самой глубине»³⁷.

В композиции сборника «Золото в лазури» лирические отрывки в прозе расположены после стихотворных циклов «Золото в лазури», «Прежде и теперь», «Образы», перед циклом «Багряница в терниях». Это, по характеристике А.В.Лаврова, «шесть фрагментов, представлявших собой переработку текстов из рабочей тетради, и более поздний рассказ “Аргонавты” (1904), примыкающий по своей тематике к стихотворениям первого раздела “Золота в лазури”»³⁸. В целом архитекtonика сборника «Золото в лазури» ориентирована на принципы тематической разработки, характерной для сонатной формы³⁹. Лирические отрывки в прозе

³⁷ Гервер А. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). — М., 2001. С. 163.

³⁸ Лавров А. В. У истоков творчества А. Белого. Предисловие // Белый А. Симфонии. С. 9.

³⁹ Тематическое развитие (обычно связанное со средним разделом сонатной формы — разработкой, но не обязательно только с ней) — это особый метод, с помощью которого композитор исследует все возможности экспонированного тематического материала. Имеется в виду процесс трансформации, детализации, фрагментирования тем в мелодическом, гармоническом и ритмическом аспектах. Техника тематического развития включает тональные (модуляции) и ладовые перемещения (переходы из мажора в минор и обратно); использование элементов фуги и типичных

как более крупные тематические и ритмические единицы по сравнению со стихотворениями выполняют собственно музыкальную функцию — замедления ритма в звучании целого подобно медленной предпоследней части в пятичастной структуре сонатной формы. На сложность анализа больших композиционных поэтических форм указывал Т. Элиот: «Было бы, однако, ошибкой считать,— писал он,— что поэзия не может не быть мелодичной, или же видеть в мелодии нечто большее, чем один из компонентов музыки слов. Лишь незначительная часть современной поэзии предназначена для пения, остальная же предполагает проговаривание вслух — причем темы для разговора вовсе не исчерпываются жужжанием бесчисленных пчел и пресловутым воркованием голубок в бессмертных вязах. Диссонанс, даже какофония правит сегодня бал: точнее, так же, как в любом развернутом стихотворении обязательно будут переходы от более напряженных эпизодов к менее ярким, чтобы создавался ритм живого чувства, необходимый для музыкальной структуры целого, и эпизоды менее интенсивные будут по отношению к целому стихотворению прозаическими»⁴⁰.

Стремление выразить аргонавтический миф в звуке и ритме при ограниченности (повторяемости) общего количества образно-символических средств характеризует поэтический вектор раннего периода творчества А. Белого эпохи «Золота в лазури» как собственно стихотворного, так и экспериментально-прозаического. В более позднем творческом периоде эта тенденция только усиливается, архитектурные задачи превалируют над изобразительными, таким образом оголяя символ, освобождая его от несвойственной ему описательности и приближая к вершинам классического искусства.

полифонических приемов — увеличения темы (т. е. ее изложения в более крупных ритмических единицах, в результате чего она звучит медленнее), ее уменьшения (когда тема излагается более мелкими ритмическими единицами, т. е. звучит быстрее), инверсии (обращения темы, в результате которого верхние ноты становятся нижними и наоборот), стретты (проведения темы в разных последовательно вступающих голосах накладываясь одно на другое). См.: Способин И. Музыкальная форма. М., 1984.

⁴⁰Элиот Т. Музыка слова // Элиот Т. Назначение поэзии. С. 200.

3.2. «Прозаический вектор» поэзии «Пепла» А.Белого

3.2.1. Риторическое и лирическое начало поэзии «Пепла»

Понимание невозможности целостного познания чего-либо через миг, в том числе миг поэтический, как одно из оснований мировоззрения А. Белого, спровоцировали проявление в поэтике «Пепла» другого способа пространственно-временной организации повествования. Н. А. Кожевникова отмечала, что в стихах этого цикла выдвигаются на первый план явления, характерные не столько для поэзии, сколько для прозы: «Как и в прозе, некоторые ситуации изображаются и оцениваются с точки зрения разных персонажей. <...> Множественность повествователей и множественность точек зрения на одно и то же — лишь один из принципов организации сборников Белого»¹.

Цикл «Россия» открывается стихотворением «Отчаянье», художественное пространство которого организовано совмещением двух точек зрения: внепространственной, нелокализованной, риторической (идеологической) авторской позиции:

Довольно: не жди, не надейся

Рассейся, мой бедный народ!

и динамической лирической позиции героя, физически переживающего ужас души, заброшенной в пустые, холодные пространства — «В сырое, в пустое раздолье». Эта динамическая позиция формируется в пределах трех катренов. В первом взгляд направлен вовне:

Туда, на равнине горбатой, —

Где стая зеленых дубов

Волнуется купой подъятой,

В косматый свинец облаков.

Во втором — олицетворяется физическое ощущение холода и страха:

Где по полю Оторопь рыщет,

Восстав сухоруким кустом,

И ветер пронзительно свищет

¹ Кожевникова Н. А. Андрей Белый // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилий. — М., 1995. С. 21—23.

Ветвистым своим лоскутом.

В третьем катрене — холодом веет от звериного взгляда пустых пространств:

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков.

Обе позиции — риторическая и лирическая — объединяются интонационно-синтаксически. Риторическое восклицание:

Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!²

включается в монолог лирического субъекта.

Совмещение тех же позиций характерно и для следующего стихотворения этого цикла «Деревня». Композиционно оно распадается на две части: первая часть — взгляд лирического героя в пространство (вариация мотивов «Отчаянья»), вторая часть — взгляд обобщенно-личностный, дистанцированный: «Здесь встречаются дни за днями», «Пожирают их болезни». Однако, при повторении одних и тех же образов-символов («Где по полю Оторопь рыщет», «Сердце Оторопь объемлет») образная структура описания враждебного человеку пространства «ветер — бугор — зверь» первого стихотворения цикла претерпевает значительную трансформацию. Враждебное пространство («Злое поле жутким лаем // Всклипнет за селом») являет собой образ враждебного времени. В этом стихотворении образ-символ времени не явен, его заслоняет «реальность»:

Плещут облаком косматым
По полям седым
Избы, роем суковатым
Изрыгая дым.

Образы-символы «ветер» и «дым» уже разрабатывались как символы времени А. Белым в Третьей симфонии. Там Время, убийца-колпачник, Царь-ветер овладевают душой ребенка, обреченного на новое рождение: «И когда ребенок воскликнул: “Я не

² Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. — М., 1994. С. 116.

верю, что это правда”, то колпачник сказал: “А если не веришь, посмотри в дыру, зияющую в ноздреватом камне”. Тут он надвинул на волосы свой мягкий колпак, положил ногу на ногу, производя носком правой ноги вращательное движение, свирепо затянулся зловонным дымом. Потом он сложил воронкой кровавые уста свои и, выпустив синие кольца заглотанного дыма, еще пронзил их обшей струей. Встал и ушел»³.

Семантические поля слов «ветер», «бугор» и «зверь», объединенные в «Отчаянии» концептом пространства, в «Деревне» сливаются в единый чудовищный образ из дыма — времени — и дымом вставшей шерсти зверя — пространства:

Плещут облаком косматым
По полям седым
Избы, роем суковатым
Изрыгая дым.

Ощетинились их спины,
Как сухая шерсть.
День и ночь струят равнины
В них седую персть.

Огоньками злых поверий
Там глядят в простор,
Как растрепанные звери
Пав на лыс-бугор.

Тема враждебного человеку хода времени, лишь намеченная в риторическом плане в «Отчаянии» («В пространство пади и разбейся / За годом мучительный год!», «Туда, — где смертей и болезней / Лихая прошла колея»), развивается в «Деревне» и в символическом, и в риторическом плане повествования. Стилистически разнородные языковые пласты совмещаются как будто произвольно: за фольклорными образами и интонациями («Пав на лыс-бугор») следует риторическая струя: «Придавила их неволя, / Вы — глухие дни», которая сменяется как будто реальным повест-

³ Белый А. Симфонии. Л., 1990. С. 209.

вовательным планом: «За бугром с пустого поля / Мечут головни», — разрешающимся в символический образ:

И над дальним перелеском
Просверкает пыл:
Будто змей взлетает блеском
Искрометных крыл.

Это внешне хаотическое стилистическое смещение, однако, имеет свою символическую логику. Реальная картина, разворачивающаяся перед взором лирического героя: деревня на бугре, дым печных труб, закат, — воспринята им как дышащее зооморфное чудовище — пространство, которого давят к земле «злые дни» — дракон времени. Композиционный центр стихотворения — повтор мотива жутки и одиночества человека, выпавшего в поле против этого змея:

Журавель кривой подъемлет,
Словно палец, шест,
Сердце Оторопь объемлет,
Очи темень ест.

Так символический план, скрытый за реальной картиной, воскрешает древний сказочный архетипический сюжет боя со змеем. Только победы в этом бою ждать не приходится, звуки жизни «пробуждают» героя к реальности:

При дороге в темень сухо
Чиркает сверчок.
За деревней тукнет глухо
Дальний колоток.

Ход времени и смерти не прерываем — снова горит заря:

С огородов над полями
Взмоеся лоскут.
Здесь встречаются дни за днями:
Ничего не ждут.

Следующая риторическая часть повествования развивает и усиливает эту тему. Как сказал бы А. Белый, делает его стихи «скромными, незатейливыми»⁴:

Дни за днями, год за годом:

⁴ Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. С. 115.

Вновь за годом год.
Недород за недородом.
Здесь — немой народ⁵.

3.2.2. Смещение композиционных доминант в ходе правки «Пепла» (1909-1923)

История создания и правки «Пепла», смещения его композиционных доминант в сторону «непреднамеренности» символа, показывает, как постепенно на первый план выдвигаются стихи, целостно выражающие суть переживания. Легкий, покачивающийся на волнах амфибрахия, ритм стихотворения «Шоссе» создает иллюзию свободного, стремительного движения в пространстве:

За мною грохочущий город
На склоне палящего дня.
Уж ветер в расстегнутый ворот
Прохладой целует меня.

В пространство бежит — убегает
Далекая лента шоссе.
Лишь перепел серый мелькает,
Взлетая, ныряя в овсе.

Рассыпались по полю галки.
В деревне блеснул огонек.
Иду. За плечами на палке
Дорожный висит узелок.

Первые три строфы передают только внешнюю картину движения в пространстве: город, поле, дорога. Время обозначается через «внешнюю» (реалистическую) деталь — «В деревне блеснул огонек». Динамика смены впечатлений и быстрого движения в

⁵ Там же. С. 116—118.

пространстве дана через глагольный ряд: «бежит — убегает», «мелькает», «блеснул», «иду».

В этот же ряд по ритмической инерции втягиваются другие глаголы, сначала вводящие тему стремительного течения времени:

Слагаются темные тени

В узоры промчавшихся дней.

А затем и выражающие абсолютную внешнюю неподвижность:

Сижу. Обнимаю колени

На груди дорожных камней.

Так внешняя динамика движения в пространстве и времени трансформируется в интенсивное внутреннее переживание лирического субъекта:

Сплетается сумрак крылатый

В одно роковое кольцо.

Уставился столб полосатый

Мне цифрой упорной в лицо⁶.

Качающиеся ритмические структуры «океанического» комплекса проявляются в этом стихотворении и на метрическом уровне — амфибрахий, и на образно-символическом уровне, выражая зрительную иллюзию волнообразного движения: «Лишь перепел серый мелькает, / Взлетая, ныряя в овсе». Эмбриональная поза лирического субъекта («Сижу. Обнимаю колени») способствует проявлению в план содержания пренатальной матрицы сознания и актуализации образа-символа времени. Для А. Белого прямая с наложенными на нее кольцами — не просто логический символ времени. При сохранении графической структуры образа-символа времени (роковое кольцо сумрака — столб полосатый) реалистический образ манифестирует цельную структуру мифопоэтического пространства — центра мира и его периферии В. Н. Топоров считал, что «в наиболее значительных художественных текстах нового времени снова и снова генерируется подлинно мифопоэтическое и самодовлеющее пространство, выступающее как противовес отпадающим и технизированным образам пространства» ⁷. Как

⁶ Белый А. Тоска о воле // Гриф. Альманах. №3. М., 1905. С. 13—14.

⁷ Топоров В. Н. Пространство и текст. С. 501.

пример создания новых мифологем о пространстве он приводил «Пепел» А. Белого.

Стихотворения «Шоссе», «На вольном просторе» были написаны Белым в августе 1904 и опубликованы в составе цикла «Тоска о воле» под № 6 и № 9 в Альманахе «Гриф». При издании «Пепла» в 1909 году они стоят рядом в начале сборника, следуя сразу за программными стихотворениями «Отчаянье» (Довольно не жди, не надейся...) и «Деревня» (Снова в поле, обвеваем...). В берлинском сборнике «Стихи о России» (1922) им дано общее название «Воля» и расположены они, соответственно, № 2 и № 3. В сборнике «Стихотворения» (Берлин, 1923) стихотворение «Шоссе» вынесено в самое начало раздела «Пепел», что задает другой камертон звучания всей темы «Пепла» — интенсивного внутреннего переживания человека, выброшенного в Пространство и Время и противостоящего им.

Сохранение цельности и глубины переживания — «непроизвольный символ», глубина которого открывается сквозь покровы внешнего мира, — цель истинного символизма для А. Белого. В некрологе Чехову он писал: «...выражение переживаний реально истинной, не претендующей на тенденцию реальностью», — эти же требования предъявляя к истинному символизму. Эстетическим ориентиром для Белого эпохи начала звучания темы «Пепла» могли бы стать его же слова, сказанные о символизме реалистических описаний Чехова: «Вот непроизвольный символ⁸, о котором нельзя спросить: «Что это такое и почему эти слова о вечном?» Есть тут нечто неразложимое; чувствуешь, что все это так»⁹. Впервые А. Белый предпринял попытку интеграции приемов чеховского метода «истончения действительности» при реализации художественного замысла «Пепла» летом 1904 года. При правке 1923 года так называемые «чеховские» композиционные приемы (открытые финалы) ушли из «Пепла». Стихотворение «Телеграфист» было разбито на строфы и вошло в поэму «Железная дорога», про-

⁸ При анализе «непреднамеренного символа» А. Белый обращается к повести А. П. Чехова «Гри года».

⁹ Белый А. Чехов. // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 1. С. 323—324.

граммное стихотворение «Деревня» тоже было разбито на строфы и вошло в поэму «Деревня». На этапе зрелости художественный эффект совмещения, стыковки различных жизненных пластов, даже некоторой «намеренной» натуралистичности первых изданий «Пепла» и циклов, его составлявших, для А. Белого был уже не актуален. Но идеал «истинного реализма, который есть символизм» так и остался для него непреходящим духовным и эстетическим ориентиром.

3.2.3. Внесение в поэзию прозаического начала

Ярко выраженная ориентация поэтики «Пепла» на классическую литературу XIX века, по мнению Н. Н. Скатова, была связана прежде всего с внесением в поэзию прозаического начала. «Не раз отмечалось, — писал он, — что Белый вслед за Некрасовым многие стихотворения строит на сюжете и даже сами сюжеты эти некрасовские (жизнь низов, социальные мотивы). Важно отметить и другое: само строение сюжета характерно именно для Белого. Его сюжетам свойственна большая или меньшая ослабленность событийной основы, как бы недосказанность, и тесно связанная с этим известная размытость характера. Это, с одной стороны, обеспечивает особого рода лирическую свободу в передаче внутренних состояний и в то же время своеобразную эпичность, возможность захвата, вовлечения, приобщенности к ним многих людей. Единство в стихах цикла сохраняется, но это не единство действия прежде всего. Скрепки образуются эмоциональными состояниями, словами-сигналами как выражением сквозных тем. Поэтому часто только в контексте всего цикла развивается сюжет, то есть даже не сюжет, — естественно, что всякий сюжет раскрывается в контексте произведения, — а то, что сюжет этот есть. Это, скорее, не сюжет-события, хотя события есть и они важны, а сюжеты темы, сюжеты мотивы»¹⁰.

¹⁰ Скатов Н. Н. «Некрасовская» книга А. Белого. // Андрей Белый: Проблемы творчества; Статьи; Воспоминания; Публикации. С. 162.

Характеристика сюжетообразования «Пепла», столь точно описанная Н. Н. Скатовым, может быть отнесена к общим стилистическим особенностям поэтики А. Белого, в том числе выделенный принцип определяет сюжетообразование поэтической прозы Симфоний, особенно самой сложной их них в этом отношении — Четвертой. То, что это, вероятнее всего, более общий признак стилистики поэтической прозы, в том числе и поздней чеховской прозы, создает действительно уникальную в истории русской литературы ситуацию. Белый в поэтике стихотворного цикла «Пепел» ориентируются не только на поэтические образцы русской классической литературы (Некрасова), но и, по его признанию, прозу А. П. Чехова.

Проблема «поэтической прозы» стихотворного цикла — проблема антиномическая, но от этого не менее интересная и с историко-литературной, и с теоретической точки зрения. Интерпретация «Пепла» как поэтической, тем более «почти классической» книги сталкивается с труднопреодолимым препятствием. Любое стихотворение как замкнутое целое (завершенный поэтический миг равный вечности) являет собой образ целого мира, в том числе образ целого поэтического мира. Именно этой-то «замкнутости» (собственно лирического способа завершения художественного целого) и нет в произведениях этого сборника.

К вопросам архитектоники «Пепла» А. Белый возвращался на протяжении всей жизни, от первого издания в 1909 до планов сборника «Зовы времен» (май 1932). Этот цикл включался не только в композиционные замыслы поэтических сборников, автор предполагал и наличие более сложных архитектурных целых: «В “Пепле” собраны наиболее доступные по простоте произведения мои, долженствующие составить подготовительную ступень к “Симфониям”, особенно к “Кубку метелей”, единственной книге, которой я более или менее доволен и для которой надо быть немногим “эзотериком”»¹¹. На то, что дистанция между автором и лирическим субъектом¹² определяет поэтику «Пепла», автор стихотвор-

¹¹ Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. С. 115.

¹² «Лирический субъект» — термин А. Белого; Ю. Тынянов термин «лирический герой» ввел значительно позднее.

ного цикла указывал неоднократно. В предисловии к сборнику «Пепел» (1925) он заявлял, что «Я» героя «Пепла» есть синтез каких-то «мы», и за поступки героя «Пепла» личность автора не отвечает. «Этот герой — шатун; он в непрестанном движении, перебегая *“по полям, по кустам, по лихим местам”*. <...> Из тюрьмы в тюрьму ломаным зигзагом бегства сквозь города, деревни, поля за отысканием “воли” — вот тема “Пепла”. Неприятие царски-кулацкой России кончается индивидуальным бунтом: *“Все к чертовой матери — все!”* Но этот бунт — сумасшествие отчаяния. Такова судьба многих русских эпохи 1904—1908 годов. Отражением этой судьбы оправдана лирика “Пепла”; оправдан и историко-литературный к ней интерес»¹³. В предисловии к «Пеплу» 1929 года он снова возвращается к теме различения автора и лирического субъекта: «Прошу читателей не смешивать с ним меня: лирическое “я” есть “мы” зарисовываемых сознаний, а вовсе не “я” Б. Н. Бугаева (Андрея Белого), в 1908 году *не бежавшего по полям*, но изучавшего проблемы логики и стиховедения»¹⁴. По отношению к лирическим субъектам других поэтических книг (тоже не равных авторскому сознанию) А. Белый не предпринимал столь явных попыток доказать существенную разницу. По-видимому, в них соотношение «автор» — «лирический субъект» находилось внутри некоей нерелексированной нормы, характерной для русской поэзии конца XIX — начала XX века.

Воспоминая эпоху начала работы над «Пеплом», он писал: «...себя ограничить “реальным” предметом, избой, — не рефлексами солнца на крышах соломенных; и овладеть материальной строкой, чтобы ритмы не рвали ее; образцы мои — Тютчев, Некрасов и Брюсов. Свороту в стихах соответствовал и поворот в оформлении: я отклоняю далекие цели; и я выдвигаю себе семинарии: логика, Штанге и Зигварт — моя философская эпитимья; келья — лето в деревне, куда рвусь к плодотворным трудам, к рас-

¹³ Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. С. 486—487.

¹⁴ Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы.— М., 1994. С. 488.

писанью. <...> ни поездок верхом, ни лирических пений над ска-
тами: логика, солнцелюбие!»¹⁵.

Это «ограничение» создало уникальную для поэзии одно-
временно и поэтическую и прозаическую задачу — мелодический
стих должен был вместить в себя «диалогическое, социальное, объ-
ективированное слово»¹⁶. Н. А. Кожевникова отмечала: «Воспроиз-
ведение чужой речи характерно скорее для прозы, чем для поэзии.
Фрагменты чужой речи разрушают одноплановость речи повест-
вователя. Чужая речь в стихах Белого — одно из проявлений про-
заизации стиха»¹⁷.

«Поэтическое» содержание как выражение прекрасного,
возвышенного, изъято из стихотворного сборника, тема которо-
го — земля, сожженная в пепел, это мир, обьятый смертью, образ
— Россия, подвластная пространству и времени, обреченная на
гибель. Искать просветы в «Пепле» — бесполезно, тем более, что
автор изъят их намеренно, отбирая стихи для этого цикла, и даже

¹⁵ Белый А. Начало века.— М., 1990. С. 350—351.

¹⁶ Ср.: «В большинстве поэтических жанров (в узком смысле слова), <...>
внутренняя диалогичность слова художественно не используется, она не
входит в «эстетический объект» произведения, она условно погашается в
поэтическом слове. В романе же внутренняя диалогичность становится
одним из существеннейших моментов прозаического стиля и подвергает-
ся здесь специфической художественной обработке. Но стать такой су-
щественной формотворческой силой внутренняя диалогичность может
лишь там, где индивидуальные разногласия и противоречия оплодотво-
ряются социальным разноречием, где диалогические отзвуки шумят не в
смысловых вершинах слова (как в риторических жанрах), а проникают в
глубинные пласты слова, диалогизируют самый язык, языковое мировоз-
зрение (внутреннюю форму слова), где диалог голосов непосредственно
возникает из социального диалога «языков», где чужое высказывание на-
чинает звучать как социально чужой язык, где ориентация слова среди
чужих высказываний переходит в ориентацию его среди социально чу-
жих языков в пределах того же национального языка» (Бахтин М. М. Сло-
во в романе // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества М., 1975.
С. 97—98).

¹⁷ Кожевникова Н. А. Андрей Белый // Очерки истории языка русской
поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. С. 42.

в «Просветах» «Пепла» — царит смерть. Сожжение в пепел как отдельная стадия алхимического процесса определяет архитеконику «Пепла» 1909 года: «Россия», «Деревня», «Паутина», «Город», «Безумие», «Просветы», «Горемыки» — всё подвластное пространству и времени гибнет. Время и Пространство, властвующие над землей, предстают главными врагами человека. Собственно поэтическое содержание отрицается, лирическая позиция автора сдвигается в романное поле «чужого языка», многоголосие горемык, страдальцев, каторжников Руси.

Поэзия «Пепла» по своему жанровому способу завершения целостности ближе всего к прозе, этот парадоксальный вывод подтверждается всей историей правки этого цикла на протяжении всей жизни.

В сборнике «Стихотворения» (Берлин, 1923) сюжеты большинства стихотворений не сохранены, стихи рассыпаны на катрены, двустипии, строки — элементарные частицы тем и «голосов», которые потом, как ручьи, сливаются в новые композиционные образования: стихи и поэмы. В предисловии Белый писал: «Сожжение земли в пепел — воскресение — первая часть этой оппозиции организует композиционную структуру сборника. Внутренне зная, что все, мной написанное, выросло во мне из внутреннего ядра, прораставшего немногими ветвями и лишь на периферии разветвившегося на множество отдельных листков (стихов), — зная то, я постарался объединить стихи в циклы и расположить эти циклы в их взаимной последовательности так, чтобы все, здесь собранное, явило вид стройного дерева: поэмы души, поэтической идеологии. Все, мной написанное, — роман в стихах: содержание же романа — *мое искание правды*, с его достижениями и падениями. Пусть читатель откроет сам содержание частей моего *романа*. Я даю ему в руки целое; понять, что представляет собою оно, — дело читателя»¹⁸.

Ю. Б. Орлицкий считает, что логическим завершением «цепи явлений, выстроенных по степени затухающего воздействия иноприродного текста, можно назвать потенциальные прозиметрумы, т.е. такие тексты, в которых стихотворные цитаты могут

¹⁸ Белый Андрей. Стихотворения. — Берлин, 1923. С. 9.

прочитываться или не прочитываться читателем в зависимости от степени его включенности в культурный контекст (теоретически можно представить, правда, с куда меньшей вероятностью, и обратный случай — потенциальное цитирование прозы внутри стихового целого)¹⁹.

Как своеобразный роман в стихах сборник А. Белого «Стихотворения» (1923) имеет сложную прозиметрическую структуру. В соответствии с классификацией Ю. Б. Орлицкого, это один из самых редких случаев и пока не описанных случаев — потенциальный прозиметрум. Хотя сборник стихотворений А. Белого 1923 года и содержит прозаические вступления, посвящения и другие обычные для стихотворных сборников начала XX века элементы прозиметрических композиций, однако это только самая верхняя часть айсберга. Центральное место в архитектурном замысле книги занимает поэма «Христос Воскрес». Примечателен композиционный параллелизм обрамляющих поэму частей. В предисловии к сборнику А. Белый поясняет его следующим образом: «“Золото” и “Урна” — до и после “Пепла”; “Королевна и рыцари” и “После звезды” — до и после “Звезды”, в которой «снова проходит тема «России (тема «Пепла»), но не глухой России, а России, мучительно ищущей своего духовного самоопределения»²⁰. Таким образом, выстраивается композиционная пирамида, на вершине которой поэма «Христос Воскрес». Причем восходящая линия более структурирована: «Пепел» и «Урна» разбиты на части: «Глухая Россия», «Прежде и теперь», «Снежная Дева», «Лето забвения», «Искуситель», «Мертвец». Непосредственно к поэме «Христос Воскрес» прилегают, с одной стороны, поэма «Мертвец» (мотив, возникший в эпоху «Пепла»), с другой стороны, «Сказки» из сборника «Королевна и рыцари», назначение которого в составе целого автор определяет как пробуждение от «бессознательности могилы к живой жизни».

К «Золоту в лазури» примыкают не только три первых симфонии автора, но и его эпистолярная, критическая, автобио-

¹⁹ Орлицкий Ю. Б. Типология прозиметрических текстов. // Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе.— М., 2002. С. 421.

²⁰ Там же.

графическая проза, отнесенная к эпохе «зорь». К «Пеплу» и «Урне» — «Серебряный голубь» и Четвертая симфония. Поэма «Христос Воскрес» неразрывно связана с другими поэмами 1916—1918 годов, в том числе прозаическими; «Королева и рыцари» — с путевой прозой и романом «Петербург»; «Звезда» и «После Звезды» с аналитической прозой «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности». Для описания этих и других потенциальных связей поэзии А. Белого с его прозой потребуются тома исследовательской литературы, но автор не требовал этого «подвига» от своего читателя. Он сам для себя и для читателя создавал новую ритмическую структуру «перехода», пути не мистического посвящения, а обретения современным человеком, разрываемым бешеными ритмами города, культуры самосознания.

Эта структура перехода (или телеологическая композиция) подчинена логике восхождения — нисхождения. «Роман в стихах» А. Белого завершается выкриком в форточку. Последнее стихотворение сборника, написанное в Цоссене в 1922 году, так и называется: «Маленький балаган на маленькой планете Земля (*выкрикивается в форточку*)». Страстная и смертельно трудная духовная работа разрывается вторгающимся извне танцевальным ритмом:

Бум,

Бум, —

— Кончилось!

(Форточка захлопывается. Комната наполняется
звуками веселого Джимми.)

3.3. Жанрово-стилевые поиски последних симфоний А. Белого

3.3.1. Архитектоника третьей симфонии «Возврат» - «Прозаический вектор» развития симфонического жанра

Симфонии А. Белого знаменуют собой целую эпоху в развитии литературы XX века. Определяя жанровую природу этого явления, занимающего промежуточное положение между традиционной прозой и традиционной поэзией, А. В. Лавров назвал его «новой художественной субстанцией»²¹. «*Симфонии*» родились во мне “космическими” образами, без фабулы; из этой “бесфабульности” кристаллизовалась программа “сценок”²², — писал А. Белый Р. В. Иванову-Разумнику в 1927 году, вспоминая эпоху зорь. Это важное замечание о совмещении «бесфабульности» и «сценочности» возвращает к теме новаторства Чехова, как предшественника «поэтической прозы» серебряного века. Однако «сценочность» и литературная «бесфабульность» первых симфоний А. Белого, при внесении музыкального элемента в композиционную организацию текста (контрапунктическое развитие тем и лейтмотивов), компенсировалась наличием лирического сюжета.

Третья симфония «Возврат» значительно расширила рамки этого жанра. Существенные ее отличия от предыдущих двух отметил А. К. Долгополов: «Здесь имеется “герой”, символические действующие лица, связанность повествования. Двуплановость здесь доведена до предела, имеет абсолютный характер и непосредственное выражение. Грань между двумя “планами” жизни, олицетворяющими два мира (быта и бытия), как и должно быть,

²¹ Лавров А. В. У истоков творчества А.Белого («Симфонии») // Белый А. Симфонии. С. 7.

²² ЦГАЛИ. Ф. 1782. Оп. 1. Ед. хр. 18. Цит. по: Лавров А. В. У истоков творчества А.Белого («Симфонии») // Белый А. Симфонии. С. 9.

зыбка и неотчетлива»²³. Художественные открытия третьей симфонии, по его мнению, приобрели программный характер. Однако необходимо отметить, что программный характер художественные открытия имели для трансформации других прозаических жанров — повести и романа. В Четвертой симфонии А. Белый, с одной стороны, возвращается к композиционным принципам («спеночности», «бесфабульности», музыкальности) «Второй Драматической» симфонии, а с другой стороны, разрабатывает другие композиционные принципы.

А. К. Долгополов считал, что в «Возврате» А. Белый вступил на путь нового для себя категориального мышления, пришедшего на смену образно-символическому мышлению «Золота в лазури», «слово, оставаясь ведущим фактором стилевой структуры, из слова-символа трансформировалось в слово-катеорию»²⁴. Отмеченное исследователем качество относится не только к речевому уровню, но и распространяется на все другие структурные уровни, в том числе композиционный. «Возврат» имеет отличную от других симфоний композиционную структуру, она оказывается подчинена не столько логике развития лирического сюжета, сколько образно-категориальной логике развития идеи времени. Образно-категориальный ряд, определяющий архитекtonику «Возврата», его сюжетосложение и многоплановость повествования, связан не только с дуальным членением (быт — бытие; время — вечность²⁵), но и с триадой «время — вечность — Вечность», так как образ-категория «вечности» в третьей симфонии разложима на «вечность» и «Вечность», и каждому из этих образов соответствует свой повествовательный и структурный план сим-

²³ Долгополов А. К. Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого // Андрей Белый: Андрей Белый: Проблемы творчества; Статьи; Воспоминания; Публикации. С. 52.

²⁴ Там же. С. 55.

²⁵ Ср.: «Не в борении добра и зла увидел Белый человека, своего современника, а в более широкой перспективе — находящимся на грани двух сфер существования, двух «систем» мироощущения — сферы быта и сферы бытия.» (Долгополов А. Д. Андрей Белый и его роман «Петербург». — А., 1988. С. 6.).

фонии.

Идея «кольца возврата» совмещает в себе обе идеи: бытия в вечности и существования во времени (выпадения из вечности во время и возвращения в вечность). «Кольцо возврата» у А. Белого движется не по кругу; его движение в соответствии с истинами аритмологии²⁶ прерывисто, и «разрыв» знаменует собой возможность перехода из времени в Вечность. Для оформления композиционной структуры симфонии актуальна диаграмма прямой и ряда колец, нанизанных друг на друга из статьи А. Белого «Символизм как миропонимание». Уже тогда он предлагал мыслить как две стороны единого движение «кольца возврата» как движение по прямой, то есть во времени, и конец «кольца возврата» как радость «брачного кольца Вечности». Третья симфония в художественном плане может быть названа реализацией этой идеи.

Как верно заметил Л. К. Долгополов, для реализации художественно убедительной формы мышления образами-категориями, реализованной в «Возврате», была необходима другая архитектурная форма. Образно-категориальное мышление А. Белого реализует установки продуктивного воображения. Разрабатываемые им образы-категории триады «время — вечность — Вечность» соответствует по своему статусу кантовским категориям суждения.

В первой части «Возврата» категория-образ вечности имеет пространственную координату, вечность рассматривается как вместилница и «кольца возврата» и «змеящихся колец времени». В ней проглядывают зловещие, беспокойные черты: в вечности, еще до Старика, властвующего кольцом возврата, родилась змея времени:

Ребенок. Ветер шепчет мне, что я гибну, и ты пришел спасать от сонных опасностей... Ветер шепчет мне — будущее неизменно. Мне страшно, мне страшно, ты опять показался в этих местах... Я боюсь, что это уже не раз бывало когда-то, но кончалось печально... Я рад, что ты здесь... Я люблю тебя, старик, но мне страшно.

²⁶ Мы имеем в виду работы по аритмологии Н. В. Бугаева, оказавшие значительное влияние на мировоззрение младших символистов.

Старик. Успокойся. Засни. Позабудь. Ужас еще до меня приполз подводными путями, и теперь не думаю, чтобы он осмелился подняться из глубин²⁷ (203).

Время течет и в вечности (первая часть симфонии): день сменяет ночь, сон — пробуждение, ожидание — встречу, прилив — отлив.

По вечерам там расхаживал строгий муж, охранявший Эдем. В его руках сверкал огненный меч. По временам он заносил над вечереющим миром огнистое лезвие меча: тогда казалось, что вспыхивает молния (199).

Старик считает время жизни созвездий:

Созвездие Волопаса прожило сто миллионов лет. Проживет и еще столько же... (197).

Ребенок слушает зов, по временам возникающий из Вечности, собирает и давит перламутры на берегу. Решение о новом воплощении ребенка сопровождает символ разорванного ожерелья (знака другой, неизменной Вечности):

И сверкающее ожерелье мерцало на груди его, и казалось, это все были звезды. Иногда мерцающая звезда — оторванный от груди бриллиант — уносился в хаосе ночи.

И старик разбрасывал бриллианты. И бриллианты, точно новые посевы миров, ослепительно кружились во мраке ночи.

Казалось, на них зарождались новые жизни, новые роды существ совершали жизненные круги.

А старик все летел, размахивая крыльями. Летел и кричал:

«Ребенок повторится. На каждом застывшем бриллианте возникнет он для вечных повторений» (205).

Вспыхнуло ожерелье старика на белой груди, и знак Вечности заколыхался от ветра.

²⁷ Белый А. Возврат. // Белый А. Симфонии. С. 194—251. Далее цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.

Но старик разорвал на груди свое ожерелье, и бриллианты, как огненные слезы, упали на песок (208).

Время, убийца — колпачник, Царь-ветер овладевают душой ребенка тоже там, в вечности:

И когда ребенок воскликнул: «Я не верю, что это правда», то колпачник сказал: «А если не веришь, посмотри в дыру, зияющую в ноздреватом камне».

Тут он надвинул на волосы свой мягкий колпак, положил ногу на ногу, производя носком правой ноги вращательное движение, свирепо затянулся зловонным дымом.

Потом он сложил воронкой кровавые уста свои и, выпустив синие кольца заглотанного дыма еще пронзил их общей струей.

Встал и ушел (209).

Эти синие кольца дыма и пронзившая их струя — символ, напоминающий графическое изображение прямой и ряда колец, нанизанных друг на друга, символ движения кольца возврата как движения по прямой времени.

Ребенок остался один. Он думал, то белея, то вспыхивая. Потом он приник к черной дыре, зиявшей в ноздреватом камне...

Страшно знакомым пахнуло на ребенка, будто разверзлись хляби Вечности (209).

Эту же пропасть вечности видит Хандриков с другой стороны, из земного мира:

Говорил: «Работаю на Ивана. Иван на Петра. А Петр на меня. Души свои отдаем друг за друга. Остаемся бездушными, получая лишь необходимое право на существование...

Получая ноль, становимся нулями. Сумма нулей — ноль...

Это — ужас...

Все ужасалось и разверзалось, зияя. Над головою повисла пасть — пропасть Вечности».

Хандриков закинул голову. Над головою повисла пасть ночи — ужас Вечности, перерезанный Млечным путем (217).

Вариация мотива прямой и ряда колец:

Точно это был ряд зубов. Точно небо оскалилось и грозило несчастьем.

Хандрикову казалось, что кругом не улицы, а серые утесы, среди которых журчали вечно-пенные потоки времен.

Кто-то посадил его в челн, и вот поплыл

Хандриков в волнах времени к себе домой (225).

Зов Вечности, и в вечности по временам слышимый ребенком, в земной жизни Хандрикова представляется ему ужасающим зовом вселенной.

Казалось, в замкнутом пространстве был особый мир, случайно возникший у Ильинских ворот, со звездами и туманными пятнами, а прикинувшийся к бледному стеклу Хандриков из другого мира созерцал эту вселенную (217).

Усиливаются мотивы множественности повторений в пространстве (зеркальной отображенности в иных вселенных) и во времени.

Хандриков думал: «Уже не раз я сидел вот так, созерцая многочисленные отражения свои. И в скором времени опять их увижу.

Может быть, где-то в иных вселенных отражаюсь я, и там живет Хандриков, подобный мне.

Каждая вселенная заключает в себе Хандрикова... А во времени уже не раз повторялся этот Хандриков» (220).

Вечность вселенной, подчиненной потоку времени, вновь сводится к графическому изображению прямой и ряда колец, нанизанных друг на друга.

А вьюга засвистала, как вихревой столб — смерч мира, повитый планетными путями — кольцами, — летел в страшную неизвестность.

Впереди была пропасть. И сзади тоже (222).

Этот мотив летящей во времени вселенной сопровождают мотивы страха и неизвестности.

И несло, и несло: вихрь миров, бег созвездий увлекал и пьянствующих, и погребок в великую неизвестность.

Всё крутилось и вертелось, потому, что все были пьяны (224).

Но есть и другой смысл Вечности, который не явлен ни в одной из частей «Возврата». Есть только зов, сигнал, подаваемый Вечностью, слышимый во всех мирах. Есть знак неизменной Вечности, прикрепленный к ожерелью старика.

Белокрылый орел потряс окрестность ликующим криком, и этот крик слушал ребенок, прижавшись к скале...

В его глаза вставили по огромной бирюзе, и вот из глаз исходили лазурно-синие лучи, потому что ребенок слушал зов, по временам возникавший из Вечности (197).

Этот же зов неизменной Вечности слышит Хандриков.

С ним происходило. На него налетало. Тогда он убегал от мира. Улетучивался.

Между ним и миром возникали недоразумения. Возникали провалы.

За все это товарищи называли его чудаком.

Слушая сигнал, подаваемый Вечностью, вот и сейчас он пролетел сквозь призрачную видимость. Застыл с горелкой в руке, перегревая колбу с жидкостью (215).

Мотив брачного кольца Вечности незаметно входит в предзнаменование конца страданий Хандрикова как лишняя, случайная, бытовая деталь.

Хандриков вышел на улицу. В окне колониальной лавки выставили синие коробки с изображением Геркулеса. Хандриков вспомнил старика и сказал: «Солнце летит к созвездию Геркулеса...»

Пролетевшие вороны каркнули ему в лицо о

вечном возвращении. В ювелирном магазине продавали золотые кольца (222).

Ключевая фраза, переключающая регистр повествования, и решающая в конечном итоге судьбу перевоплощений Хандрикова, звучит буднично просто:

«Плавал я, Матрена, в волнах времени, обсыпая мир золотыми звездами» (225).

Движение во времени здесь лишено обычно сопутствовавшего ему мотива ужаса, это преодоленный страх (невысказанный простой женщине) — знак смены позиции подчинения времени на активную позицию. С этой фразой Хандриков принимает дело старика: осыпать мир золотыми звездами. Страх, который выкинул ребенка из вечности во время, преодолен страданием Хандрикова. Ужас вечности-времени пережит им сполна. Выход из него почти незаметен.

Закрыв глаза. Кто-то стал ткать вокруг него серебристую паутину. А за стеной раздавался свист Вечности — сигнал, подаваемый утопающему, чтобы не лишить его последней надежды.

Кто-то сказал ему: «Пойдем. Я покажу». Взял его за руку и повел на берег моря.

Голубые волны рассыпались бурмидскими жемчугами.

Ходили вдоль берега босиком. Ноги их утопали в серебряной пыли.

Они сели на теплый песочек. Кто-то окутал его плечи козым пухом.

Кто-то шептал: «Это ничего... Это пройдет»

И он в ответ: «Долго ли мне маяться?»

Ему сказали: «Скоро пришлю к тебе орла» (225).

С середины второй части симфонии знаки, подаваемые Вечностью, меняют свой эмоциональный фон. Они связываются с мотивами освобождения, помощи, заботы, любви, тепла. Появляется мотив преодоления ужаса:

«Золотой крест сверкал над ужасом в

недосягаемой выси» (227).

Образ Орлова начинает отождествляться не только с орлом, стариком, но и знака самой неизменной Вечности, её зова.

Стояли у постели больной. Доктор Орлов обрекал её на гибель, простирая над постелью свои благославляющие руки.

Его сутулые плечи были высоко подняты. Из серых очей изливались потоки Вечности (226).

Все было жутко в полумраке. Казалось сюда придет Вечность.

Но пришел только Орлов и стал в темный угол (227).

Не виделся с доктором Орловым. Только раз, проходя мимо неизвестного подъезда, услышал сигнал, подаваемый Вечностью. Поднял глаза. Прочел на золотой дощечке: «Иван Иванович Орлов, доктор, принимает от двух до пяти» (228).

Бунту Хандрикова сопутствует замечание о том, что недавно Ценх проиграл судебный процесс доктору Орлову. Сумасшествие Хандрикова, его бунт, связаны с обретением им свободы мыслить одновременно исключающие друг друга модели мироздания и различным содержанием наполнять категориальное значение времени. Ценх называет это орловскими взглядами.

Быть может, всё возвращается. Или всё изменяется. Или всё возвращается видоизмененным. Или же только подобным. Может быть, возвратившиеся видоизменения когда-то бывшего совершеннее этого бывшего. Или менее совершенны. Может быть, ни более, ни менее совершенны, а равноценны. Быть может, прогресс идет по прямой. Или по кругу. Или и по прямой, и по кругу — по спирали. Или же парабола знаменует прогресс. Может быть спираль нашего прогресса не есть спираль прогресса атомов. Может быть, спираль прогресса атомов обвернута вокруг единого

кольца спирали высшего порядка. И так без конца.

Может быть, эти спирали, крутясь друг вокруг друга описывают все большие и большие круги. Или круги уменьшаются, приближаясь к точке. Может быть, каждая точка во времени и пространстве — центр пересечения многих спиральных путей разнородных порядков. И мы живем одновременно и в отдаленном прошлом, и в настоящем, и в будущем. И нет ни времени, ни пространства. И мы пользуемся всем этим для простоты. Или эта простота — совершившийся синтез многих спиральных путей, и все, что во времени и пространстве, должно быть тем, чем оно является.

Может быть, наши капризы разлагаются на железные законы необходимости. Или железные законы необходимости — только привычки, укоренившиеся в веках. Везде решение одного уравнения со многими неизвестными.

Как ни менять коэффициенты и показатели, неизвестное не определится (232).

Обретение мыслительной свободы относительно значения категории времени не значило еще для Хандрикова освобождения его души от страха времени.

Все течет. Несется. Огромный смерч мира несет в буревых объятиях всякую жизнь. Впереди него пустота и сзади то же (235).

С конца второй части симфонии усиливаются мотивы тревоги, борьбы со страхом и надежды на избавление.

Хандриков был доволен и утешен. Он начал понимать кое-что (246).

Это понимание — освобождение от страха пространств вселенной, ему сопутствуют символы возвратной встречи, берега, мотивы любви и бесстрашного полета Персеид.

Сегодня летят Персеиды... Их путь далек... Он протянулся далеко за Нептун... И они не боятся

длины своего пути...

Смело летя всё вперед, всё вперед — и снова возвращаются на прежние пути свои (247).

В повторе и вариации данного мотива на первый план выходит сопутствующий мотив преодоления страха.

Вскинули головы. Орлов говорил: «Это летят Персеиды. В бешеном полете своем они не боятся пространств.

Они летят всё вперед ... далеко за Нептун, в темных объятиях пространственности...

Им чужд страх, и они всё одолеют полетом... Сегодня улечу я, а завтра — вы, и не нужно бояться: мы встретимся...»

Они долго следили за полетом Персеид. То тут, то там показывались золотые, низвергающиеся точки. И гасли.

Орлов шептал: «Милые мои, поклонитесь Нептуну».

В небе тянулись белые перистые облака, высоко сглаженные ветром (247).

Мотив кругового бесстрашного преодоления пространства Персеидами оказывает влияние на трансформацию мотива устрашающего кругового движения ветра.

Орлов уехал в дальние страны, и Хандриков не печалился. Он знал, что нужно без страха преодолевать пространство.

Знал, что встретятся.

Надвигалась осень. Лист сверкал золотом. Зори отливали лилово-багряным. На берегу озера осенний ветер крутил сухими листьями. Устраивал танцы золота.

И несло, и несло, и крутятся, — смерч листьев. Впереди был берег. И сзади тоже (248).

Сравним мотивы проносящегося смерча. Вместо пустоты, провала, пропасти вечности:

Все течет. Несется. Огромный смерч мира несет в буревых объятиях всякую жизнь. Впереди

него пустота и сзади то же (232).

Появляется образ-символ берега «впереди и сзади тоже». Зеркальное отражение, переход из одного мира в другой, превращение Хандрикова вновь в ребенка и встреча его со стариком символизируют не просто движение кольца превращений, но выход из этого движения — «радость брачного кольца Вечности».

Стояли на берегу. Ребенок доверчиво жался к старику, измеряя звездные пространства. Старик обнял ребенка. Указывал на созвездия.

«Вот созвездие Рака, а вот — Креста, А вот там — Солнца».

Над ними ослепительные звезды невиданным блеском озаряли безмолвие.

Это были звезды Геркулеса.

Старик говорил: «Сегодня летят Персеиды. Их путь далек. Он протянулся далеко за Землю».

Смело летя всё верёд, всё вперёд. В бешеном полете не боятся пространств и всё одолеют полетом».

Оба закинули головы. То тут, то там проносились золотые точки.

И гасли.

Долго следили за пролетом Персеид.

Старик шептал: "Милые мои... Поклонитесь Земле... (256).

Модификация мотива бесстрашного полета Персеид, захватывая в свою орбиту и Землю, и Нептун, и созвездие Геркулеса над головой, замещает категорию вечности, связанной со временем, в финале «Возврата». Земная жизнь Хандрикова не была ещё одним бесполезным повтором, в ней свершилось освобождение от страха человека, подобно Геркулесу, сравнившегося с богами. Он «пришел и больше не закатится», он вышел из кольца-стрелы времени-вечности в круг бесстрашного любовного овладения пространствами вселенной, в круг зова неизменной Вечности.

Таким образом, в основе архитектоники «Возврата» лежит триада «время — вечность, внутри которой сворачиваются кольца времени, — неизменная Вечность», ей соответствует не

только трехчастная композиция симфонии, но и вписанные друг в друга три лирических сюжета.

Сопоставив эту структуру с «внешним» и «внутренним» сюжетом чеховской драмы, мы увидим значительное усложнение архитектурной задачи в третьей симфонии А. Белого. Сюжетные круги, соответствующие различным планам бытия, связаны не только разрывами — переходами из одного мира в другой, но и скреплены «мерцающим» зовом неизменной Вечности, который звучит как в вечности, так и во времени. В основе композиционной организации третьей симфонии лежат не только законы музыкального, контрапунктического построения, но и собственно литературные, прозаические, с характерным для прозы доминированием причинно-следственных отношений в организации повествования.

Фабульный ряд, который складывается переходами из одного плана существования в другой, подчинен логике развития категориальной триады «время — вечность — Вечность»: ребенок, выпадая из лона вечности, в котором уже присутствует идея времени и ее образ, попадает в земное время бесконечного становления, доходит в нем до предела страдания, и, только перейдя этот предел, оказывается исключенным из «кольца возврата» и венчанным белым венком неизменной Вечности, зов которой он слышал во всех мирах. Фабула инициации лежит в основе не только мифа, но и эпоса, как древнего, так и современного²⁸. Поэтому третья симфония, при значительном усложнении архитектуры, лейтмотивном способе организации повествования, введении элементов метризации, тем не менее, остается в границах дискурса прозы. По всей видимости, А. Белый осознавал эту особенность «Возврата», так как в 1922 при переиздании в Берлине назвал его повестью.

²⁸ См.: Силард, Лена. Тайнопись Булгакова и наследие символизма (Проблемы романа инициации). // *Russica Romana*. Volume X.— Pisa — Roma. 2003. С. 105—126.

3.3.2. Архитектоника четвертой симфонии «Кубок метелей». «Поэтический» конструктивный принцип

«Эволюция мироощущения Белого была настолько стремительна,— считает А. В. Лавров,— что зачастую художественные произведения, долженствующие манифестировать определенный ее этап “запаздывали”: писались уже тогда, когда Белый находился во власти иных идей и верований, а появлялись на свет и того позднее»²⁹. Исключением, по мысли исследователя, является только «2-я драматическая Симфония», которая писалась синхронно переживаниям, ее вызвавшим, во всех остальных случаях имела место «творческая инерция», а наблюдаемое у Андрея Белого отставание «текстов искусства» от «текстов жизни» — лишь частное подтверждение общего принципа. «“Текст жизни” для Белого-“аргонавта” первичен, ценностен и совершенен, “текст искусства” — изначально ущербен, как несовершенна эманация конкретно переживаемого мира, как матрица с единственного и неповторимого»³⁰. Гипотеза А. В. Лаврова основывается на выделении корпуса «аргонавтических текстов» и сопоставлении их образно-символического и эмоционального плана с «жизнетворческими» настроениями писателя. К «аргонавтическим» текстам он относит три первых симфонии, отрывки первых редакций четвертой симфонии, стихотворения и прозаические отрывки, составившие книгу «Золото в лазури», статьи и прозаические этюды 1902—1904 годов (наиболее значительные — «Певица», «Формы искусства», «Несколько слов декадента, обращенных к либералам и консерваторам», «О теургии», «Световая сказка», «Символизм как миропонимание», «Поэзия Валерия Брюсова», «Апокалипсис в русской поэзии»), незаконченную и несохранившуюся поэму «Дитя-Солнце», а также письма Белого³¹. «Творческая инерция» определяется через наличие в перечисленных выше произведениях тех надеж и

²⁹ Лавров А. В. Мифотворчество аргонатов // Миф — фольклор — литература. — Л., 1978. С. 155.

³⁰ Там же. С. 156.

³¹ Там же. С. 151, 155.

чаяний, «которые самому их автору в плане личной судьбы уже казались едва ли достижимыми», отсутствия в них «изначальной чистоты мироощущения», вторжения «призраков хаоса»³². Таким образом, в основе гипотезы, описывающей динамику художественной системы Белого, в частности один из самых важных ее этапов — период становления, лежит исследовательская интерпретация структуры «аргонавтического» мифа. Характерными чертами этой интерпретации являются отрицание динамики внутренней структуры мифа, превалирование отношений тождества и противопоставление «изначальной чистоты мироощущения» позднему вторжению «признаков хаоса». Характеризуя выражение «аргонавтического» мифа в письме Андрея Белого Эмилию Метнеру от 19 апреля 1903 года ³³, А. В. Лавров писал: «Каждая из нарисованных здесь Белым картин отображают общий смысл мифа, смена же одной из них другою, деталей — общими планами лишь имитирует движение развивающейся мысли, представляя собой многогранное, разноплоскостное воплощение во множестве образов единого, целостного духовного состояния. Создается калейдоскоп образов, каждый из которых заявляет о своем тождестве целому» ³⁴.

В. М. Пискунов, пытаясь скорректировать гипотезу о «запаздывании», предложил учитывать также и то, что в своем стремительном развитии Белый «далеко не полностью и бесповоротно перечеркивал бывшие иллюзии. Что-то из них оставалось в сознании или подсознании, использовалось позднее как материал для сотворения новых мифов»³⁵. Рассматривая «Четвертую симфонию» в составе корпуса «аргонавтических» текстов, он считает, что «доработка и переделка текста, по крайней мере наполовину написанного в 1902—1904 гг., в 1906—1907 гг., т. е. на качественно новом этапе жизни и творчества Белого и всего русского символизма,

³² Там же. С. 155.

³³ См. цитировавшееся письмо выше: С. 158—159.

³⁴ Там же. С. 145.

³⁵ Пискунов В. М. Опыт прочтения «Четвертой симфонии». // Пискунов В. М. Чистый ритм Мнемозины.— М., 2005. С. 97.

— наглядное тому доказательство»³⁶.

«Золото в лазури» (1904), «Пепел» и «Урна» (1909) в более поздних редакциях и переработках для собрания сочинений (1914, 1921, 1922, 1923, 1925, 1932) воспринимались поэтом как отдельные «темы» единого текста, соответствующие стадиям алхимического процесса преобразования души. «Четвертая симфония» не просто «рецидив» аргонавтического мифа, но и его порождение и неотъемлемая часть, по принципу взаимодополнительности на уровне целостной художественной системы уравновешенная поэзией «Пепла». Изъятие поэтического содержания из «Пепла» позволило поэту высвободить энергию поэзии для возникновения поэтической прозы. Если до сих пор речь шла о пограничных явлениях между прозой и поэзией, которые могли бы быть обозначены другими близкими терминами: ритмическая проза, лирическая проза «Золота в лазури», орнаментальная проза «Возврата», прозиметрические единства, то по отношению к прозе «Четвертой симфонии» наиболее точным определением будет «поэтическая проза».

«Кубок метелей», в отличие от трех предыдущих симфоний Белого, имеет не только другую литературную судьбу³⁷, но и другую архитектурную задачу. В Четвертой симфонии А. Белый ставит перед собой цель, сходную с последней чеховской драмой, — оплотнить ткань времени, организующими стилевыми началами вновь становятся бесфабульность и сценочность, однако они значительно усложняются мелодической основой метельных екстиний, молитв и песнопений. Э. К. Метнер, посвященный в работу над симфониями А. Белого, писал: «Последняя их них — “Кубок метелей” — довела гениально созданные приемы до головокружительной виртуозности, до микроскопической выработки самых утонченных подробностей, до своего рода словесного хроматизма и энгармонизма; до магически действующих по-

³⁶ Там же.

³⁷ О неоднозначных оценках этого произведения в современной и прижизненной критике см.: Пискунов В. М. Опыт прочтения «Четвертой симфонии». // Пискунов В. М. Чистый ритм Мнемозины. — М., 2005. С. 94—104.

лутонов и полутеней, которые то спускаются в невиданные краски и уплотняются до осязательных натуралистичных образов, то ускользают вовсе с поля зрения и своими метаморфозами стирают даже для самого зоркого ока границу между миром повседневной действительности и миром потусторонним... Четвертая симфония есть то, что немцы называют *Kabinetstück*³⁸; ее надо внимательно изучать, как философскую систему или трактат по математике; кажется, ее надо выучить наизусть, чтобы вполне оценить ее грандиозную и в то же время кружевную структуру и, овладев последнею, пробиться к идее с ее темами и понять необходимость их сложного развития»³⁹. Такая высокая оценка этого произведения шла вразрез с установившимся мнением об упадке симфонического жанра и явной неудаче А. Белого, появление ее было обусловлено не столько ситуацией литературной полемики, сколько связано с принципиальной позицией Э. К. Метнера в оценке конструктивных принципов искусства XX века. В 1907 он написал небольшую работу «Стили». Примечательно, что некоторые самохарактеристики⁴⁰ автора симфонии совпадают с основными признаками «мелофонного» стиля, который попытался обосновать на музыкальном материале Э. К. Метнер. Мелофонный стиль, объединяющий в себе конструктивные признаки полифонического и гомофонического стилей, устанавливает, по мысли критика, равновесие между полифоническим голосоведением и архитектурным строем: «В частности помимо стилей гомофонного и полифонного вслушивающийся непредубежденно и без музыкально-теоретической трубы наблюдает моментами еще одну разновидность, именно синтез того и другого стиля, не внешнее сочетание, не смешение и не смена обих стилей в одной пьесе, а своеобразное порождение, а котором оба стиля слиты нераздельно в третий; этот последний я назвал бы мелофонным. <...>

³⁸ произведение для узкого круга (нем.).

³⁹ Метнер Э. К. Маленький юбилей одной странной книги (1902—1912)// Андрей Белый: pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. А. В. Лаврова.— СПб., 2004. С. 340—341.

⁴⁰ Мы имеем в виду структурное оправдание длиннот в авторском предисловии к «Кубку метелей».

Полифонический директив, выдвигая контрапункт, подчиняет ему все другие элементы, которые даже при величайшей гениальности не в состоянии раскрыть все заложенные в них разнообразие самостоятельных форм и оттенков. <...>

Гомофонический директив, выдвигая гармонию, которая связана с мелодией и как бы истолковывает ее, связана с архитектуроникой и как бы вызывает ее, на практике развязывает все элементы <...> гармония, которая <...> превратилась в самодовлеющий аккорд, стала гармоническим мечом; превратилась из освободительницы в стихию, узурпирующую и разлагающую смысл всех элементов.

Мелофонический директив, выдвигая мелодию, песню, должен заставить музыкальное сознание привести себе на память то, ради чего все было в лучшее время гомофонного стиля освобождено: ради мелоса, — для того, чтобы свободнее раскрывались, сливались, сочетались, отражались одна в другой мелодии. <...> Бетховен <...> нередко в своих длиннотах или так называемых «скучных» местах становится архитектурно понятен и эстетически приемлем именно с точки зрения именно этого стиля⁴¹. Вероятно, что высокая оценка Э. К. Метнером «Кубка метелей», в которой современники увидели лишь невыносимые длинноты и разрушение всех литературных и музыкальных канонов композиции, была связана со становлением нового стиля в искусстве, черты которого он видел и в подвижном контрапункте С. И. Танеева, и в музыкальной практике своего младшего брата Н. К. Метнера, с музыкой которого была прочными нитями связана последняя симфония А. Белого, и в стиле произведений последнего.

Четвертую симфонию А. Белого можно слушать, не выучив наизусть и не высчитывая механизм возврата того или иного мотива, а забыв ее, когда целое сжимается до единого звука — актуальной бесконечности. Но это эстетический эффект музыки и по-

⁴¹ Метнер Э. К. Стили. // Вольфинг. Статьи критические и полемические (1907—1910). Приложения (1911).— М., 1912. С. 282—289. Далее цит. по этому изданию.

эзии (одномерных форм искусства⁴², по А. Белому), а не прозы.

Рассматривая повтор как композиционный способ организации словесных масс, симфонию надо учить наизусть, как советовали А. Белый и Э. К. Метнер; понимая ритм повтора как возврат «себя осознающей активности сознания», ее можно, выучив, забыть. Косвенно возможность подобного восприятия «Четвертой симфонии» А. Белого подтверждают выводы К. М. Соливетти, которая в структуре «Кубка метелей» видит аналог стадии посвящения, соответствующей обретению «платоновской памяти»⁴³.

Разрушение (в том числе травестирование) сюжета и фавулы, отрицание необходимости подражанию действию, отрицание причинно-следственного способа организации повествования, когда словесная ткань произведения организуется не «вследствие чего-либо», как в прозе, а «за чем-либо», как в музыке и поэзии, было связано для А. Белого с необходимостью выражения другого модуса бытия — личного, мелосного, временящегося. Преображение земной любви в неземную, преодоление законов земного тяготения — одна из вечных тем поэзии. Архитектоника «Четвертой симфонии» создает особую музыкально-поэтическую структуру, оплотняющую ткань времени, облегчающую переход видимого в невидимое и обратно.

В предисловии к четвертой симфонии, рассматривая, «как совместить внутреннюю связь невоплотимых в образ переживаний <...> со связью образов», А. Белый отмечает, что в начале работы он оказался перед выбором «пути искусства или пути анализа самих переживаний, разложения их на составные части» (252)⁴⁴, и выбрал второй путь. Осознавая «конструктивный механизм той смутно создаваемой формы, которой были написаны

⁴² См.: Белый А. Формы искусства. // Мир искусства. 1902. № 12. С. 343—361.

⁴³ Эти идеи были высказаны на конференции «Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения» (Москва, 2005) в докладе К. М. Соливетти (Италия).

⁴⁴ Белый А. Кубок метелей // Белый А. Симфонии С. 252—418. Далее цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.

предыдущие <...> “Симфонии”», он предлагает читателю перейти от последовательного, линейного (прозаического) способа прослеживания развертывания тем к «пониманию структуры ее» при повторном чтении: «Для того чтобы вполне рассмотреть переживание, сквозящее в любом образе, надо понимать, в какой теме этот образ проходит, сколько раз уже повторялась тема образа и какие образы ее сопровождали. И если при поверхностном чтении смысл переживания передается с точностью до 1/2, то при соблюдении всего сказанного со стороны читателя смысл переживания уясняется с точностью до 0,01» (254).

В «Кубке метелей» А. Белый выделяет «две группы тем: первую группу составляют темы I части; все они, отличаясь друг от друга построением фраз, имеют, однако, внутреннее родство. Вторую группу тем образуют темы II части, которые по конструкции, в сущности, составляют одну тему, изложенную в главе “Зацветающий ветер”. Эта тема развивается в трех направлениях. Одно ее направление (тема “а”, как я ее привык называть) более отчетливо выражено в главе II части “В монастыре”; другое (тема “b”) — в главе части “Пена колосистая”; третье (тема “с”) — в главе “Золотая осень”. Эти три темы II части — а, b, с, — вступая в соприкосновение с темами I части, и образуют, так сказать, ткань всей “Симфонии”» (253).

Особенностью выделяемых мотивов является их динамический характер. Для каждого мотива, составляющего тему, характерно свое микросюжетное развитие. Поэтому мыслить их «соединение», контрапунктическое или мелодфоническое взаимодействие можно только цельными комплексами. Это результат прежде всего гносеологических изысканий Белого. Будучи «новым словом» не только в искусстве, но и философии XX века, он представляет собой сверхпороговую сложность для современного даже искушенного читателя, в целом ориентированного на гуссерлианский вариант феноменологического мышления. Включаясь в гносеологические дискуссии своего времени, А. Белый в «Кубке метелей» апробирует результаты своих философских изысканий. Итак, мельчайшей единицей анализа в такой художественной системе не может быть отдельный образ-символ. С этим обстоятельством связаны неудачные попытки самых различных классификаций

символов симфонии, поиска их генезиса и сопоставления. О. Тилкес-Заоесская эту проблему определила как «затемнение коммуникации»: «Своего рода “затемнение коммуникации” в Четвертой Симфонии Андрея Белого, — пишет она, — является, с одной стороны, как бы одним из моментов внутреннего прозрения, приближаясь по своей сути к моментам “галлюцинаций сознания”». С другой стороны, наряду с многочисленными снами, видениями, откровениями, наряду с эллиптическими конструкциями и неопределенными местоимениями затемнение коммуникации выступает одним из средств общего затемнения сюжетной линии симфонии, одним из средств отхода от образа. Эту сознательную дематериализацию текста Т. Хмельницкая связывает прежде всего с “неопределенностью смутных устремлений вообще характерной для символистских стихов”, и приводит в пример Минского (“Тоска неясная о чем-то неземном,/Куда-то смутное стремленье”) и Блока (“В голубых сетях растений кто-то медленный скользнул”; “Кто-то сильный и знающий”)⁴⁵. Как предполагает О. Тилкес-Заоесская, дематериализация символистского литературного текста возникает не столько как результат «неопределенности смутных устремлений», сколько как результат приема «затемнения», являющегося практической реализацией установки на создание литературного текста, не опирающегося на конкретные образы, текста, ориентированного на безобразный «музыкальный» текст.

Так как мы имеем дело с текстом новаторским не только в художественном, но и философском отношении, то попытаемся пройти путем, указанным автором. Ведь автор надеялся, что изучение структуры симфонии позволит читателю прояснить ее содержание с точностью до 0,01.

Тема, обозначенная Белым, как «а», и, по его признанию, наиболее отчетливо выраженная в главке «В монастыре», содержит комплекс мотивов, связанных с воскресением, полнотой времен, созревaniem их. Рассмотрим мотивы первой строфы главки

⁴⁵ Тилкес-Заоесская, Оля. Четвертая Симфония Андрея Белого: точки «затемнения фокализации» и неомифологический порядок действия // <http://bugayeff.narod.ru/tielkes.pdf>. С.1.

(строфически выделенного отрезка прозаического текста) в их композиционном развитии:

«Открыла глаза.

Перед ней виднелся бледно-бирюзовый океан
осеннего воздуха.

Ей лицо обдувало душистым эфиром.

Вырос силуэт странника с просветленным жемчужным
лицом.

Солнечные кудри и золотая, легко раздвоенная борода
светились на вечерней заре.

Это был он, ее смутный сон» (335).

Тема первая: «явь — сон». Глава «В монастыре» организована как описание видения героини. Описание балансирует на грани сна и яви с возможностью символического разрешения темы. Интересно, что А. Белый, используя мотивировку сна, привлекает возможность литературного разрешения этой темы в финале главы: «Белое лицо, омытое шелковым золотом, синими удивленными очами глядело на богомольцев, будто солнечное облако с двумя просветами лазури» (337). Однако, превращая видение героини в зрительный обман с помощью простого сравнительного оборота, автор придает образам реальности значение обмана большего, чем просто зрительный. Богомольцы липаются возможности видеть реальность символическую, а видят лишь небо, солнце, облака:

«Над ними простерлись две его руки — два его
снежных обрывка.

И богомольцам казалось, что это — не странник, а
далекое облако, не риза — а вышина.

Все пали ниц.

Голос странника, как призывной трезвон, еще
раздавался над ними из далеких пространств:

«Риза моя — воздушная, золотая.

Горизонт так янтарен».

Но это свистал ветерок, и богомольцы были одни.

Над ними было небо.

Там застыло солнечное облако с двумя просветами лазури» (340).

Так «невоплотимые в образ переживания» находят свое воплощение в оппозиции собственно литературной мотивировки повествования и мистерии воскрешения, совершающейся в индивидуальном переживании героини.

Вторая тема — «бледно-бирюзовая». В первой строфе это «бледно-бирюзовый океан осеннего воздуха», во второй строфе «черный клобук склоненной монашки закрыл от нее и странника, и бледно-бирюзовый океан». В третьей строфе «сафирные чаши» плещутся в окно холодным ветром (335). Затем «на бледной, небесной бирюзе» появляются «многошумные красные березки». В красный вторгаются черный и белый. Это цвет монашеской одежды и «как смерть белое лицо юной монашки», выглянувшее «из красных листьев» (336).

Пятая строфа представляет собой вариацию разрешения первой темы. Вторгаясь в явь-видение, границы которых размыты (к чему, например, отнести «вереницу монашек, беличек, белиц и отроковиц»), пейзажный образ представляется как будто репрезентацией реальности: «А березки грустно шумели и сквозили вечно-бледной, осенней бирюзой». Но именно за этим образом следует появление призрака в следующей строфе: «Когда уже все прошли в собор и среди березок перестали мелькать и монашки, и белички, и юницы, и отроковицы, показался он, точно весь сотканный из воздуха» (336).

В восьмой строфе главки основные цвета предыдущей строфы золотой и красный сливаются с бирюзовым:

«Неизвестный священнослужитель, точно весь сотканный из воздуха, стоял в золотой, бирюзой отливающей рясе.

Тая, ряса сливалась с небом.

Простирал свою руку в бледно-бирюзовый, далекий мир.

Бледно-бирюзовый, далекий мир отливал янтарно-золотым».

Здесь изображение «далекого мира» подчиняется законам не прямой, а обратной перспективы. Мир между явью и сном в начале главки (от реальности к видению) — это всё этот же мир, имеющий психологическую мотивировку, где виднеется «бледно-бирюзовый океан осеннего воздуха», изображенный в прямой перспективе. Видение странника изображается тоже в перспективе. А вот священнодействие «неизвестного священнослужителя» уже в обратной перспективе. Здесь происходит перемена точки зрения: картина рисуется не из этого, соснового и березового мира, а из того янтарного, воскового, медового: «Все было охвачено жидкими янтарями и пропитано ими» (337). Бледно-бирюзовый — это теперь уже «далекий мир», его сосновые дали кроются золотом жидких янтарей и спелых колосьев:

«Неизвестный священнослужитель поставил на стол деревянную миску со святою водою; он опустил в воду пучок спелых ржаных колосьев.

Колосом окропил сосновые дали.

Простирали свои руки в бледно-бирюзовый мир: бледно-бирюзовый мир отливал янтарно-золотым» (337).

Знаком свершения мистического действия становится исчезновение бирюзового мира в финале: «Бирюзовая риза истаяла. Она сливалась с небом, отливая жемчугами» (338). Автор симфонии предлагает читателю пейзажную (реалистическую) мотивировку происходящего: все это было лишь иллюзией игры солнечного света в облаках:

«Над ними простерлись две его руки — два его снежных обрывка.

И богомольцам казалось, что это — не странник, а далекое облако, не риза — а вышина» (340).

Однако сразу же после утверждения такой «реалистической иллюзии» повествование вновь начинает балансировать на границах прямой и обратной перспектив. Действие богомольцев («Все пали ниц») не детерминировано их «разочарованием». Причина не в предыдущем, а в последующем, и не столько в слуховой иллюзии: «Голос странника, как призывный трезвон, еще раздавался над ними из далеких пространств» (340), сколько в мистической сущности поглощения бледно-бирюзового, соснового мира «жидкими

сквозными янтарями» (337). Бирюзовая риза истаяла, стала золотой. «Риза моя — воздушная, золотая. Горизонт так янтарен», — говорит странник» (340). Это не захват солнечности (как, например, в прозаическом отрывке «Аргонавты»), а действие обратное — солнечный захват, поглощение мира солнцем.

Финал главки как будто возвращает читателя в «этот», реальный мир. Видения нет, иллюзии тоже нет, есть небо и солнце. Но вместо «возврата» в этот мир возникает ощущение чего-то уже свершившегося в другом мире и неотменимого в своей важности в этом: «Там застыло солнечное облако с двумя просветами лазури»⁴⁶ (340).

В главе «Зацветающий ветер», указанной А. Белым в качестве ключевой для второй части, тема «а» (солярная тема) звучит более ярко:

«Солнце!..

Везде оно, солнце. Золотое солнце. Милое солнце.
Солнце-кольцо.

Солнце!

Скорей струны света протяни, златовейные струны,
солнце, везде натяни!

Вот парчовой желтизной, как сквозной паутиной,
коснись, как фатой, пролети над морем деревьев.

Золотой фазан, коснись своими червонными перьями!

Напои светом утренним!

Скоро солнце иссякнет и опустится на запад.

Так, сгорая, прейдет образ мира сего.

⁴⁶ Ср.: Исходя из цветных символов, мы в состоянии восстановить образ победившего мир. Пусть этот образ туманен, мы верим, что рассеется туман. Его лицо должно быть бело, как снег. Глаза его — два пролета в небо — удивленно-бездонные, голубые. Как разливающийся мед — восторг святых о небе — его золотые, густые волосы. Но печаль праведников о мире — это налет восковой на лице. Кровавый пурпур — уста его, как тот пурпур, что замыкал линию цветов в круг, как тот пурпур, который огнем истребит миры; уста его — пурпурный огонь. (Белый А. Священные цвета // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т.2. С. 122.)

И надвинется незакатное, бессрочное. Скажет:
“Пора и мне в этот старый мир”.

Солнце, солнце, это ты сетью качнешься под
березками, потому что ты утонешь и отсветы пролетят.

Это твои золотые рыбки из березовой сети, блистая,
прольются в океан» (304—305).

Итак, тема «а» — это единый динамический комплекс мотивов, порождающий вариации и образы в сочетании с другими темами в их композиционном взаимодействии. Он содержит динамический мотив поглощения мира солнцем (превращения бледно-бирюзового мира в золотой), сюжет воскресения («Смотри: ведь могила пуста» (337)), мотив истощения, засыхания времен, который разрабатывается через следующие метафорические цепи:

Исходный троп: «листья — золотые пролетающие времена» (336).

Производные тропы:

- «красное золото свеянных листьев» — это «вечный водопад времен» (337);
- «Времена засохли. Шелестят, как свиток: времена, как и свиток, свиваются» (336);
- «все облетит — пролетит»; «все пролетит и угаснет золотое время».

Теме «а» сопутствуют мотивы золотой сети, образ странника возникает из солнца, сквозящего в листе берез, и просветов в облаках:

«Он стоял с разведенными руками под сквозным
золотом падающих листьев. <...>

Солнечный шелк волос, терзаемый ветром, бушевал
сияющими прядями вокруг сквозного, жемчужного лица.

Так он замирал, осыпанный листьями — золотыми
пролетающими временами.

Два листочка запутались в его бороде, когда он поднял
разведенные руки ладонями вверх, и голосом, вздоху
подобным, призывно звал от времени:

“Довольно!

Скоро все облетит — пролетит.

Времена засохли. Шелестят, как свиток: времена, как и свиток, свиваются. <...>

В небо плыло пепельное облачко.

Она с ужасом видела край облачка сквозь его вверх ладонями вздытые руки.

Медленно шел вдоль бережок.

Впереди него сыпались красные, яркие листья. И сзади сыпались тоже.

Словно он был занавешен голубой, вечно пролетающей порфирой, испещренной красным золотом свеянных листьев.

Это был вечный водопад времен» (336—337).

«Белое лицо, омытое шелковым золотом, синими удивленными очами глядело на богомольцев, будто солнечное облако с двумя просветами лазури.

Над ними простерлись две его руки — два его снежных обрывка» (338—339) (курсив наш — О.Ш.).

На символичность такого способа изображения указывает подзаголовок второй части симфонии «Сквозные лики».

Вторая тема, обозначенная А. Белым, как тема «в», и разворачивающаяся в главке «Пена колосистая», связана с «преходящим» «образом мира сего» и комплексом связанных с ним мотивами стремительного бега и исчезновения солнца; тени, скользящей по ниве; ветра, несущего «ризы всех вещей», а также сопутствующими темами стремительно летящего, подобно тени, всадника («рыдающего полковника»), черной птицы и обрывающихся звуков рыдающих песен.

Основной комплекс тропов, подвергающийся разработке в этой главке, отнесен к композиционному центру и связан с архетипическим уподоблением жизни тени:

«Наша жизнь — улетающая тень.

Вот, как черная птица, несется над морем колосьев.

Вместе с нами летит, неизменная» (329).

Метафора «море колосьев» определяет кольцевую композицию главы. В экспозиции: «Пена волновалась. / Возмущенные колосья словно шатались, склоняясь, то чернея, то золотея» (327). В финале: «Нива волновалась. / Опьяненные колосья словно шатались,

склоняясь, то чернея, то золотея» (329) (*курсив здесь и далее в этой главе наш — О.Ш.*).

К началу главки отнесен более мотивированный традицией языкового употребления образ «возмущенные колосья» — возмущенные ветром колосья. Метафора «опьяненных колосьев» появляется, сопровождая мотив быстротекущего, вечно бегущего времени:

«Солнце — чаша, наполненная золотом, — тихо опрокинулось в безвременье.

И разлились времена волнами опьяненных колосьев.

Налетали — пролетали: о межу разбивались многопенным шелестом.

И неслись, и неслись» (328).

Примечательно, что более стертая в языковом отношении метафора «нива волновалась» отнесена к завершающим главу строкам, а более «затемненная», почти нарушающая правильность речи метафора к самому началу. Так чисто литературный, искусственный образ «пена волновалась» обретает свою реалистическую (языковую) мотивировку в финале: это «нива волновалась». Таким образом, автор варьирует мотивированные // немотивированные традицией языкового употребления метафоры и эпитеты в пределах рефрена: «пена» // «нива»; «возмущенные колосья» // «опьяненные колосья», и в том, и в другом случае актуализируя океанический комплекс.

Вторая часть рефрена объединяет мотивы тени, ветра и океанического комплекса с образом «золотой порфиры» или «ризы всех вещей», «сквозных ликов», возникающих из света и тени, просветах в листе:

«И вдоль нивы бежали теневые пятна, производя волнение.

Точно на ниву бросили золотую порфиру, испещренную пятнами, и вот она мчалась к горизонту» (328).

Сравни в рассмотренной выше главке:

«Словно он был занавешен голубой, вечно пролетающей порфирой, испещренной красным золотом свеянных листьев» (336—337).

Здесь на первый план выходит та грань образа-символа золотой порфиры, которая связана с образом мира. В финале главки незначительные изменения в оформлении рефрена знаменуют значительные трансформации в содержании, уже не «золотая порфира, испещренная пятнами, мчится к горизонту», а они (пятна) бегут к горизонту:

«И вдоль нивы бежали теневые пятна, производя волнение, точно на ниву бросили порфиру, испещренную пятнами, — и вот они бежали к горизонту» (329—330).

Это другое действие мистерии — «захват солнечности», поглощение мира тенью, течением времени.

Такие, на первый взгляд, «незначительные» трансформации рефрена подготовлены развитием лирического сюжета главки. Не случайно в структуру симфонии здесь включается песенная стилистика «Пепла», с ней же оказывается связанным и образ рыдающего полковника. Характерно для повествовательной системы Четвертой симфонии, что образ персонажа подчиняется не собственному развитию, не сюжетному развитию произведения, а именно микросюжету главки. В центре лирического сюжета главки образ солнца как опрокинутой чаши. Анафора связывает различные символические планы бытия:

«Когда убежало солнце, небо стало большим зеркалом.

Когда убежало солнце, бледно-сияющие кружева тучек засинели и перестали сквозить.

Когда убежало солнце, вдали запевали:

“Паа-жаа-лей, дуу-шаа заа-аа-зноо-бушка маа-лаа-аа...”»
(328).

Следующая строфа разрабатывает последнюю строку предыдущей, как бы подхватывая ее. Звук песни, оборвавшись на полуслове, обретает здесь изобразительную основу в образно-символическом ряду мистерии исчезновения света:

«Низкие пурпуровые басы гармоника окаймила бахромой золотую.

А высокий звонкий тенорок взлетал над огнем и золотом высоко закинутой, узкой, лазурной стрелой» (328).

В четвертой строфе происходит тот самый «незаметный переход» в развитии темы бегущей тени, который потом разрешится в финале главки:

«Рыдающий полковник пролетел где-то вдали, вдали,
словно склоняясь, то темнея, то сверкая слезами.

И вдоль нивы бежало его теневое пятно.

И неся... и неся...» (328).

Это развитие одного из мотивов рефрена первой строфы:

«И вдоль нивы бежали теневые пятна, производя волнение.

Точно на ниву бросили золотую порфиру, испещренную пятнами, и вот она мчалась к горизонту» (328).

Через образ-символ, вернее лишь знак, обозначающий персонажа, теневое пятно обретает плотность и действенность. Это оно бежит вдоль нивы. Конкретность изображения снимается рядом невозможных для действия персонажа характеристик — «пролетел где-то вдали, вдали, словно склоняясь, то темнея, то сверкая слезами». Такие характеристики ближе к образу вечерней зари, летящей порфиры, чем к образу полковника, как действующего лица сюжетной линии симфонии.

Пятая строфа состоит из повтора третьей, но с «восстановленной» реалистичностью изображения картины заката, свое место в поэтическом описании занимают «струи заката» и «лазурный пролет» вместо «гармоники» и «тенорка», в память от предыдущей вариации остается только эпитет «звонкий»:

«Низкие пурпуровые *струи заката* заливали небо,
окаймленные золотой бахромою *туч*.

А высокий, *звонкий лазурный пролет* разрезал кружево туч
острой, холодной стрелой» (328).

К этому изображению примыкает почти реалистическое вплетение в картину вечера обрывающихся звуков песни:

«Вдали замирало:

“Раа-спря-минсь ты-ин, роо-жь выы-соо-каа-ая...

Таай-нуу сваяя-таа саа-храанин...”» (328).

Однако следующая строфа разрушает мнимую реалистичность повествовательного плана симфонии, она не соединяет, а буквально присоединяет или склеивает образно-символические и стилистические пласты:

«Воздушно-мировые объятия бестрепетно
распахнулись.

Ветерок пронес парчовые ризы всех вещей.

Всадник мчался, и крикнул перепел, пойманный тенью,
летающей на шатких колосьях.

Наша жизнь — улетающая тень.

Вот, как черная птица, несется над морем колосьев.

Вместе с нами летит, неизменная.

Так, качаясь, летит образ мира сего... на родину, на
неизвестную родину.

Вдруг лошадь споткнулась о камень многодробный, и
полковник нырнул в бушующую рожь.

Зеленоватые, узловатые стебли струились вокруг него,
и косые лучи заката, дробимые колосом, плескались над его
головой, точно солнечные колонны золота над
усмиренным утопленником» (328—329).

Сравнению «точно солнечные колонны золота» в других главах
соответствует образ одуванчика, отцветшей и улетающей жизни.
Этот же мотив в симфонии сопровождает образ старой матери
полковника.

Падение полковника, как и сравнение с «усмиренным уто-
пленником», детерминированы разработкой образа опрокинутой
чаши, это «Солнце — чаша, наполненная золотом, — тихо *опроки-
нулось в безвременье*. / И разлились времена волнами опьяненных
колосьев. / *О межу разбивались* многопенным шелестом» (328). Его
образ, здесь имеющий знаковую природу, корреспондирует с кате-
горией «безвременья». Именно «безвременье» по сюжету симфо-
нии поглощает полковника при жизни.

Далее почти дословно повторяются строки второй стро-
фы:

«Когда убежало солнце, небо стало большим зеркалом.

*Когда убежало солнце, бледно-сияющие кружева туч
засинели и перестали сквозить»* (329).

Но после третьего анафористического повтора вместо
«Паа-жаа-лей, дуу-шаа заа-аа-зноо-бушка маа-лаа-аа...» включается
вариация второй строки шестой строфы: «Ветерок пронес парчо-
вые ризы всех вещей» (328). Голос ветра, в свисте проносящего

ризы всех вещей, замещает звуки песни, таким образом в художественном плане уравниваются образы, имеющие и не имеющие реалистической мотивировки:

«Когда убежало солнце, ветерок пронес в свисте парчовые ризы всех вещей:

“Дни текут. Времена накаплиются. Надвигается незакатное, бессрочное.

Просится: пора мне в этот старый мир.

Пора сдернуть покровы. Развить пелены. Пора открыть им глаза. Налететь ветром. Засвистать в уши о довременном”» (329).

Откровенно риторический план повествования в следующей строфе получает изобразительное, пластическое выражение. «Лучезарный слепец с открытыми, синими глазами», «точно весь сотканный из воздуха», молится: «О, если б прозрели, о, если б увидели свет. Преходит образ мира сего» (329). Стертые метафоры «сдернуть покровы», «развить пелены», «открыть глаза» обновляются, корреспондируя с образом «безмолвного видения с протянутыми руками в золотом воздухе» (329) и разработкой образов-символов «золотой порфиры» и «ризы всех вещей», «образа мира сего» в контексте главки. Также уже стершиеся в символической риторике метафоры надвигающегося «незакатного, бессрочного» обновляются в сюжете главы, где разыгрывается мистерия заката, поглощения мира тенью: «<...> о, если б увидели свет. Преходит образ мира сего». Лишь ветер свистит о «довременном» и «летит образ мира сего... на родину, на неизвестную родину».

Финал объединяет мотивы волнующейся нивы, золотой порфиры и свершившегося «захвата солнечности» с символикой опрокинутой чаши, угасания времен:

«Нива волновалась.

Опьяненные колосья словно шатались, склоняясь, то чернея, то золотея.

И вдоль нивы бежали теневые пятна, производя волнение, точно на ниву бросили порфиру, испещренную пятнами, — и вот они бежали к горизонту.

Закат становился бледно-грустен и золотисто-атласен.

Золотое, пролитое вино гасло, точно его разводили водой» (329—330).

Третья тема (“с”), проявленная в главе “Золотая осень”, — это тема разлуки, гибели, грусти о прошедшем: «<...> “Солнце закатывается — закатывается”. / И оно закатилось» (333), «И вечность погасла на горизонте» (335). Эта главка диалогически связана с предшествующей. Основные мотивы «Вечного покоя» отражаются в «Золотой осени» и в главе «В монастыре», которую мы рассматривали выше, в ней сюжет сна героини параллелен сюжету сна лирического героя.

«Было холодно и ясно» — так начинается глава «Вечный покой». Это был сон о воскресении: «Они шли в одеждах послушников, и котомки их болтались за плечами» (330). Потом он проснулся и «Обдумывал письмо ей холодно и ясно: / “Все изменилось. Изменились и вы. Я пишу вам письмо”» (331). В «Золотой осени» этот же мотив знаменует резкий поворот в сюжете, связанный с решением героини отправиться в монастырь:

«Было холодно и ясно.

Ничего не изменилось. Изменилась она.

Получила письмо» (333).

Если письмо лирического героя главки «Вечный покой» можно интерпретировать как личное, обусловленное разрывом с Л. Д. Блок и отъездом за границу, то отзыв на основные мотивы его в «Золотой осени» переплавляется в художественно-обобщенный образ. Слова: «Я был болен. Везжаю теперь от вас. Везжаю на север, к соснам.» (331) подхватываются в «Золотой осени» седым мистиком, который приехал к Светловой проститься: «Он ей говорил: “Еще немного. / И я уеду в сосны. Я уйду от вас. Но вы сами ко мне придете”» (333). И она, получив письмо с теми же словами, повторяет: «Я больна. Я хочу с вами ехать на север, в монастырь. / Везжаю отсюда к соснам» (333). В главке «В монастыре» образный ряд «сосны — янтари» входит в существо мистерии поглощения бледно-бирюзового мира огненным, янтарным: «Все было охвачено жидкими сквозными янтарями и пропитано ими» (338).

Мотив смертельной бледности героини «Она была, как смерть, бледна» (333) в «Золотой осени» также оказывается отраже-

нием слов лирического героя⁴⁷: «Я увидел, что вы мертвы — мертвы, как смерть. <...>/ Вы, как смерть, загадочны» (331).

В композиционном и ритмическом отношении «Золотая осень» в целом выстраивается параллельно строкам письма лирического героя:

«Но я еще глубже задвинуль книгами.» (331) // «Старый друг еще глубже надвинул фуражку.» (333);

«Так писал. / И шуршал сухой бумагой.» (331) // «Шли. / И шуршали сухими листьями.» (333);

«Мне в вас открывалось будущее. И, протягивая руки, я вам говорил, что солнце мое восходит, восходит. / Но оно закатилось» (331) // «Им открылась неоглядная даль. / И, протягивая руки, сказала: “Солнце закатывается — закатывается”. / И оно закатилось» (333);

«Осталось взволнованное угасание света, да и тот свет — свет моей души.» (331) // «Там, где был златокованный щит, осталось взволнованное погасание света.» (333);

«Вокруг вас тянется паутина зла, и вы, оплетенная чарами, не горите уж, как прежде, на вечерней заре.» (331) // «В воздухе тянулась золотая паутина. / Волосы ее, оттененные черным, чуть светились на вечерней заре.» (333);

«И заря моя потухает: утасует мое золотое вино, точно его разводят водой».(331) // «Закат становился бледно-грустен и золотисто-атласен: гасло золотое, сияющее вино, пролитое на горизонте. / Точно его разводили водой.» (333);

«Вот так же, как я сидел и думал о вас, вы сидели и думали о полковнике. / Вы любите друг друга. / Прошли мои сны. И вот опять сижу я тут: сижу, но не хочу о вас думать.» (332) // «Села на

⁴⁷ В данном случае, вероятно, следует иметь в виду именно лирического героя главки, а не Адама Петровича. Если письмо лирического героя главки «Вечный покой» можно интерпретировать как личное, обусловленное разрывом с Л. Д. Блок и отъездом за границу, то отзыв на основные мотивы его в «Золотой осени» переплавляется в художественно-обобщенный образ.

Ср.: у Чудакова об особенностях персонажа в романе в стихах «Е. О.» (как и симфония переходном жанре между прозой и поэзией).

лавочку: «Вот так же, бывало, я здесь сидела. / Сидела и думала о нем. / Мы оба любили./ Прошло это время. И вот я опять тут сижу. / Сижу и вспоминаю прошлое»» (333—334);

«Ваша тайна давно взволновала меня, и я поднял в зарю мое лицо, но — удаленные мы друг от друга туманным временем. И то печально уходил от вас, то приближался, теряя покой свой. / Струна за струной обрывалась меж нами.» (332) // «Старец сидел, опершись на палку. / Поднял в пространство старое, старое лицо. / Удаленные вершины лесные то нисли друг к другу, то вновь закидывались, еще зеленые, напитанные вечностью, сквозящей в зелени своим бледным золотом. / И лист за листом, обрываясь, сверкал.» (334).

Следующая строфа письма написана в стиле философской риторики лирического героя: «Мир не беспеременен. Он мчится вперед. Перебрасывает будущее в прошлое. / У него есть крылья улететь от настоящего. / Это значит, что прошлого нет: оно умалется. / Временная струя вытекает из разбитой чаши. / Когда чаша иссякнет, перестанут струиться временные струи. / Меня посетит забвение» (332). В «Золотой осени» этот пассаж дробится на две части. Первая часть с незначительной вариацией повторяется, но организована уже как авторская речь: «Мир не беспеременен. Он мчится вперед — все вперед, все вперед. / Перебрасывает будущее в прошлое: летит — да, вперед — да, вперед. / У него есть крылья, чтобы лететь прочь от настоящего все вперед — ах, вперед» (334).

Содержательное изменение включается, как обычно у Белого, в «неприметной» форме, так как приемы композиционного параллелизма повтора, так намеренно проведенные, обычно вызывают ослабление внимания, скольжение по тексту, но именно здесь и происходит перемена в структурно-содержательном плане главы «Золотая осень». Вместо «Это значит, что прошлого нет» (332) звучит обратное: «Но это не значит, что прошлого нет» (334). Следующие строки соотносятся между собой по принципу антитезы: «<...>оно умалется. / Временная струя вытекает из разбитой чаши. / Когда чаша иссякнет, перестанут струиться временные струи. / Меня посетит забвение» (332). // «Оно растет: временная струя бьет в подставленную чашу. / Когда наполнится чаша, пере-

станут изливаться в нее временные струи. / И прошлое вернется» (334).

Заключительные строки письма написаны в мелодраматическом стиле: «С грустью перебираю события, заливаемые временем: мы не знали друг друга. / Мне казалось — мы оба любили. И вот я один: один как перст. / Пусть вы влюблены — влюблены в старую смерть, но ваш долг — сиять для жизни. / Это я пишу ясно и просто. / Прощайте. Время изорвет мою черную грусть» (332). В «Золотой осени», повторяясь в основном словесном составе, монологический текст обретает свой микросюжет и диалогическую организованность: «С грустью перебираем события, залитые временем: / “Мы оба любили — и вот я бела: бледна, как смерть”. / “Пусть вы белы — бледны, как смерть, — ваши очи, дитя, сияют, как небо”. / Она взглянула на друга просто и ясно. / Встала — ветер рвал ее черное платье» (334).

Также глубоко личные и эмоционально напряженные строки финала «Вечного покоя»: «Протянулись его руки. Разрезали голубую зеркальность, словно скорбные, четкие линии. / Был у него только один путь к несказанному, да и он угасал. / Вечность потухла для него» (332), — преобразуются в успокоенно пейзажную зарисовку догоревшего заката: «Протянулись облачка. / Разрезали золотую зеркальность отчетливыми, синими клочьями. / Остался только один винный кусок золота, да и он угас. / И вечность погасла на горизонте» (335).

Последняя строфа «Золотой осени» представляет собой вариацию второй части седьмой строфы, здесь она представляет собой тему разговора Светловой и старого мистика.

«И вечность погасла на горизонте.

Ходили и говорили о прошлом.

Прошлое растет.

Все, что было, сохранилось в старинной чаше —
поднялось.

Все, что было, не умерло: все, что было, плещется на
поверхности.

Еще немного.

Остановится время: мир перестанет мчаться вперед.

И прошлое вернется» (335).

Смена способа организации повествования позволяет автору уравновесить напряженность и драматизм переживания без возвратной разлуки идеей возвращения прошлого. Как обозначение наиболее общей темы «с» «Золотая осень» представляет собой выражение комплекса мотивов разлуки, гибели, угасшего светила и надежды, утешения, «разворота времени»: «Остановится время: мир перестанет мчаться вперед. / И прошлое вернется».

В предисловии к симфонии «Кубок метелей» А.Белый выделил три темы второй части (а, b, с), которые, вступая в соприкосновение с темами первой части, образуют ткань всей «Симфонии». Тема «а» содержит комплекс мотивов, связанных с воскресением, полнотой времен, созревaniem их. Вторая тема, обозначенная А.Белым, как тема «b», и разворачивающаяся в главке «Пена колосистая», связана с «преходящим» «образом мира сего» и комплексом связанных с ним мотивами стремительного бега и исчезновения солнца, тени, скользящей по ниве; ветра, несущего «ризы всех вещей». Как обозначение наиболее общей темы «с» «Золотая осень» представляет собой выражение комплекса мотивов разлуки, гибели, угасшего светила и надежды, утешения. В такой последовательности (а, b, с) они присутствуют в главке «Зацветающий ветер». Композиционная последовательность мюнхенских глав второй части симфонии⁴⁸: «б» («Пена колосистая») (бег тени и времени, закат) — «с» («Вечный покой», «Золотая осень») (разлука, смерть, солнце закатилось, разворот: прошлое вернется) — «а» («В монастыре») (восход, воскресение).

Если идти по пути, предложенному автором, то композиция второй части симфонии «Сквозные лики» может быть представлена следующей схемой:

1. «Мраморный гений» — тема «b» («триумфатор мгновения»).
2. «Зацветающий ветер» — тема «а» («пора и мне любить») — «b» («день большого ветра») — тема «с» («цветень угасла»).
3. «Воздушный набег» — тема «с» (гибель, ландо) + (разворот: «с чем приехал, с тем и уехал») (сюжет).

⁴⁸ Над окончанием второй части симфонии А.Белый работал в Мюнхене в 1906 г.

4. «Молитва о хлебе» — тема «b» («слепцы не прозреют») (лики).

5. «Верхом на воздухе» — тема «с» (гибель, во власти триумфатора) (сюжет).

6. «Пена колосистая» — тема «b» («слепцы не прозреют») (лики).

7. «Вечный покой» (сон о воскресении) + тема «с» (разлука).

8. «Золотая осень» — тема «с» (разлука) + (разворот: «прошлое вернется»).

9. «В монастыре» (сон о воскресении) + янтари = теме «a».

Такая схема позволяет увидеть, что сюжетные главы рифмуются с внесюжетными по принципу перекрестной рифмовки, при этом в «сюжетных главах», там, где основным мотивом выступает тема «с» (гибель), в сильной позиции находится тема «b» (ветер, стремительно летящее время), что в первую очередь выражено в названиях: «Воздушный набег» и «Верхом на воздухе». Внесюжетные главы связаны символикой воскресенья и «сквозных ликов».

Если для второй части ключ к выделению основных тем был дан автором в предисловии, то выделение основных тем для остальных глав — это работа читателя. Основной структурный принцип Четвертой симфонии Белый иллюстрирует на примере главы «Слезы росные»: «<...> глава III части «Слезы росные» составлена по следующей схеме. Если мы назовем отрывки главы II части «Золотой осени», исключая первого, α , β , γ , δ , ϵ и т. д. и будем помнить, что: 1) основные темы II части a, b, c, 2) одна из тем первой части есть «q», то общая конструкция главы примет вид: α q β γ δ и т. д.» (253).

А. А. Гервер считает, что при том, что Белому были знакомы основы танеевской теории, область вертикально-подвижного контрапункта оказывается у А. Белого одним из частных, весьма специфических проявлений универсальной комбинаторной идеи (в частности, старинного учения об *Ars combinatoria*): «Источником учения, забытого задолго до начала XX века, была математика — предвосхищение той самой теории групп, которую советовал применять при сочинении музыки отец поэта, математик Н. В. Бугаев <...> Трудно найти другого поэта, кто был бы посвящен, как

Белый, в теорию сложного контрапункта, и главное — кто отнесся бы к положениям музыкальной теории, адресованной музыке XV–XVI вв., как к источнику поэтического и литературно-теоретического вдохновения. Сквозь призму теории контрапункта он воспринимал и те немзыкальные комбинаторные идеи, которые лежали в ее основе»⁴⁹. А. Л. Гервер отмечает, что Белый в целом ориентировался на классические правила полифонии, воспроизводя схемы раздельного экспонирования с последующим соединением тем:

A ————— A
 B B

и так называемого присоединения (вторая тема не имеет собственной экспозиции):

A ————— A

B

Раздельная экспозиция двух тем звучит в начальных строфах главы «Слезы росные»:

Запевало: «Снега мои текут. Пургой моей свистучей я
не могу — мне

больно — проснежить.

Расскажет пусть тебе, истаяв, снег кипучий, как хочется
мне верить

И ЛЮБИТЬ». (340)

Мокрый снег страстно запел: «Зори безумные, зори червонные,

зори, последней пургой оснеженные». (341)

а их соединение завершает главу:

Справа запевало: «Снега-а ма-а-и-и те-е-кут». «В тас-ке не-емо-о-о-о-о-о», а слева, гудя серебряной струей капли, ветер подхватывал:

«о-о-о-но-о- чи-и последней пургой»...— «а-а-а-жет
пу-у-сть тебе,

а-а-корд м-а-а-и-их с-а-а-звучи-и-и» — пересекало
справа.

⁴⁹ Гервер Л. А. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001. С.124-125.

И ветры сливались:
«И-и-но-чи-и бе-е-зу-у-мны-я, но-о-чи-и бессо-о-о-о-
чи-и-тся мне
верить и любить». (343)

В этом случае «использован популярный во все времена прием объединения известных мелодий, восходящий к старинной технике *quodlibet*. Основу подобных приемов “полифонического” письма составляет смешение фрагментов, в которых репрезентированы различные тексты»⁵⁰. Исследователь, ссылаясь на описание композиционных приемов чередования линейного и диффузного изложения при передаче впечатления одновременности фаз комментария к изложению и комментированию мифа у Леви-Стросса⁵¹, приходит к выводу о том, что «диффузное изложение и есть главная находка Белого»⁵².

Рассмотрим композицию первой части Четвертой симфонии «Снежная лапа», имея в виду диффузный способ изложения, разработанный А. Белым, и прохождение сквозь первую часть мотивов а (зенит), b (ветер, тени, вечер), с (солнце закатилось) из второй части. Ключевыми для выделения основной темы первой части являются слова автора из предисловия: «первую группу составляют темы I части; все они, отличаясь друг от друга построением фраз, имеют, однако, внутреннее родство» (253). Такому требованию может удовлетворить только тема, которую мы обозначили, как «А»: «единый вставал лик» (256). В главе первой «Метель» эта тема сопровождается темами вознесения, движения вверх (образы лилии; бриллиантов, брошенных под ноги, как модификация мотива жертвенного костра) и зова «А» (призыва, «знакомой тайны», «неизвестной родины»). Последний мотив можно было бы сопоставить с мотивом зова «Неизменной Вечности» из третьей симфонии или поэтической книги «Золото в лазури», однако в четвертой симфонии, он приобретает специфические черты, более сопоста-

⁵⁰ Там же. С. 131.

⁵¹ Леви-Стросс К. Из книги «Мифологические». 1. Сырое и вареное. Увертюра. Ч.2 // Семиотика и искусствометрия. М., 1972, с. 25-49. С. 26.

⁵² Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). С. 131.

вимые с космогоническими мифами вед, чем с европеизированным ницшеанским образом вечности третьей симфонии. Может быть, это не совсем так, и в третьей симфонии тоже можно найти следы увлечения Белого восточными учениями. Но главное отличие в том, что может быть метафорически обозначено как «акционный код творения». В третьей симфонии мы имеем дело с сотворенной вселенной и поиском места в ней человека, в четвертой с творящейся. Вселенной, творящейся из слова.

В экспозиции первой части появляется также вторая тема, не имеющая собственной экспозиции, это тема «В» — столкновение, сначала просто прохожих на улице («На улице казались прохожие бледными, странными, когда сталкивались, хватаясь за шляпы») (255), затем с присоединением мотива «b» всех предметов реального мира, предстающих лишь тенями диких метелей: «Мелькали прохожие, конки, пролетки, как тени столкнувшихся диких метелей» (256).

Композицию первой главки «Город» можно представить следующей схемой «прохождения тем»:

- вознесение «А» (лилия, бриллианты у ног); «с» («снег сыпался горстями бриллиантов <...> ложился у ног. / И мошки гасли.»); «А» вознесение («Но, брызнувши светом, они опять возносились») (255);

- столкновение «В» («казались прохожие бледными, странными, когда сталкивались, хватаясь за шляпы») (255);

- призыв «А» («знакомая тайна»);

- столкновение «b» (тема времени) («проходя, столкнется с идущим навстречу») (256);

- призыв «А» + вознесение «А» «слово ветра становилось пурговой плотью»;

- столкновение «В» + «b» «мелькали ...как тени столкнувшихся диких метелей»;

- «А» + «А» призыв («Единый вставал лик, метельный, желанный, — стenal, улыбался, склонялся. / Опять. И опять. / Манил все тою же тайной.» (256)

- «сквозь время: на родину, на неизвестную родину» «b» «А» призыв

- «белый мертвец пролетал» «с» «b»;

- «белый мертвец вставал» «С» «А» вознесение
-«А» = «С».

Таким образом, в экспозиции первой части присутствуют мотивы второй части «б» (бег времени, тени, полет), мотив «С» (смерть, гибель), самостоятельный мотив «А» (единный лик), который разлагается на мотивы «А» (вознесение), «А» (призыв). Кроме того, как самостоятельная появляется тема «В» (столкновение). Вертикальный контрапункт в результате дает «А» = «С» (тождество смерти).

В главе «Город» разрабатывается сочетание темы «А» и «б» («Тень конки, неизменно вырастая, падала на дома, переламявалась, удлинялась и ускользала» (256, то же 257); «Тень жулика, неизменно вырастая, протягивала руку, опускала в чужой карман, вынимала и ускользала» (257); «Белый рукав, неизменно вырастая, припадал к домам, переламявался, удлинялся и ускользал; а за ним поднимался рукав, а за ним поднимался еще, и еще, и еще» (257)).

Теме «А» в главе «Город» соответствует развитие темы «внемирного деятеля», бросающего мир во время. Эту тему, как самостоятельную, можно обозначить «С»:

«Так. Взошла луна. / Кто-то, знакомый, протянул
сияющий одуванчик. Кто-то, знакомый, все зажжет» (256).

Далее эта тема начинает окрашиваться цветом и тенью (красный с черным):

«Кто-то, знакомый, сидел в конке. Пунсовый фонарь,
отражаясь, дробился в тающем снеге. / Отражение мчалось
на лужах, на рельсах впереди конки; чертило камни пунсо-
вым блеском, дробилось и пропадало» (256—257).

Затем он представляется именно как деятель, причина восхода луны и дробящегося света:

«Кто-то, все тот же, кутила и пьяница, осыпал руки
лакея серебряными, ледяными рублями: все проструилось в
метель из его кошелька, и метельные деньги блистали у
фонарей» (257).

«Кто-то, все тот же, банкир и скряга, подставлял в
метель свой мешок: все насыпалось туда метельными
рублями, серебром гудящими о крыши, вывески, фонари»
(257).

«Кто-то, все тот же, протянул над городом белый сияющий одуванчик: все затянулось пушистыми перьями снежного блеска, зацветающими у фонарей» (257).

Мотив дробления света пересекает все темы главы и объединяет их в финале: «Все рукава, хохотом завиваясь, падали на дома, рассыпались яркими звездами, алмазили окна, и вот — пролетали» (257). Итак, значение мотива «А» вознесение (бриллианты у ног) проявляется, включаясь в образный ряд «звезд, брошенных к ногам». К. Кедров определял концепцию вселенной А. Белого, как «мерцающую непрерывность», «время пульсирующих точек на поверхности расширяющейся сферы», «нуль времени и нуль пространства, которые из приема и символа переходят в саму структуру повествования»⁵³. Бриллианты, брошенные под ноги — это один из знаков такого мира. Такой концепции космологической реальности соответствует «как условность понятий верха и низа (эффект невесомости), так и относительность «позиции внутреннего и внешнего («космическое выворачивание или космическая антропная инверсия»)»⁵⁴. А также особенная пространственная ориентация человека: «Существо, наделенное внутренне-внешним восприятием пространства, никогда не могло бы указать на границы своего тела: ведь любая вежа означала бы, что здесь пролегает межа между человеком и космосом. Для героя Андрея Белого такой границы нет.»⁵⁵.

Сначала мотив дробления света сопровождает образ «сияющего одуванчика» («Все затянулось пушистыми перьями блеска» (256), затем «пунсового фонаря» («Отражение мчалось на лужах, на рельсах впереди конки; чертило камни пунсовым блеском, дробилось и пропадало» (256—257). Весь следующий период подчиняется этому закону: «Толпы учащихся, с лекций выбегая, дробились вдоль улиц <...>»; «Тучи снегов, над домами взлетая, дробились сотнями зашелестевших страниц <...>». Далее чередуются строки мотива «С» в сопровождении мотива «А» (метельные деньги блистали у фонарей» и «б» (тени):

⁵³ Кедров К. А. Поэтический космос. - М.: Сов. писатель, 1989. С.133.

⁵⁴ Там же. С. 135.

⁵⁵ Там же. С. 141.

«Кто-то, все тот же, кутила и пьяница, осыпал руки лакея серебряными, ледяными рублями: все проструилось в метель из его кошелька, и метельные деньги блистали у фонарей.

Тень жулика, неизменно вырастая, протягивала руку, опускала в чужой карман, вынимала и ускользала.

Кто-то, все тот же, банкир и скряга, подставлял в метель свой мешок: все насыпалось туда метельными рублями, серебром гудящими о крыши, вывески, фонари.

Проститутка, все так же нападая, тащила к себе то банкира, то пьяницу, раздевалась, одевалась, опять выбегала в метель.

Кто-то, все тот же, протянул над городом белый сияющий одуванчик: все затянулось пушистыми перьями снежного блеска, зацветающими у фонарей.

И перья ласково щекотали прохожих под теплым воротником» (257).

Продолжение второй строфы дает вариацию начала главы.

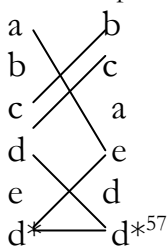
А. А. Гервер рассматривает эти отрывки как одну из фигур вертикально-подвижного контрапункта⁵⁶:

«Так. <...>	a
Кто-то, знакомый, протянул сияющий одуванчик <...>	b
Все затянулось пушистыми перьями блеска,	
и перья, лапясь, почили на стеклах домов.	c
Тень конки, неизменно вырастая, падала на дома,	
переламывалась, удлинялась и ускользала.	d
Вечер был व्यоженный, бодрый. <...>	e
Тень конки, неизменно вырастая, падала на дома,	
переламывалась, удлинялась и ускользала.	d*
<...>	
Кто-то, все тот же, протянул над городом белый сияющий одуванчик: все затянулось пушистыми перьями блеска <...>.	b

⁵⁶ Буквенные обозначения А.А.Гервер не совпадают с принятыми нами обозначениями тем.

И перья ласково щекотали прохожих <...>.	c
Так.	a
Ветер был выюжный, поющий.	e
Белый рукав, неизменно вырастая, припадал к домам,	d
переламывался, удлинялся и ускользал <...>.	
Все рукава, хохотом завиваясь, падали на дома <...>»(256–257) d*	

Схема перестановки :



На самом деле композиция главы «Город» представляет собой еще более сложную фигуру. Так как пропущенные в схеме строки объединяют мотивы рамки и центральной части главы: «Все рукава, хохотом завиваясь, падали на дома, рассыпались ярыми звездами, алмазили окна, и вот — пролетали. / И еще. И еще» (257).

В главе «Жемчуг в аллом» подробно разрабатывается тема «А» (единого лика) («Единый вставал Лик, Желанный, — пред ней улыбался, склонялся. / Опять. И опять... / Манил все тою же тайной.» (258). С темой «женщины с огневыми волосами» в симфонии появляются темы солнца и лазури («а»): «Женщина с огневыми волосами склонялась, и над ней парчевой диакон проливал ласку ладана, ароматно-лазурную.» (258); «Встали белые. Летали и танцевали. / Но сквозь них щекотали солнечные колосья, да голубые миры, словно опущенные серебряными ресницами, улыбались далеким пространствам.» (258); «И пурпуровый огонек знаменательно засверкал, озаряя образ Богородицы.» (258). Так тема «А» начинает

⁵⁷ Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). С. 123.

двоиться, так продолжает развиваться тема «А» (призыв), теперь это зов любви «А1»: «Милого звала, все звала. А теперь вот ее призывал, призывал.» (259), но вместе с образом метели и вознесения включается тема гибели («С»): «Пробужденный хаос шумно восставал. Белый столб возлетал.» (258). Также угрожающе звучит тема ускоряющегося лета времени «b» в ответ на ее сладострастное томление (далее эта тема будет развиваться в семантическом поле «пирь», мы обозначим ее, как «р»):

«Вкрадчивой, тигровой улыбкой, из-под кружевной вуали, из-под черных, черных ресниц, из-под, как миндаль, удлиненных очей, в неба бархат темно-синий взоры ее впились удивленно, сладно, томительно.

Чем жаднее пила призывами небо, тем быстрее летели выюжные кони над городом, тем настойчивей раздавался все тот же топот, неустанно гремющий над крышами.» (259).

Таким образом, тема Светловой уже при первом появлении сопровождается темой быстролетающего времени («Дни летели. / Со днями летела она удивленно в пространствах.» (259)) и темой заката («b»):

«Бархатно-мягкий день, заснеженный белыми пятнами, уплывал над домами.

Бархатно-мягкий закат, испещренный дымными тучами, потухал над домами.» (259).

Схема главы в самом общем виде: «b, A / A1, c, p, b». Те же мотивы в обратной последовательности образуют пространство следующей главы. Главы присоединяются друг к другу с помощью приема подхвата. В «Бархатной лапе» рефреном становится предпоследняя строка предыдущей главы:

«Бархатно-мягкий день, заснеженный бледными пятнами, потухал над домами.

Роковое горе пеленало его в своих яростных лапах.

Оно пеленало тигровой багряницей — шкурой, чуть-чуть страшной.

Точно буря рвала его сердце.» (250—260);

«Так мягко горел в языках ярого огня.

Огонь пеленал тигровой багряницей, чуть-чуть страшной.

Бархатно-мягкий день, заснеженный бледными пятнами, проплывал над домами.» (261);

«Адам Петрович возвращался.

Огненно-желтое небо раскидало над домами свои бархатные, заревые объятия.

Он подумал: «Я возвращаюсь. Не возвратится ли и она?»

Выехал экипаж из-за поворота. Остановился.

Мягкий, желтый плюш, испещренный серыми кольцами, пеленал ее ноги.

Во всех окнах, обращенных к закату, махали красными знаменами.

Это были заревые отсветы вечно-странных дум.

Неизменных.

Это была она... нет, не она.» (262).

Таким образом, тема заревого заката, как и тема кружения во времени выходит на передний план в этой главе. Однако вместе с ней вторая основная тема главы — встреча — набирает силу. Это и завязка сюжетной линии (первая встреча Адама Петровича с женщиной с огневыми волосами):

«Высокая женщина с огневыми волосами из выюги пошла неровной, вкрадчиво-грустной походкой.

Ее вид, как небо, был далекий, но близкий.

Очи — нестерпимо влажные лоскутки лазури, — точно миры, опущенные черными ресницами, из далеких пространств поднялись они испытующе на него.

Они подавали надежду. Говорили о невозможном. Посылали свою утомленную ласку, сжимавшую сердце. Чем нежнее ластились ее глаза, тем настойчивей, жгучей рвались из рук протянутые пряди ее шлейфа — черно-пепельные с алым отливом.

Чем безумней он к ней устремлялся, тем призывней, звончей легкосвистные ткани метелей, кружась, рассыпались безвластно.» (260).

И встреча с другой, похожей на нее⁵⁸:

«На оранжевом платье, точно шкура рыси, сидела зимняя кофточка.

Шляпа подносом тенила лицо.

Губы — доли багряного персика — змеились тигровой улыбкой — чуть-чуть страшной.

Вышла из экипажа. С мечтательным бессердечием взглянула на него.

Мягкая копка так бархатной лапой погладит: погладит и оцарапает.» (262).

И столкновение «белых отрядов — вознесенных»:

«Улицы сплетались в один таинственный лабиринт, и протяжные вопли далеких фабрик (глухое стенанье Минотавра) смущали сердце вещим предчувствием.

Раздавались призывы: “Вы... Ввы...”

Уввы...”

Из всех труб, обращенных к небу, трубили дымными призывами.

Это шел бой.

Это были снеговые знамена вечно белых отрядов — вознесенных.» (262—263).

И следом за мотивом боя «вечно белых отрядов» из метели вырисовывается образ будущего противника:

«Военный, пролетая мимо, распахнул шинель и кричал кому-то, махая фуражкой: “Какова метелька?”

На минуту блеснула его седина, волнуемая ветром, и он скрылся в снежном водовороте.» (263).

И новая встреча с ней:

⁵⁸ Вероятно, рецидив прежнего замысла, где образ героини двоится: «Под влиянием разговоров с Метнером и растущей не по дням, а по часам дружбы с ним переделываю 4-ю “симфонию”; героиня раздваивается в ней на 2 сестры (Тугаринова и Светлова); каждая имеет свою тему; в контрапункте 2-х тем — контрапункт “Симфонии”». См.: Лавров А. В. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1979. Л., 1980. С. 518.

«Точно две встречные волны столкнулись в бушующем море старины.

И вновь разбежались.

И осталось старинное, вечно-грустное.

Все то же.

Небо угасло.

Бархатно-мягкий закат, испещренный туманными пятнами, потухал над домами.» (263).

В финале возникает образ «метельного всадника» и боя на небесах:

«Над крышей вздыбился воздушный конь.

Пролетая в небо, развевал хвост и ржал кому-то, качая гривой.

На нем сидел метельный всадник — вечно-белый и странный.

На минуту блеснуло его копие; он скрылся в снежном водовороте.

Раздалось звенящее трепетанье: это буря рванула номер фонаря.» (263—264).

Общая схема главы может быть выражена сменой основных тем «б», (закат), «р» («Вкрадчивой, тигровой улыбкой из-под золотой, как горсть спелых колосьев, бородки улыбался Адам Петрович, из-под темных полей шляпы в неба бархат синий-синий взоры его летели удивленно, призывно, томительно» (260), «с» («небо угасло»), «А1» («Ее вид, как небо, был далекий, но близкий./ Очи — нестерпимо влажные лоскутки лазури, — точно миры, опушенные черными ресницами, из далеких пространств поднялись они испытующе на него. / Они подавали надежду. Говорили о невозможном. Посылали свою утомленную ласку, сжимающую сердце.). Центральная темы «б» и «В» (закат и бой). Сюжетная линия оказывается вписанной в развитие «музыкальных» тем. Вернее говорить об изоморфизме тематического развития основных образно-символических комплексов в вертикально-подвижном контрапункте и литературной техники введения персонажей и завязки сюжетной линии. Так все «столкновения» главы «Бархатная лапа» разовьются потом в столкновения сюжетные и символические.

Глава «Бусы и бисер» также содержит два основных комплекса мотивов, обозначенных в заглавии. Ключевыми для определения темы «бисера», по всей вероятности, являются слова из Нагорной проповеди Христа: «не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтобы они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас» (Мф. 7:6), — в трактовке блаженного Феофилакта, разъяснявшего, что не должно высказывать тайн о Христе неверным, ни светлых и жемчужных слов богословия нечистым, потому что те, как свиньи, попирают или презирают то, что им говорят, а псы, обратясь, терзают нас, как поступают так называемые философы... Последняя фраза определяет микросюжет главки, в которой мистик-анархист «красиво врал» и «красивая ложь оплела паутиной его [Адама Петровича] тайную встречу» (265):

«Речами о любви, томно-желтыми бабочками, трепетавшими вокруг уст, — еще издали забрасывал первого встречного мистик-анархист увлеченно, быстро, ярко.

Будил надежду. Говорил о невозможном.

Выводил голосом бархатистые гаммы и сжимал в руке корректуры:

“Не пробегаем ли мы огневой пояс страсти, как Зигфриды? Почему древний змий оскалился на нас? Обнажаем меч и точно всё ищем Брунгильду.

Вот-вот с зарей пролетает она...

Рассыпает незабудки. Дышит светами, дышит нежно.

Будто в зелени, сочится медовым золотом безвременья, и деревья, охваченные ею, отмахиваются от невидимых объятий и поцелуев.

Возмечают ликующе зеленые орари свои, точно диаконы светослужения, — упиваются, дышат, купаются в ней, прогоняя полунощь.”» (265).

С толкованием евангелия от Матфея блаженного Феофилакта развитие темы философа, «просыпающего бусы и бисер», связывает также идея молчания, противостоящая забалтыванию, или вообще произнесению, облеченно в слово чаемых надежд. Об этом в статье «Искусство и мистерия» (1906) писал А. Белый:

«Музыкально звучит в душе эта область, но пока она неопределима словами. Нормы долга, только они формально очерчивают это кантовское царство целей, а не искусство в его теперешнем состоянии. Искание формы для мистерии грозит неожиданно подчинить искусство чуждым ему морализирующим тенденциям.

“Мистерия, мистерия!” — еще вчера кричали в некоторых кружках. Кричали и подмигивали друг другу. Дурманили друг друга наркотом горячки, пожимали друг другу руки: «Вы поняли?» — «Я понял!» Доходило до смешных подробностей в Москве. Ходили друг к другу, сживали подолгу, говаривали о глубоком, обливая патокой сладких слов и нервных вибраций. Наконец, в одном доме оказалась просахаренной даже мебель; нельзя было садиться в кресла: везде липло <...> Вот уж воистину гора родила мышь. Начинаешь понимать, что слово *μυστήριον* произошло от существительного *μῦς*, (мышь), а не от глагола *μύειν* (молчать), ибо люди, провозгласившие тайну действенного молчания, говорили об этом на всех перекрестках, во всех гостиных, во всех коридорах общественных зданий.»⁵⁹.

«Неопределимое словами», то, что звучит в главе «Бусы и бисер» музыкально, связано с символикой бус или «звездистой сетки»:

«Вьюга — клубок парчовых ниток — подкатилась к окну: ветры стали разматывать.

И парчовое серебро сквозной паутиной опутало улицы и дома.

Из-за заборов встал ряд снежных космачей и улетел в небеса. Из-за забора встали гребни седин и разбились волнами о небеса. Из-за забора встал ряд снежных нитей и улетел в небеса.

Но он низвергся. Лег под ногами в одну звездистую сеть.

И опять взлетел, и все пропало...» (265).

Однако подлинный лик того, кто «низвергся» и «опять взлетел», не явлен. Если в экспозиции тема единого Лица («А») вы-

⁵⁹ Белый А. Критика, эстетика, теория символизма. В 2-х томах. М., 1994. Т. 2. С. 292—293.

ступала тождественной теме «с» (саван, гибель, мертвец), то, начиная с «Жемчуга в алом», тема «А» начинает двоиться, это и лик метели, и любимого, данного метелью «А1», и тема того, кто низвергся с небес и опять взлетел («А/С»), и связанного с ним боя небесного воинства («В»), орудие которого — «звездистую сеть» — дано видеть герою. В финале главы «красивому вранью», рассыпаемому бисером, противостоит тема видения Адама Петровича:

«Адам Петрович брезгливо прищурил глаза: из огневых
янтарей, задрожавших в окне, сверкнул ряд колких игол и
уколол небеса.

Очи зажмурил.

Иглы пересеклись, ломаясь, в одну звездистую сеть.

И очи открыл: и все пропало...

Очи открывал, закрывал: иглы ломались, метались, как
тонко отточенные золота лезвия.» (266).

«Звездная сеть» или сеть Индры (*indra-jāla*) — это один из основных ведических символов, упоминаемый в Атхарваведе (VIII,8,8). С одной стороны, он трактуется как гносеологический символ⁶⁰, с другой, в ведах раскрывается его значение как особого оружия во вселенской схватке, с помощью этой сети Индра выступает против врагов:

«Этот великий мир был

Сетью у великого Могучего.

⁶⁰ У современного холономного подхода к Вселенной, - считает С. Гроф, - есть исторические предшественники в древней индийской и китайской духовной философии, в монадологии великого немецкого философа и математика Готфрида Вильгельма фон Лейбница <...>. Трансценденция конвенционального различия частей и целого, являющаяся главным достижением холономной модели, это сущностная характеристика самых разных систем вечной философии. Поэтический образ ожерелья ведического бога Индры - прекрасная иллюстрация этого принципа. В "Аватамсак-сутре" записано: "В небесах Индры есть, говорят, нить жемчуга, подобранная так, что если глянешь на одну жемчужину, то увидишь все остальные отраженными в ней. И точно так же каждая вещь в мире не есть просто она сама, а включает в себе все другие вещи и на самом деле есть все остальное". Гроф С. Холономный подход: новые принципы и новые перспективы // http://anthropology.rchgi.spb.ru/groff/groff_t5.htm

С помощью этой сети Индры
Всех тех я окружаю мраком»⁶¹.

Композиционная симметричность развития тем усиливает семантику заглавий. Если тема «бисера» связывается в этой главе с аллюзией на библейскую цитату и одно из самых популярных ее толкований у Феофилакта, то при учете того, что бисер в евангельской традиции обозначает жемчуг, проясняется также символический смысл соотнесения глав «Бусы и бисер» и «Жемчуг в алом» в композиции первой части симфонии. Белый жемчуг, драгоценность любви и встречи, оказываются брошенными под ноги мистическим анархистам, заменяющим любовь сладострастьем и сладкими речами. Если мы схему главы «Жемчуг в алом» определяли как последовательность тем «b, A / A1, c, p, b», то в главе «Бусы и бисер» разрабатываются две последние темы p (пир, сладострастье) и b (B)бой.

На основе анализа статьи «Кризис культуры», написанной А.Белым намного позже, можно выявить связи образов-символов темы «пиров» с другими устойчивыми для творчества Белого динамическими комплексами: «Мысль античного грека уподобляема образу: если бы уплотнили его, то восстали бы: Аполлон и Венера, но если бы уплотнили мы мысль александрийского грека, — восстали бы образы великолепной Италии; в Александрии случился огромный выпрыг из мысли античности; он перед нами — леса, обступающие Солнечный Храм (или Град); недостроенный Храм, ими скрытый (“идея” Платина), — Мадонна; “единое” пятого века до Р. Х. — Apollo; “единое” третьего века по Р. Х. — Христос “Тайной Вечери” Леонардо-да-Винчи; между обоими — в промежутке столетий: ужасные корчи страдающей, крепнущей мысли, запечатленные судорогой Александрии, иль — “Страшный Суд” Микель-Анджело, где разгневанный Аполлон (иль Христос) обрекает на суд обреченное тело; волна сожигаемых тел есть упадочность; одновременно: свет внутренний, проседающий тело, до... духа; и проникающий в дух.

⁶¹ Атхарваведа. Избранное. Перевод, комментарий и вступит. статья Т. Я. Елизаренковой. 2-е изд., репринтное. - М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1995. С. 138.

Корчами александрийской культуры сказались чрезмерности культа личности Итальянского Ренессанса; и тайным светом блистает в пирах этой жизни “христовство” культуры, грядущей на нас; где “пиры” станут “вечерей тайной”, куда придет Гость: человек в человеке; Он — ныне Неузнанный, странствует в нас; и мы, странствуя, ищем свидания с Гостем.

Культура истекших столетий (с XVI по XX) — странствие; “странник” — ее выразитель. <...> подобно “Мадонне” Италии и “Христу” Леонардо стоит перед нами непонятный песенный цикл: “Winterreise”. Франц Шуберт идет перед нами непонятым странником <...> От прошлого “пира” к мистерии будущей “Вечери” через пустую зиму — путь в грядущее нашей культуры; оставленный пир — Ренессанс, Возрождение, земная весна и земная любовь. <...> На вершине любви — смерть и ночь: от вершины чрез холод пространств начинается путь “Winterreise” — загробное странствие странника; или — хождение души по мытарствам. Воистину: кто проследил в своем духе связь песенных циклов, кто понял, что следствием “Dichterliebe” является “Winterreise”, тот понял единственный путь: от человека Италии к человеку, укрытому в нас под холодными коростами современной, замерзшей культуры, к... Грядущему, к нам в нашем сердце таинственно Гостю»⁶².

В этом отрывке содержится ключ к постижению архитектоники первой части «Кубка метелей». Путь от прошлого “пира”, где оставленный пир — Ренессанс, Возрождение, земная весна и земная любовь к мистерии будущей “Вечери” лежит через пустую зиму: на вершине любви — смерть и ночь. При всей важности для композиции симфонии контрапунктической техники, развитие и трансформация основных ее тем подчиняется не столько правилам комбинаторики, сколько развитию исходных динамических комплексов образов-символов, описанных А. Белым еще в 1903 году в статье «Символизм как миропонимание» (позднее ее часть вышла

⁶² Белый А. Кризис культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 268, 272

отдельно в составе книги «Арабески» под названием «Священные цвета») ⁶³.

Композиционно глава «Мед снежный» воспроизводит последовательность познания «единого Лица» как путь символического прохождения сквозь «священные цвета». Так черный цвет, по А. Белому, «феноменально определяет зло как начало, нарушающее полноту бытия, придающее ему призрачность. Воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность, символизирует серый цвет» ⁶⁴. Начало главы «Мед снежный» погружено в мрак. Солируют темы теней и двойничества:

«Адам Петрович возвращался от мистика-анархиста.

Тень Адама Петровича, неизменно вырастая, рвалась вперед от него, удлиняясь и тая на мостовой.

А уж на стене скользила еще одна тень, а за ней поднималась еще.

Все двойники и вырастали, и таяли, и уплывали вперед.

Вырастали, таяли. Таяли, вырастали.

Так шел он, окруженный кучкой призрачных двойников. Так шел он с ватагой белых стариков. Так шел он, окруженный холодными роями, — старинными, неизменными, вечно-метельными.

Когда же он пошел обратно, все те двойники, что истаяли, возникали опять и плыли обратно: вырастали и таяли — таяли, вырастали.

Кружевные крылья лунной птицы изорвали мечи набежавших тучек; ветер сдул бледную шапочку одуванчика, развеял пух. Развеял ветер.

Луна померкла» (266).

«И поскольку серый цвет создается отношением черного к белому, постольку возможное для нас определение зла заключается в относительной срединности, двусмысленности. <...>Исходя из характера серого цвета, мы постигаем реальное действие зла. Это

⁶³ Впервые «Мир искусства», 1904. №5 в составе статьи «Символизм как миропонимание».

⁶⁴ Белый А. Критика, эстетика, теория символизма. В 2-х томах.— М., 1994. Т. 2. С.110.

действие заключается в возведении к сущности отношения без относящихся. Такое отношение — нуль, машина, созданная из вихрей пыли и пепла, крутящаяся неизвестно зачем и почему»⁶⁵. Этому закону пустоты, созданной «из вихрей пыли и пепла», подчиняется изображение «декадентской общественности»:

«Так: он думал, что странные слухи клубились по городу.

Бледный ток метущий оседал мягко: как снег, в сердца декадентов; их слова зацветали стразами и отгорали.

Декаденты бросались по городу, ужасались и восхищались. Козловод Жеоржий Нулков крутил в гостинных мистические крутни.

Смеялся в лукавый ус: «Кто может сказать упоенней меня? Кто может, как мед, снять в баночку все дерзновения и сварить из них мистический суп?»

Над ним подшутила метель: «Ну конечно, никто!»

Схватила в охапку: схватила, подбросила — и подбросила в пустоту.

А стаи печатных книг вылетали из типографий, взвешанные метелью, проснежались непрочитанными страницами у ног прохожих.» (266—267).

В статье «Священные цвета» Белый отмечает неизбежность появления красного в темноте и серости: «В физике известно свойство белого луча окрашиваться красным цветом при прохождении сквозь запыленную, непрозрачную среду определенной толщины и плотности. Итак, впечатление красного создается отношением белого светоча к серой среде»⁶⁶.

В главах «Мед снежный», «Сумбур» помощниками распятия становятся персонажи «литературной среды», с ними в симфонии связано прохождение темы «черного цвета»:

«И стая брызнувших миров удаленно мчалась под ногами Адама Петровича в черном бархате небытия.

«Ах, никто не поможет вернуться!»

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же. С.114

Висел в темном. Мимо него с гудением пролетали миры; яркие звезды, блестя, бросали лучи.

Вышли помощники.

Федор Сологуб пошел на него из переулка.

Черные тени развесил, охлажденные хрустальными звездными слез: тряся седою бородой, едко заметил: «И яркие в небе горели звезды!»

Выбежал Ремизов из подворотни: «Хочешь играть со мною в снежного Крикса-Варакса?» Посмотрел из-под очков на Адама Петровича.

Вышел великий Блок и предложил сложить из ледяных сосулечки снежный костер.

Скок да скок на костер великий Блок: удивился, что не сгорит. Вернулся домой и скромно рассказывал: «Я сгорал на снежном костре».

На другой день всех объездил Волошин, воспевая «чудо св. Блока».

Черные толпы ждали Городецкого на Невском.

Добрый народ поджидал долго. Прощелкал Городецкий. Щелкнул пальцем кому-то в нос.

Громовые вопли провожали мальчика.

Георгий Нулков на лихаче пролетел мимо и кричал: «Мы, мы, мы».

Грустно вздохнул Шестов: «Не люблю болтовни!»... «Вы наш!» — закричали мистики и увели в «Вену».

Вот как? Да, так.

Так думал Адам Петрович.

Прошел мимо.» (268);

«Но нигде не брезжил свет.

Крутом пускали мистические ракеты. Собирались в пайки.

Мистические болтуны болтали неизменно — говорили о том же, всё о том же. Что дерзнут, что мир лягут: встанут на головы грозить пятками миру.

Так сходились у мистика — анархисты, болтатели в вечной болтовне. <...>

Красные снопы лучей падали на всех. Яркими пятнами падали на лица.

Так горсти пятен рассветали и отгорали. (285—286).

Поэтические образы симфонии связаны с анализом «теософской двойственности красного» в «Священных цветах». Так красный — это и цвет адского пламени⁶⁷, и страстной любви: «любовь на этой стадии окрашена огненным цветом всепожирающей страсти; она полна темных чар и злого, земного огня»⁶⁸. И цвет их преодоления: «Здесь нельзя оставаться,— писал А. Белый еще в 1903 году. Здесь сгоришь. Нужно идти вперед. Ведь и слова апостола Петра достаточно ясно говорят, что это — искуc: “Возлюбленные! Огненного искушения, для испытания вам посылаемого, не чуждайтесь, как приключения для вас странного; но, как вы участвуете в Христовых страданиях, радуйтесь”. “Если будут грехи ваши как багряное, как снег убелю, — говорит пророк Исайя, — если будут красны, как пурпур, как волну убелю”. “Но в этом огне, в этом пожаре, от которого мир должен загореться и сгореть, останется свежесть галилейских лилий неувядаемой. Какая тайна в благоухании этих белых лилий, в благоухании белой, как лилия, воскресшей Плоти” (Мережковский). От нашей воли зависит собственной кровью погасить пожар, превратить его в багряницу страдания. <...>

“И показал он мне Иисуса, великого иерея, — говорит Захария,— и сатану, стоящего по правую руку его, чтобы противодействовать... И сказал Господь сатане: Господь да запретит тебе, сатана, да запретит тебе Господь, избравший Иерусалим. Не головня ли Он, исторгнутая от огня”. Здесь Спаситель назван “головней, исторгнутой из огня”. Нужно было воплотиться Христу в средоточие борьбы и ужаса, сойти во ад, в красное, чтобы, преодо-

⁶⁷ Ср: «Относительность, призрачность красного цвета — своего рода теософское открытие. Здесь враг открывается в последней своей нам доступной сущности — в пламенно-красном зареве адского огня». Там же.

⁶⁸ Там же.

лев борьбу, оставить путь для всех свободным. Он победил. В красном цвете сосредоточены ужас огня и тернии страданий»⁶⁹.

В главе «Мед снежный» алый цвет — это и цвет Христовой жертвы: «Алый бархат крови стекал с распятия, где ужас небытия распинал и пригвождал. Царь в алый шелк своей крови облекся.»(267); и обреченность главного героя симфонии на страдание:

«Кто-то отвергал его душу, то вновь призывал — покрывал, словно багряницей.

Словно протягивал губку с укусом: “Кто может Тебя снять со креста?”

Приникал к Распятию, и Распятый: “Ну конечно, никто!”

Кто-то, милый, снял с кипарисного древа, нежно поцеловал и бросил под ноги горсти гвоздей.

Пусть тысячи колких жал вопьются в бедные ноги, орошаясь пурпуром крови.»(267);

«Счастье Христово покинуло Адама Петровича. Он сонно ахнул, и ланиты его точно блекли, точно отторали.

Его глаза то грустили, то искрились гневом: “Кто мог меня оставить в этих красных шелках?”

Кто-то, Невидимый, шепнул: “Ну да: это — Я”. Кротко столкнул в пасть небытия и бросил под ноги горсть бриллиантов.» (267—268).

Здесь мотив экспозиции «А» (бриллианты, брошенные под ноги), окрашивается «пурпуром крови» и сопровождается мотивом выброшенности в бытие / небытие:

«И стая брызнувших миров удаленно мчалась под ногами Адама Петровича в черном бархате небытия.

“Ах, никто не поможет вернуться!”

Висел в темном. Мимо него с гудением пролетали миры; яркие звезды, блестя, бросали лучи.» (268).

Здесь мы хотели бы отметить характерное для состояния проблемы изучения Четвертой симфонии Белого отождествление персонажей при прохождении их через одну и ту же тему. Например, О. Тиллес-Заоесская уравнивает на этом основании героя сю-

⁶⁹ Там же. С. 115.

жетной линии симфонии Адама Петровича, лирического героя, странника, снежного иерея и Христа⁷⁰: «Ориентация на христианский миф проявляется и в отсылках к образам Заветов, и в прямой и косвенной цитации, но прежде всего она проявляется в соотносительности героев симфонии с новозаветными персонажами. Так, все главные герои симфонии соотносены с новозаветными персонажами, которые выступают в качестве “двойников”, но “двойников”, определяющих характер героев. “Двойником” Адама Петровича является Христос, осмысленный как типологическое соответствие ветхозаветному Адаму, “новый Адам”, *ben 'adam*, “сын Адама”. В конце симфонии Адам Петрович, он же странник, прямо называется “иереем”, то есть именем, даваемым евреями священникам, которые должны быть святы именно перед простыми людьми, и ассоциируемым в древнейшей христианской церковной литературе прежде всего с Христом <...>»⁷¹.

⁷⁰ Вероятно, что наиболее соответствующим сложности данного текста может быть подход, предложенный Т. А. Касаткиной в докладе на III Международном симпозиуме «Русская словесность в мировом культурном контексте» (Москва /Покровское, 18-21 декабря 2009г.) «“Реализм в высшем смысле” и символизм: Структура образа у Ф. М. Достоевского и А. А. Блока»: «Мы должны констатировать, что символизму свойственен инициатический образ, тип образности, характерный для обрядов посвящений, когда человек как место присутствия раскрывается, чтобы впустить в себя и дать в себе действовать изначально бывшему образу, впервые осуществившему событие, которое повторяется от начала времен, и которое постигнуть можно, лишь приобщившись к нему и пережив его. Это событие, лежащее в основании мира, непрерывно воспроизводится в жизнях, знают об этом живущие или не знают. В момент прохождения человеком этого события в своей жизни он прикасается к корням мироздания, он имеет возможность обновиться и очиститься от мертвых наслоений, приникнув к сущности, непрерывно повторяющейся в явлениях». Так «герои» Четвертой симфонии Белого не могут быть «двойниками» в смысле Достоевского, они оказываются в общем ряду «вместилищ» для изначально действующих в мире не столько «образов», сколько «сил» или «смыслов», могущих быть облеченными в образы разных времен, культур, идеологий, религий.

⁷¹ Тиллес-Заоесская О. Четвертая Симфония Андрея Белого: точки «затемнения фокализации» и неомифологический порядок действия. С. 3.

Проводя такие параллели, исследователь опирается на общую методологию мифологического анализа, однако в случае с четвертой симфонией мы имеем дело не с самим мифом, а с новыми структурно-познавательными схемами анализа, которые Белый вырабатывал на художественном материале Четвертой симфонии, т. е. собственно философской, гносеологической новизной нелинейного контрапунктического мышления.

**3.4. «Обратный ход» времени как прием и смысл
телеологической композиции романа Б. А. Пастернака
«Доктор Живаго»**

Роман Б. А. Пастернака «Доктор Живаго» самым фактом своего появления развенчал миф о невозможности и бесперспективности дальнейшего развития философских и эстетических оснований символизма. «Энергия символизма, — как отмечает О. Клинг, — на долгие годы ушла на глубину культуры, пребывала не просто в «латентном», а в анабиозном состоянии, чтобы дать о себе знать в конце 50-х — начале 60-х годов. Начинался возврат символизма, и не только в плане литературоведческого интереса к нему, но и в плане диалога с традициями символизма, осязаемыми в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1957). Это произведение вобрало в себя черты символистской эстетики и может быть по праву названо поздним *символистским романом*»⁷².

«Четвертая симфония» А. Белого и роман Б. Пастернака связаны одной целью: создания произведения, внутри которого вынашивается и осуществляется идея освобождения внутреннего времени человека (пространства его свободного выбора) от власти быстротекущего, преходящего, исторического времени. При общей телеологии существенна разница в способах решения художественной задачи: ритмический гипнотизм, архитектурная сложность «Четвертой симфонии», воздвигающие барьер для пас-

⁷² Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопросы литературы. М., 1999. №4. С. 62.

сивного восприятия и требующие от читателя движения по пути посвящения, с одной стороны, и отказ от барьеров, письмо «поверх барьеров», с другой. Желание Б. Пастернака писать просто, как Чехов, не снизило уровень философской и теургической задачи.

А. Белый ради осуществления перехода из исторического времени во время вертикальное, соответствующее по своему содержанию «поэтическому мигу», в «Четвертой симфонии» отрывается от земли, в художественном плане отдаваясь во власть двух стихий — воздуха и воды; так создаются и обретают зримую плотность в «Кубке метелей» выюжные пути, поднимающие снега с земли на небо, преодолевается земное тяготение. Б. Пастернак «работает» с четырьмя стихиями: из грязи, земли и крови, ливней и палящего солнца слагается у него вертикальный контрапункт свободного выбора человека.

Первая зимняя метель в своем великолепии предстает в самом начале «Четвертой симфонии» А.Белого. Первая зимняя метель открывает роман Пастернака «Доктор Живаго». Но сначала это «дуновения ветра», вторящие «Вечной памяти», затем «дождь комьев» (вода и земля сливаются в одном звуке) и только разом хлынувшие слезы ребенка вызывают к действию водно-воздушную стихию, она обрушивается на него со всей своей силой: «Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми плетями холодного ливня» (3, 7).

В описании первой метели у Пастернака, как и у Белого в первых главках симфонии, содержатся основные мотивы и сюжетные ходы романа, действие стихии предстает священнодействием.

Это и мотив стука, и чуда, и силы смертельного савана, окутывающего всю землю, и первого, слабого, детского желания «что-то предпринять», и слез... а потом дядя «говорил ему о Христе и утешал его, подходил к окну и задумывался» (3, 9):

«Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу.

За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала выюга, воздух дымился снегом. Можно было поду-

мать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание. С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало» (3, 8).

В симфонии Белого метель царит безраздельно, снега поднимаются сразу вверх, «качаются как лилии над городом», и даже когда «белый мертвец вставал у окна. А за ним вставал у окна белый мертвец», это был снег, поднимающийся от земли, возносящийся, восстающий: «И белый мертвец пролетал...» (256). У Пастернака в прозаической части романа, как и в стихотворной, мокрая, тяжелая земля, грязь и смерть предшествуют снегу и рождественскому чуду. В «Марте» земля полнится водой: «Солнце греет до седьмого пота, / И бушует, одурев, овраг» (3, 511), сразу после «Августа»: «Мело, мело по всей земле», а в «Рождественской звезде» «Стояла зима. / Дул ветер из степи. / И холодно было младенцу в вертепе / На склоне холма.» (3, 530).

Станный, сверхъестественный, белый, порхающий свет, озаривший келью Юры в начале романа, напоминает сюжет рождественского чуда – светящийся ребенок в темноте, а вокруг снега: «Морозная ночь походила на сказку, / И кто-то с навьюженной снежной гряды / Все время незримо входил в их ряды» (3, 531).

Создание текста, сама структура которого создавала бы возможность для человека выхода из ужасов времени «в вертикаль» христианского выбора, была «сверхзадачей» Б. Пастернака. В стихотворной главе, как в капле воды, отразилась вся грандиозность художественной задачи романа. 25 стихотворений могут показаться тематически разрозненными, не имеющими цельного общего плана и назначения, кроме как характеристики главного героя романа.

Однако тема преодоления времени, победы над временем, столь важная для идейного и образно-символического плана романа, организует также и структуру ритмической композиции «Тетради Юрия Живаго»: 1+12+12. В композиционном отношении стихотворение «Гамлет» находится в сильной позиции и задает вектор движения от трагического выбора (символом которого становится

Гамлет) к осознанию возможности для человека иного выбора. Двенадцать последующих стихотворений о земной жизни движутся по календарному кругу смены времен года. Закрывающее эту часть композиции «Тетради...» стихотворение «Сказка» о борьбе всадника со змеем имеет параллели с текстом прозаической главы «Опять в Варыкино», где вой волков в зимнем лесу становится темой о волках и образом «чудовищных размеров сказочного, жаждающего докторской крови и алчущего Лары дракона». Победа над драконом времени прерывает движение по кругу. Следующие двенадцать стихотворений, начиная со стихотворения «Август», посвященного дню Второго Спаса (Преображению Господню), до объединены темой прощания с жизнью и любовью.

Д. М. Магомедова предложила рассматривать сюжетные параллели между прозаической и стихотворной частью романа «Доктор Живаго» как некоторые «сюжетные инварианты, допускающие принципиально различные структурные оформления — от развернутого и мотивированного («линейного») сюжетного повествования до «точечного» (пользуясь терминологией Ю. М. Лотмана) воспроизведения фрагментов этого сюжета в лирическом стихотворении. По ее мнению, реализация единого сюжета в различных жанрах — это еще и способ множественной трансформации внетекстовых событий, выявления в их прозаическом и стихотворном воплощении скрытых семантических возможностей»⁷³.

Романное время уничтожается временем поэтического цикла и одного стихотворения, сжимаясь до поэтического мига — озарения — фрактальной поэтической структуры, способной вновь развернуться не только во время-пространство художественного целого романа, но и представляющей собой структуру перехода из линейного (исторического) психологически и сюжетно детерминированного времени-пространства к вертикальному времени свободного человеческого выбора. Этот переход на философском и математическом языке П. Флоренский обозначал тер-

⁷³ Магомедова Д. М. Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво...» / Пастернаковские чтения. Выпуск. 1. — М., 1992. С. 76—83.

мином «актуальная бесконечность». «*Актуальная бесконечность*, — писал он, — Бесконечное, мыслимое как целокупное Единство, как единый, в себе законченный Субъект. Но законченная в себе, она несет с собою всю полноту бесконечного ряда своих оснований, глубину своей перспективы».⁷⁴ Таким образом, художественное время романа пульсирует, разворачиваясь и сжимаясь. Ритм сворачивается в точку (звучание целого в миге) и звучит за пределами бытия.

Область вертикального контрапункта романа удерживает ритм вспышек света и погружения во тьму:

Вспышка света: горящая свеча — свет из окна Лары — начало творчества Юрия Живаго;

Тьма: стук ветра в дверь — ночь, когда первое расставание с Ларой, казавшееся безвозвратным, повернуло течение всей жизни Ю. Живаго, направило его к любви.

Вспышка света: прощание с жизнью и Ларой в той же комнате — смерть Юрия Живаго.

Эта ритмическая структура воспроизводится в тексте романа и удерживает его целостность и телеологичность. Ярче всего она представлена в стихотворении «Гамлет» с точки зрения лирического героя:

Свет лампы, слепящий актера: «Я вышел на подмостки».

Тьма зала и огромного звездного неба: «На меня наставлен сумрак ночи / Тысячью биноклей на оси».

Свет — «гефсиманская нота»: «Если только можешь, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси».

Вероятно, что это общий структурный принцип романа, запечатлевшего в своей архитектонике процесс онтологизации временного потока, истечения субстанции времени из первоначальной точки.

Плотность, вещественность временного потока, в котором движутся герои пастернаковского романа, создается, как справедливо показал Б. Гаспаров, с помощью контрапунктического пись-

⁷⁴ Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. Соч. в 2-х тт. Т.1(1). М., 1990. С. 43.

ма⁷⁵. Этот неравномерно движущийся временной поток (означенный образом расписания движения поездов) связан с движением героев в историческом времени-пространстве. Мелодическое начало проявляется с внесением в «урбанистическую» поэтику лирической песенно-сказочной стихии. Вместе с ней в историческое время-пространство и линейное развитие сюжета вторгается время-пространство мифологическое. Полифоническая (контрапунктическая) сложность множественных связей, проходящих через различные точки романа Пастернака, по разным направлениям и на основе различных признаков, уравнивается стройностью гомотонного начала — лирической мелодией «беззаконной» любви и судьбы.

Томас Де Квинси, анализируя мотив стука в ворота в «Макбете», обратил внимание на особую функцию этого мотива у Шекспира — вторжение в историческое пространство мифологического, означающее остановку времени и начало обратного его хода⁷⁶. Вероятно, что в романе Пастернака стук в дверь выполняет эту же функцию, обозначает точку искривления исторического времени-пространства, приостановку хода времени и начало обратного движения, восстанавливающего «правильный» ход жизни. «В сенях доктор дал мадемуазель подержать свечу, а сам повернул ключ в двери и отодвинул засов. Порыв ветра вырвал дверь из его рук, задул свечу и обдал их с улицы холодными брызгами дождя»⁷⁷. Живаго погружается в полную тьму, и для него время меняет свое направление — оно начинает бежать к любви. Б. Гаспаров при анализе мотива стука (на фоне бури) после отъезда Лары рассматривал его знаковую, символическую функцию как посещение ангела

⁷⁵ См.: Гаспаров Б. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Дружба народов. 1990. № 3. С. 222—242.

⁷⁶ См.: Квинси Де, Томас. О стуке в ворота у Шекспира («Макбет») // http://orel.rsl.ru/nettext/foreign/gwinsi/o_stuke_.htm

⁷⁷ Пастернак Б. А. Собрание сочинений. В 5-ти томах. Т. 3. Доктор Живаго: Роман.— М., 1990. Далее в тексте страницы в скобках указаны по данному изданию. С. 149.

смерти⁷⁸, и интерпретировал как отсроченный контрапунктический сюжетно значимый ход.

Примечателен интерес Б. Пастернака к структуре ритмической композиции шекспировского «Гамлета». Внутренний диалог Пастернака с шекспировским текстом может быть высвечен сквозь призму его работ над переводами. В небольшой заметке «Замечания к переводам из Шекспира» Пастернак писал: «“Гамлет” — драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения. Ритмическое начало сосредоточивает до осязательности этот общий тон драмы. Но это не единственное его приложение. Ритм оказывает смягчающее действие на некоторые резкости трагедии, которые вне круга его гармонии были бы немислимы. Вот пример. В сцене, где Гамлет посылает Офелию в монастырь, он разговаривает с любящей его девушкой, которую он растаптывает с безжалостностью послебайроновского себялюбивого отщепенца. Его иронии не оправдывает и его собственная любовь к Офелии, которую он при этом с болью подавляет. Однако посмотрим, что вводит эту бессердечную сцену? Ей предшествует знаменитое “Быть или не быть”, и первые слова в стихах, которые говорят друг другу Гамлет и Офелия в начале обидной сцены, еще пропитаны свежей музыкой только что отзвучавшего монолога. По горькой красоте и беспорядку, в котором обгоняют друг друга, теснятся и останавливаются вырывающиеся у Гамлета недоумения, монолог похож на внезапную и обрывающуюся пробу органа перед началом реквиема. Это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о тоске неизвестности в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты»⁷⁹.

В другой статье «Заметки о Шекспире» Б. Пастернак придает знаменитому монологу в ритмической структуре трагедии особый молитвенный смысл: «Это уже так сказать заблаговременное, предварительное *Ныне отпущаеши*, реквием на всякий непред-

⁷⁸ Гаспаров Б. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго». С. 232.

⁷⁹ Пастернак Б.Л. Собрание сочинений. В 5-ти томах. Т.4. Повести; Статьи; Очерки.— М., 1990. С. 416—417.

виденный случай. Им все наперед искуплено и просветлено»⁸⁰. Эти слова Пастернака о гамлетовском монологе могут быть ключом к постижению ритмической структуры романа «Доктор Живаго». Они как точка обратной перспективы, изливаясь из которой, свет выхватывает из темноты пространство жизни, ставшее текстом романа.

Реквием и «Гефсиманский сад» обрамляют ритмическую композицию «Доктора Живаго»: «Шли и шли и пели “Вечную память”, и, когда останавливались, казалось, что ее по-залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра.

Прохожие пропускали шествие, считали венки, крестились. Любопытные входили в процессию, спрашивали: “Кого хоронят?” Им отвечали: “Живаго”. — “Вот оно что. Тогда понятно”. — “Да не его. Её. — “Все равно. Царствие небесное. Похороны богатые” (С. 7).

Как любопытные прохожие вторгаются в похоронную процессию, так в заключительном стихотворении романа жизнь входит в существование бога:

Я в гроб войду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты. (С. 540).

Особое значение «Гамлета» в составе «Тетради Юрия Живаго» определяется повествователем. Именно он характеризует это стихотворение как наиболее полное воплощение новой поэтики, определяемой стремительным ритмом движения современного города: «Постоянно, день и ночь шумящая за стеною улица так же тесно связана с современной душою, как начавшаяся увертюра с полным темноты и тайны, еще спущенным, но уже заалевшимся огнями рампы театральным занавесом. Беспреданно и без умолку шевелящийся и рокошующий за дверьми и окнами город есть необозримо огромное вступление к жизни каждого из нас. Как раз в таких чертах хотел бы я написать о городе» (С. 482). В поэтике романа внешний мерный ритм движения поезда, городской улицы, трамвая выполняют роли «внешних, добавочных кодов, сдвигаю-

⁸⁰ Там же. С. 688.

щих контекстную ситуацию» в сторону автокоммуникации⁸¹, обращенности к «внутреннему человеку».

Человеческая трагедия трагического выбора Гамлета в знаменитом одноименном стихотворении Б. Пастернака, сливаясь в звучании с «гефсиманской нотой» божественного выбора, оказывается освещена не только светом земным (свечи и рампы), но и небесным (смерти героя как перехода к свету). Начало стихотворения «Гамлет» — ТОЧКА небытия — источник истечения ритма и смысла, начало творчества. Смыслы, появляясь из этого энергетического сгустка, как из ниоткуда, начинают контрапунктически развиваться, движутся параллельно с разными скоростями, останавливаются и сливаются. Образ Христа входит в пространство текста и меняет его направление: «Но сейчас идет другая драма, И на этот раз меня уволь». Смысл этой фразы при всей ее внешней простоте не прочитывается без обращения к контексту всего комплекса идей и образной структуры романа «Доктор Живаго», без осознания смысла и цели ритмической композиции.

В «Гефсиманском саду» разрешается антиномия третьего катрена «Гамлета»:

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

На гамлетовский вопрос «Or to take arms against a sea of troubles» дан ответ: «Спор нельзя решать железом, Вложи свой меч на место, человек». Трагедия шекспировского Гамлета и трагедия Христа как разные полюса напряжения организуют художественное пространство стихотворной главы «Доктора Живаго».

⁸¹ Лотман Ю. М. Автокоммуникация: "Я" и "Другой" как адресаты. // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М., 1999. С. 29. Этот феномен М. Ю. Лотман анализировал на примере внутреннего монолога Онегина: "И что ж? Глаза его читали..."



Идея преодоления времени скрепляет роман «Доктор Живого» с шекспировским «Гамлетом» более крепкими нитями, чем может показаться на первый взгляд. Об этом свидетельствует признание Б. Пастернака о мучительных для него переживаниях по поводу перевода последних фраз первого акта «Гамлета» Шекспира. В письме к Нине Табидзе он признавался, что двустручье «The time of out of joint» не давало ему покоя, в нем он видел и констатацию разлаженности, и горькое ругательство над звуком на поворотном месте стиха, и сожаление о собственном кресте на постепенно замирающем вздохе⁸². Известны следующие варианты перевода этих строк Б. Пастернаком: «Век вывихнул сустав», «Погублен век», «Порвалась дней связующая нить», «Разлажен жизни ход», «Свихнулся век».⁸³ А. Аникст комментировал символический план образа времени, обращая внимание на связанность последних фраз первого акта с монологом Гамлета «to be...»:

...Век распатался — и скверней всего.

Что я рожден восстановить его!

«В подлиннике сложный образ: “Время (век) вывихнуло сустав и скверней всего, что я рожден выправить его”. “Время” здесь оли-

⁸² Пастернак Б. Письмо к Нине Табидзе. 1 июля 1958 г. // Б. Пастернак. Переписка с Ниной Табидзе. Книга любви и верности / Предисл., публ. и примеч. Е. Б. Пастернака // Дружба народов. 1996. № 7. С. 182—223.

⁸³ См.: «Гамлет» Бориса Пастернака: Версии и варианты перевода шекспировской трагедии. / Сост. В. Поплавский. — М.; СПб., 2002. С. 76.

цетворение, на старинных эмблемах Время изображалось в образе старика, он-то и вывихнул сустав»⁸⁴. Часть монолога Гамлета «Кто снес плети и глаумленья века...» А. Аникст связывает с тем, что он призван «выправить» вышедшее из колен время⁸⁵. Традиции английского комментирования и русских переводов «Гамлета» несут в себе противоречия понимания / непонимания образа-символа времени. Время в своем категориальном значении в словах Гамлета «The whips and scorns of time» (кнуты и насмешки времени) зачастую оказывается непрочитанным символом, поэтому перед «time» пытаются вставить отсутствующий в тексте Шекспира артикль «the», придавая образу времени историческую определенность. Известный комментатор Шекспира Самуэль Джонсон вместо слова «время» подставлял слова «тираны» или «знать» (of tyrants, of title), усиливая политическую направленность гамлетовской риторики и игнорируя ее философский подтекст⁸⁶. В комментариях конца XIX века категориальный смысл времени вовсе не дифференцируется: «Time, the time» и определяется как характерное экспрессивное выражение старых писателей. Рассмотрение символического плана образа времени в трагедии Шекспира позволяет понять не только предназначение его трагического героя «выправить сустав времени», но и истоки трактовки Б. Пастернаком темы Гамлета в ритмической структуре «Доктора Живаго». «Символы, — писал М. Мамардашвили, — построены как некоторые завершенные гармонии. То есть в них запечатлены те события в мире, которые в принципе никогда не завершаются (бытовые истории не имеют ни начала, ни конца, в них нет ответа внутри самой жизни). <...> Эти завершенные гармонии, существующие только в области форм для чего-то (форм для испытания), содержат в себе возможность для размыкания наших представлений. <...> Не связав происходящее с нами с завершенной гармонией, оставшись с поднятой ногой (то есть желанием добра, справедливости, мысли), мы попадаем в дур-

⁸⁴ Аникст А. Примечания. // Шекспир В. Избранное. — М., 1985. С. 427.

⁸⁵ Там же. С. 430.

⁸⁶ Samuel Johnson's annotations on Hamlet III.ii, "To be or not to be," and General Observation on Hamlet. From The Works of William Shakespeare, ed. Samuel Johnson, 8 vols. (London, 1765).

ную бесконечность. Как сказал бы Ницше, в “вечное повторение тождественного”. Смерть, если мы сопрягли себя с символом, есть способ внесения в жизнь завершенных смыслов, внесения в жизнь бессмертия. Если что-то завершилось, то со мной ничего не может случиться»⁸⁷. Эта внутренняя работа совершается Гамлетом в тишине, и отголоски её энергии, явленные в ритме монолога, становятся структурой текста как структуры жизни. Эта работа совершается Юрием Живаго в творчестве, и отголоски ее энергии, явленные в ритмической композиции «Тетради Юрия Живаго», становятся структурой текста как структуры жизни.

В автографе ранней редакции «Гамлета» (1947) лирический герой Пастернака полностью отождествляет себя с героем шекспировской драмы:

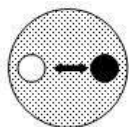
Это шум вдали идущих действий.

Я играю в них во всех пяти. (С. 714).

В редакции, вошедшей в «Тетрадь Юрия Живаго», аллюзия на шекспировскую драму сжимается до одной фразы и выносится в начало стихотворения. Вместо фразы «Вот я весь» появляется — «Гул затих». Замена первой фразы обозначила наличие особой точки ритмического напряжения — чего-то уже совершившегося в тишине, выступившего «из потаенности». «Точка, — считает В. Подорога, — построенная на единстве (растворяющем) бытия — ничто, отсутствия — присутствия, черного и белого как на абсолютной точке начала, точка, которая должна непрерывно удваивать себя, чтобы не быть себе тождественной, эта точка является серой, потому что не имеет в себе ни готовой структуры пространства и времени, ни структуры цветовой или световой. Она есть вечно совершающееся событие рождения мира (его смерть и нача-

⁸⁷ Мамардашвили М. О философии. // Вопросы философии. 1991. №5. С. 3—25.

ло)»⁸⁸. Гипотеза Валерия Подороги о существовании в современном искусстве «серых» точек, обнажающих ритмический исток или начало творчества, помогает описать один из самых важных этапов возникновения художественного целого. По его мнению, чтобы создать произведение, необходимо аффектировать «серую точку», организовать вокруг нее *формацию изображения*⁸⁹ — некую длительность, некое первоначальное условие равновесия. «Серая точка», в соответствии с гипотезой В. Подороги, представляет собой «соединительное промежуточное пространство, абсолютно нейтральное по отношению к сверхнапряжению двух крайних образов, форм, движений»⁹⁰.



Серая точка (с включенными оппозициями)

Серая точка (с исключенными оппозициями)

«Гул затих» — это и есть «серая точка с включенными оппозициями». Разворачиваясь в семантические оппозиции света и тьмы, земли и неба, жизни и смерти, Гамлета и Христа в сюжете лирического стихотворения, она все же остается «серой точкой с исключенными оппозициями», точкой истечения ритма поэтического пространства-времени. Вероятно, что это общий структурный принцип романа. Для «Тетради Юрия Живаго» такой «серой точкой с включенными оппозициями» оказывается стихотворение «Гамлет», для художественного целого романа — последняя поэтическая глава. Первые строки стихотворения «Гамлет» — это источник первичной мелодии, истекающей из точки небытия.

⁸⁸ Подорога В. Точка-в-хаосе // Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М., 1995. С. 202.

⁸⁹ «Формация — это форма в становлении, отдельный блок времени для становления материи в форме произведения. Формация — форма, которая всегда становится, но никогда не может стать» (Там же. С. 198).

⁹⁰ Там же. С. 202.

Время у Пастернака не свивается кольцами, а сжимается в энергетическую точку, точку отступления «в потаенность», где меняет свое горизонтальное направление на вертикальное, становясь временем свободного выбора человека. Этот «поэтический» способ решения апории времени определяет как стилевые и жанровые доминанты «поэтической прозы», так и философско-антропологический смысл работы человека по преодолению времени в тишине его внутреннего диалога с автором и текстом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Поэтическая проза» рассматривается нами как особый жанровый метод завершения целостности, подчиняющий архитектонику стихопроезаического единства, прозы, поэзии или их композиционных контаминаций единому принципу построения, соответствующего поэтическому хронотопу, или «вертикальному» времени, времени осуществления «поэтического мига».

«Поэтическая проза» — не отклонение от нормы прозы или нормы поэзии, она имеет свой содержательный хронотоп и может рассматриваться в соответствии с теорией жанров М. М. Бахтина как отдельный «жанровый метод отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности». Термин «поэтическая проза» подчас используется в таком распырительном понимании, что захватывает в свои границы всю область художественной (за исключением откровенно риторической) прозы. «Ритмическая», «лирическая», «орнаментальная» проза — все эти понятия, пытающиеся описать смещение границы внутри оппозиции «проза» — «поэзия», частично перекрывают своими полями области применения близких, но не тождественных понятий. Однако выбор любого одного из них для описания тенденций литературного процесса или творческого пути отдельного художника зачастую приводит к насилию логических схем и определений над художественным материалом, экстраполяции раз найденного конструктивного принципа на тексты, выстроенные на основе других принципов. Актуальной для историко-литературных исследований является более тонкая дифференциация признаков, положенных в основу построения того или иного конкретного произведения.

Относительно категории времени в предельном своем выражении «поэтическая проза» стремится к незавершенному времени (хронотопу романа). Это относится не только к «Доктору Живаго» Б. Пастернака, но и потенциальному прозиметруму (роману в стихах) «Стихотворения» (Берлин, 1923) А. Белого. Специфическая особенность пространственно-временной организации «поэтиче-

ской прозы» заключается в эффекте «сжатия» времени. На структурно-содержательном уровне это может быть определено как внесение в незавершенное настоящее «завершенной гармонии» (по М. Мамардашвили). На уровне стиля (по Э. Метнеру) это мелофония, объединение мелодии и полифонического директива в содержательном синтезе.

«Поэтическая проза» как отдельный способ жанрового завершения действительности означает перенесение вертикального поэтического времени на оформление (структурирование) больших словесных масс. Трансформации подвергается языковой уровень. Лейтмотивность, поэтичность, прозиметрия могут рассматриваться как следствие общей тенденции к ритмизации прозы. Значительной трансформации подвергается композиционный уровень. Композиционный телеологизм, трансформирующий словесные массы «поэтической прозы», как со смысловой, так и со звуковой стороны, является одним из основных жанровых признаков этого «вида» прозы. Усиливается суггестивная функция художественного ритма, когда смысл передается поверх вербально выраженного, тематически определяемого уровня. Цель телеологической композиции «поэтической прозы» — новый интеллигентный синтез, преодоление суггестивного, гипнотического ритма активностью воспринимающего сознания как условие свободы сотворчества.

Понятие «синтеза времени при восприятии» П. А. Флоренского в контексте идей о значении композиционной организации в «повышении статуса бытия» (М. М. Бахтин), конфигурации времени посредством построения интриги (П. Рикер), «хронолиза пространства» (П. Валери) приобретает особое значение при осмыслении онтологического статуса художественного произведения. Синтез времени при восприятии художественного целого воссоздает ритм первичной работы сознания над материей, возникновения, становления и бытия нового пространства-времени художественного мира из субстанции времени. Композиционный телеологизм «поэтической прозы» связан с переносом центра тяжести в осуществлении (бытии) художественного целого в сферу ре-фигурации временного опыта, сферу обогащения временного опыта читателя.

Философия времени зрелого Чехова находит свое выражение не столько в сфере изображения, сколько в сфере формируемых им эстетических эффектов, в частности, осознанных им негативных гносеологических следствий идеи потенциальной бесконечности. Перенос центра тяжести с причины в мире человеческом на причины общего потока жизни позволяет так ярко проявиться в строении чеховского повествования тону, настроению, подтексту, «поэтичности». Гармоничность и поэтичность чеховского повествования во многом определяются чувством «правильного» построения композиции (от смены «точек зрения» внутри одной фразы до архитектоники драмы).

А. Дерман считал, что только к 1887 году относится перелом в отношении Чехова к фабуле, которая в ранних рассказах была, по его мнению, ярко выраженной и в, основном, мелодраматической. Переломными в отношении Чехова к фабуле он называет такие рассказы, как «Холодная кровь» и «Мститель». Однако Чехов овладевал этим умением постепенно. Еще в раннем творчестве Чехов осваивает различные способы «манипулирования» временем в художественном тексте: он то плывет по его течению, то останавливает его, устанавливая вертикаль выхода из времени в вечность («Налим»), то показывает время, поглощенное пространством («Мыслитель»), то пространство, поглощенное временем («Егерь»). В сатирических произведениях обращается к категории «сакрального мига» — проявлению бытийного знания в бытовом («Хамелеон»), в философско-лирических («Тоска») этим «сакральным мигом» становится миг эстетического сопереживания читателя — миг торжества чистого времени, пронизанного консубстанциального мира, где нет метафизического одиночества человека. Ощущение перелома стало явным, когда «умение» Чехова вступило в активную фазу противостояния современной ему литературной традиции.

Сегодня уже привычная, а на момент утверждения в художественной практике Чехова «свободно-присоединительная композиция» без характерного для новеллы трехчастного развития (завязка, кульминация, развязка) поражала современников своей новизной. И сегодня она вызывает споры о жанре рассказов, построенных по такому принципу, их называют то мини-драмами, то

мини-романами. В рассказе «Гусев» кольцевая композиция, реализующая кодовое значение космогонического мифа, расширяет тему рассказа о смерти на море до мистерии творения-рождения мира. Фабулу в этом рассказе определяет не столько событие смерти отдельного человека, сколько бесконечность событийного ряда на мистерияльном космопоэтическом уровне повествования. А. П. Чудаков отмечал, что пейзажные завершения рассказа, подобные концовке «Гусева», были революцией в сюжетосложении рассказа, решительно изменившей его главные композиционные составляющие, принадлежащие к фундаментальным в «ароморфном рассказе». В данном случае можно говорить не только о формальной новизне «пейзажного» финала рассказа, но и о смещении эстетической доминанты в суггестивную сферу, образуемую сложнейшими пересечениями ритма и смысла, уравновешенными и гармонично завершенными.

Композиция (по А. Нирё) в случаях трансформации устоявшихся литературных жанров может принимать непосредственное участие в создании значения, так как приводит к новому соединению составляющих произведения как знака и выполняет тем самым задачу разрушения — созидания конвенции. Характерное для стиля Чехова изложение фабульных событий в виде драматизированного эпизода (или цепи эпизодов), когда промежуточные события излагаются кратко, в композиции рассказа «Ионыч» дополнительно семантизируется, приобретает значение «концепта». Ритм смены эпизодов в «Ионыче» принимает непосредственное участие в создании значения, так как воспроизводит круговой ритм течения человеческой жизни, власть времени и вместе с тем оформляет противостояние этому ритму и его власти. Знаки, которые участвуют в формировании такого значения, можно рассматривать как сложные знаки, смысл которых проявляется не на одном из уровней художественной системы (языковом в виде семантических узлов или фабульно-композиционном), а объединяет контекстуальные языковые и композиционные напластования значений. Этот синтез и определил значение прозы Чехова для формирования в русской литературе «поэтической прозы» начала XX века.

В терминах эстетики П. Рикера «Вишневый сад» Чехова представляет собой инновацию на всех трех уровнях и выступает

как структура, способная к порождению новых текстов. Как особая форма «несогласного согласия», опосредованная личностной концепцией времени Чехова, не сводимой к известным философским концепциям времени, она осуществляет себя в сфере бытия эстетического объекта. «Вишневый сад» — комедия, или даже водевиль, по замыслу Чехова, в основе которой лежит «субстанциальный конфликт». Обновление жанра, его композиционной формы, связано с новым жанровым способом «завершения», определяемым преобладанием «вертикального», поэтического времени над временем развертывания событий. Употребляя слово «тип» в рикеровском смысле, можно также сказать, что «Вишневый сад» становится «метадрамой» XX века.

«Вишневый сад» — это особый тип драмы, где время между событиями составляет не только основу пьесы, ее интригу, коллизию, но и тему, а также определяет композицию. Не события задают вектор времени у Чехова, а их отсутствие создает необходимый объем времени для того, чтобы «увидеть созревание чего-то». Причем в «созревание чего-то» вглядывается не только автор, возможность «созревания чего-то» также заложена в структуре (композиции) произведения; понять, почувствовать, услышать в себе «созревание чего-то» — задача, возможность, способность читателя-зрителя чеховской драмы. Возникновение у Чехова нового объема или измерения времени и есть тот самый редкий в литературе и философии прецедент оспаривания принципа «несогласия — согласия», о котором писал П. Рикер. Именно вокруг этого принципа возникает «ось трансформации» нарративной традиции.

Создавая новую гармонию быта и бытия, Чехов задал и новый интеллигибельный поэтический синтез времени в драме. Интеллигибельность характеризует и верховье, и низовье «поэтической конфигурации» у Чехова, особую значимость приобретает сфера ре-фигурации — освоение читателем опыта чеховского «прочтения» времени. Отнестись к ритму архитектурно, по Бахтину, значит понять его как моменты возвращающейся активности, направленной на постижение звучания целого как бытия эстетической формы. В ритме последней чеховской драмы логируется поток времени. Время обнаруживают свою собствен-

ную структуру и субстанцию, разворачивается и в этой вибрации целого предстает нашей душе.

Ранние прозаические опыты Белого, находясь в промежуточном положении между прозой и поэзией, ориентированы прежде всего на поэтический (музыкальный) или пространственно одномерный, временной способ существования. Первичной для Белого была запись художественных идей, запечатлевающая целостность переживания, ритм разворачивания единого образа-символа. Далее этот образ-символ, уже имеющий свой лирический сюжет, начинал ветвиться, тематические мотивы и их разработка распределялись между стихотворным и прозаическим материалом последующих произведений. Так зерно лирического сюжета и стихотворения «Золотое руно», и отрывка в прозе «Аргонавты», и статьи «Символизм как миропонимание», и сборника стихотворений «Золото в лазури», и в целом аргонавтического мифа символистского содержания содержится в письмах Э. К. Метнеру.

В целом архитектура сборника «Золото в лазури» ориентирована на принципы тематической разработки, характерной для сонатной формы. Лирические отрывки в прозе, как более крупные тематические и ритмические единицы по сравнению со стихотворениями, выполняют собственно музыкальную функцию — замедления ритма в звучании целого. Композиционная структура видения: жгучее солнце — отражение его в воде — блики солнца на скалах, встающих из воды, будет еще неоднократно воспроизводиться в произведениях Белого. Последующее развитие темы «Золота в лазури» подтверждает наличие общего «поэтического» вектора в организации стихопроезаического единства сборника 1904 года.

Симфонии А. Белого знаменуют собой целую эпоху в развитии литературы XX века. «Бесфабульность» и «сценочность» возвращает нас к теме новаторства Чехова, как предшественника «поэтической прозы» серебряного века. Однако «сценочность» и литературная «бесфабульность» первых симфоний А. Белого, при внесении музыкального элемента в композиционную организацию текста (контрапунктическое развитие тем и лейтмотивов), компенсировалась наличием лирического сюжета. В основе композиции организации третьей симфонии лежат не только законы музы-

кального, контрапунктического построения, но и собственно литературные, прозаические, с характерным для прозы доминированием причинно-следственных отношений в организации повествования. Третья симфония, при значительном усложнении архитектоники, лейтмотивном способе организации повествования, введении элементов метризации, тем не менее, остается в границах дискурса прозы.

А. К. Долгополов считал, что в «Возврате» А. Белый вступил на путь нового для себя категориального мышления, пришедшего на смену образно-символическому мышлению «Золота в лазури», «слово, оставаясь ведущим фактором стилевой структуры, из слова-символа трансформировалось в слово-категорию». Образно-категориальный ряд, определяющий архитектуру «Возврата», его сюжетосложение и многоплановость повествования, связан не только с дуальным членением (быт — бытие; время — вечность), но и с триадой «время — вечность — Вечность».

В беловедении устоялось представление о периодах биографии поэта и его творческой эволюции. Однако известно, что работа над многими этапными произведениями велась поэтом параллельно, в некоторых случаях даже позже, когда в пылу литературной полемики он высказывал уже другие взгляды. Объяснением такого поведения автора является представление о некотором его «запаздывании», проявлении «творческой инерции». Вероятно, что решением «логического» противоречия в описании динамики художественной системы писателя может быть гипотеза о последовательном, целенаправленном развертывании в творчестве некоего цельного ступка художественно-философских идей и распределении художественного материала между различными формами жанрового завершения в соответствии с тематическим принципом. В этом смысле «Золото в лазури», конечно, до «Возврата», и категориального мышления в поэзии, как верно заметил А. К. Долгополов, нет, но для реализации художественно убедительной формы мышления образами-категориями, реализованной в «Возврате», была необходима другая архитектурная форма.

Образно-категориальное мышление А. Белого реализует установки продуктивного воображения. Разрабатываемые им обра-

зы-категории триады «время — вечность — Вечность» соответствует по своему статусу кантианским категориям суждения. Если учесть устойчивый интерес А. Белого к философии и проблемам гносеологии, то картина «спонтанности» и «случайности» найденных им новых художественных форм, как в калейдоскопе, может смениться другой: упорной, целесообразной работы над разворачиванием и поиском адекватной формы выражения для некоторого цельного сгустка идей. При этом художественный материал реализуется и в традиционных поэзии, и прозе, и в экспериментальных формах орнаментальной, лирической и поэтической прозы.

Попытки интерпретации «Пепла» как поэтической, тем более «почти классической» книги наталкиваются на некоторое препятствие. Любое стихотворение как замкнутое целое (завершенный поэтический миг равный вечности) являет собой образ целого мира, в том числе образ целого поэтического мира. Именно этой-то замкнутости, собственно лирического способа завершения художественного целого и нет в «Пепле». Понимание невозможности целостного познания чего-либо через миг, в том числе миг поэтический, как одно из оснований мировоззрения Белого, спровоцировали проявление другого способа пространственно-временной организации повествования. В стихах этого цикла выдвигаются на первый план явления, характерные не столько для поэзии, сколько для прозы. Собственно поэтическое содержание отрицается, лирическая позиция автора сдвигается в романное поле «чужого языка», многоголосие горемык, страдальцев, каторжников Руси. Поэзия «Пепла» по своему жанровому способу завершения целостности ближе всего к прозе, этот парадоксальный вывод подтверждается всей историей правки этого цикла на протяжении всей жизни автора.

«Четвертая симфония» не просто «рецидив» аргонавтического мифа, но и его порождение и неотъемлемая часть, по принципу взаимодополнительности на уровне целостной художественной системы уравновешенная поэзией «Пепла». Изъятие поэтического содержания из «Пепла» позволило поэту высвободить энергию поэзии для возникновения поэтической прозы. Если до сих пор речь шла о пограничных явлениях между прозой и поэзией, которые могли бы быть обозначены другими близкими терми-

нами: ритмическая проза, лирическая проза «Золота в лазури», орнаментальная проза «Возврата», прозиметрические единства, то по отношению к прозе «Четвертой симфонии» наиболее точным определением будет «поэтическая проза».

Четвертая симфония А.Белого, формально имея и некий сюжет, и героев, и лейтмотивы, всем своим строем, телеологией целого уничтожает причинно-следственные, фабульные, любые детерминированные отношения как на сюжетно-фабульном, так и на символическом, мистерийном уровне. Смысл «поэтического мига» реализуется с помощью вертикального контрапункта, как конструктивного признака мелофонного стиля, возникающего на основе сложной в музыкальном смысле объединения принципов полифонного и гомофонного стилей. Вертикальный контрапункт как композиционный принцип выражения актуальной бесконечности в музыке создает эстетический эффект уничтожения протяженности в восприятии целого, как звучащего одновременно.

В «Четвертой симфонии» А. Белый ставит перед собой цель, сходную с последней чеховской драмой, — оплотнить ткань времени, организующими стилевыми началами вновь становятся бесфабульность и сценочность, однако они значительно усложняются мелодической основой метельных екстиний, молитв и песнопений. Разрушение (в том числе травестирование) сюжета и фабулы, отрицание необходимости подражанию действию, отрицание причинно-следственного способа организации повествования, когда словесная ткань произведения организуется не «вследствие чего-либо», как в прозе, а «за чем-либо», как в музыке и поэзии, было связано для А. Белого с необходимостью выражения другого модуса бытия — личного, мелосного, временногосего. Преображение земной любви в неземную, преодоление законов земного тяготения — одна из вечных тем поэзии. Архитектоника «Четвертой симфонии» создает особую музыкально-поэтическую структуру, оплотняющую ткань времени, облегчающую переход видимого в невидимое и обратно.

Как своеобразный роман в стихах сборник А. Белого «Стихотворения» (1923) имеет сложную прозиметрическую структуру. В соответствии с классификацией Ю. Б. Орлицкого, это один из самых редких случаев и пока не описанных случаев — по-

тенциальный прозиметрум. Хотя сборник стихотворений А Белого 1923 года и содержит прозаические вступления, посвящения и другие обычные для стихотворных сборников начала XX века элементы прозиметрических композиций, однако это только самая верхняя часть айсберга. Центральное место в архитектурном замысле книги занимает поэма «Христос Воскрес». Для описания потенциальных связей поэзии А. Белого с его прозой потребуются тома исследовательской литературы, но автор не требовал этого «подвига» от своего читателя. Он для себя и для читателя создавал новую ритмическую структуру «перехода», пути не мистического посвящения, а обретения современным человеком, разрываемым бешеными ритмами города, самосознания. Композиционно эта структура подчинена логике восхождения — нисхождения.

В романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» на сюжетном уровне воспроизводится та же логика восхождения — нисхождения, но архитекtonика художественного целого романа задает другую структуру «перехода» — логику «завершенной гармонии». Линейное время повествования прозаической части, соответствующее историческому, неизбежно детерминированному плану существования человека, сжимается до времени-пространства поэтической книги главного героя романа; и еще сильнее — до одного стихотворения, до одной фразы, имеющей значение ритмического истока художественного целого: «Вот я весь». Это «поэтический» способ решения апории времени определяет как стилевые и жанровые доминанты «поэтической прозы», так и философско-антропологический смысл работы человека по преодолению времени в тишине его внутреннего диалога с автором и текстом.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения: Вып. I / РАН, Ин-т мировой лит. им. А.М.Горького; [Редкол. И.Ю.Подгаецкая и др.]. – М.: Наследие, 1992. – 281 с.
2. «Гамлет» Бориса Пастернака: Версии и варианты перевода шекспировской трагедии. / сост. В. Поплавский. — М.; СПб.: Летний сад, 2002. — 252 с.
3. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана.— М.: Наука, 2005. – 593 с.
4. *Alexandrov V. E.* Andrei Bely: the major symbolist fiction. – Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1985. – 221 p. – (Russian Research Center studies; Vol. 83).
5. ANDREJ BELYJ: Pro et contra: Atti d. 1 Simp. Intern. Andrej Belyj, Bergamo – Instit. Univ. 14–16 sett. 1984. – (Andrej Belyj: Testi e studi; № 52).
6. *Andringa E.* Effects of “narrative distance” on readers’ emotional involvement and response // Poetics. – Amsterdam, 1996. – Vol. 23. № 6. – P.431–451. Bibliography – p.451–452.
7. Ars poetica: сб. статей. Ч. 1 / Б. И. Ярхо [и др.]; ред. М. А. Петровский; Гос. академ. худож. наук. - М.: Издание ГАХН, 1927. – (Труды Государственной Академии художественных наук. Литературная секция ; Вып. 1. – 143 с.
8. *Barnes, Christopher J.* Boris Pasternak: A Literary Biography. – Cambridge etc: NY: Cambridge University Press, 1989.
9. Boris Pasternak and his times: Selected papers from the second International symposium on Pasternak / Ed. by Fleishman L. – Berkeley: Berkeley Slavic specialties, 1989. – 423 p., portr. – (Mod. Russ. lit. a. culture. Studies a. texts; Vol. 25).
10. Chekhov’s Great Plays: A Critical Antology. / Ed. by *Barricelli Jean-Pierre*. – New York: University Press. New York, 1981. – 268 pp.
11. *Clayton J. Douglas*, Editor. Chekhov Then and Now. The Reception of Chekhov in World Culture. – Peter Lang. New York. Washington,

D.C./Baltimore.Bern.Frankfurt am Main.Berlin. Vienna. Paris, 1997. – 330 pp.

12. *Debreczeny Paul*. “The Black Monk”: Chekhov’s Version of Symbolism // Reading Chekhov’s Text. Edited by *Robert Louis Jackson*. – Northwestern University Press. Evanston, Illinois, 1993. p. 179–188.

13. *Eckman Thomas A.*(ed.). Critical Essays on Anton Chekhov. – G. K. Hall and Co. ed. by *Thomas A.Eckman*; Boston. Massachusetts, 1979. – 208 pp.

14. *Eliot, T. S.* Hamlet and His Problems / The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. 1922. / T. Eliot // Bartleby.com [сайт] URL: <http://www.bartleby.com/200/sw9.html> (16.06.20100)

15. *Eng J., Meijer J. M* The Brothere Karamazov by F. M. Dostoevsky. Moyton Nagne, Paris, 1971.

16. *Flath C.* Writing about nothing: Chekhov’s “Ariadna” and the narcissistic Narrator // Slavonic and East European review. – London, 1999. – Vol. 77. №2. – P. 223–239.

17. *Hampshire Stuart*. Doctor Zhivago: As from a lost culture // Encounter. 62. Nov. 1958. P. 3—5.

18. *Johnson’s, Samuel*. Annotations on Hamlet III.ii, “To be or not to be,” and General Observation on Hamlet. // The Works of William Shakespeare, ed. Samuel Johnson, 8 vols. London, 1765.

19. *Jurieff Zoya*. Prishedshy. A. Bely and A. Chechov // Bely Andrey. A critical review. Ed. by G.Janacek. The University Press of Kentucky, 1978. P. 44—55.

20. *Kluge R.—D.* Vom kritischen zum sozialistischen Realismus: Studien zur literarischen Tradition in Rußland 1880 bis 1925. München: 1973.

21. *Kovač A.* Andrej Belyj: the 'Symphonies' (1899–1908): a re-evaluation of the aesthetic–philosophical heritage. – Bern: Herbert

Lang, 1976. – 312p. – (Europäische Hochschulschriften. Reihe 16, Slavische Sprache und Literatur; Bd 8).

22. *Maxwell David*. A Siystem of Symbolic Gesture in Čexov's "Step" // Slavic and East European Journal. – Vol. 17. № 2. Summer 1973. – P.146-154.

23. *Muchnic Helen*. Chechov and Bely A. Stady in contrasts // Transaction of the Association of Russian-American Scholars in the USA. New York. 1985.

24. *Nilsson N. Å* Studies in Čechov's Narrative Technique: 'The Steppe' and 'The Bishop', Stockholm, 1968 (=Stockholm Slavic Studies 2). 109 pp.

25. *Nilsson N. Å* 'Tolstoj — Čechov — Babel. «Shortness» and «Syntax» in the Russian shot story' // Scando-Slavica, tomus 28, Copenhagen, 1982. Munksgaard. p. 91—107.

26. *Pitcher H.* The Chekhov Play. A New Interpretation. – London. Chatto and Windus, 1973. 224 pp. (другое издание: University. of California Press, 1973. – 228 pp.; reprinted 1985).

27. *Plank, Dale L.* Pasternak's lyric. A study of sound and imagery. The Hague – Paris, Mouton, 1966. – 121 p.

28. *Pomorska, Krystyna*. Themes and variations in Pasternak's poetics. – Lisse, De Ridder press, 1975. – 90 p.

29. *Popkin Cathy*. The Pragmatics of Insignificance: Chekhov, Zoshchenko, Gogol. – Stanford University Press, 1993. – 290 pp.

30. *Rayfield D.* Chekhov. The evolution of his art. L., 1975. – 266 pp.

31. *Rayfield Donald*. The Cherry Orchard. Catastrophe and Comedy. – Twayne Publishers. New York. – Maxwell Macmillan Canada. Toronto. Maxwell Macmillan International. New York. Oxford. Singapore. Sydney, 1994. – 147 pp.

32. *Schissel von Fieschenberg Othmar*. Die Rahmenerzählung in den ephesischen Geschichten des Xenophon von Ephesus.— Innsbruck. 1909.

-
33. *Schissel von Fieschenberg Othmar*. Novellenkomposition in Hoffmann's «Elixir des Teufels». — Halle. 1910.
34. *Selge, G. Anton P. Čechovs Menschenbild: Materialien zu einer poetischen Anthropologie*. München: 1970.
35. *Senderovich Saveh*. The “Cherry Orchard”: Čechovs Last Testament // Russian Literature. North-Holland. — Amsterdam, 1994. — XXXV — II. 15 February.
36. *Seuffert, Bernhard*. Germanisch-romanische Monatschrif. 1909.
37. *Steinberg A.* Word and music in the novels of Andrey Bely. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. — 312 p. — (Cambridge Studies in Russian literature).
38. *Stelleman Jenny*. Aspects of dramatic communication: action, non-action, interaction {A.P.Čechov, A.Blok, D.Charms}. — Amsterdam. Atlanta, GA. Rodopi, 1992. — 164 p. Réf. bibliography — p. 156–164.
39. *Stowell H. Peter*. Literary Impressionism. James and Chekhov. — Athens. University of Georgia Press, 1980. — 277 pp.
40. The Cambridge Companion to Chekhov. / Ed. by *Vera Gottlieb*, Research Professor in Drama, Goldsmiths College, and *Paul Allain*, Senior Lecturer in Drama, University of Kent. — Cambridge University Press, 2000. — 293 pp.
41. *Venclova Tomas*. Chekhov as a Representative of “Real Art” // Freedom and Responsibility in. Evanston, III.: Northwestern University Press. 1995. P. 181–190. (На рус. яз.: Венцлова Russian Literature: Essays in Honor of Robert Louis Jackson. Ed. by *E.Cherecs Allen* and *Gary S. Morson*. (на русском языке: Венцлова Томас. О Чехове как представителе “реального искусства”. / Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 35 — 44.
42. *Winner Thomas G.* Chekhov's “Seagull” and Seagull and Shakespeare's “Hamlet”: a Study of a dramatic Device. // The American Slavic and East European Review. — Vol. XY. February 1956. — P. 105 — 111.

-
43. *Winner Thomas*. Chekhov and his Prose. — Holt, Rinehart and Winston. New York. Chicago. San Francisco, 1966. — 265 pp. Index — p. 253–263.
44. *Zubarev Vera*. A Systems Approach to Literature: Mythopoeics of Chekhov's Four Major Plays. — Westport. CT: Greenwood Press, 1997.— 184 pp.
45. *Аверинцев С. С.* Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления / С. С. Аверинцев // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1990. — Т. 49, № 3. — С. 213–217.
46. *Авраменко А.* «Симфонии» Андрея Белого / А. Авраменко // Русская литература XX века: (Доокт. период). — Тула, 1977. — Сб. 9. — С. 55 – 72.
47. *Александров Б. И.* А. П. Чехов. Семинарий. Изд. II-е, доп. и перераб. Пособие для студентов / Б. И. Александров. — М. —Л.: Просвещение, 1964. — 214 с.
48. *Альфонсов В. Н.* Поэзия Бориса Пастернака / В. Н. Альфонсов.— Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1990. — 368 с.
49. Анализ художественного текста: лир. произведение : хрестоматия / сост. и примеч. Д. М. Магомедовой, С. Н. Бройтмана; Рос. гос. гуманитар. ун-т Москва : РГГУ , 2005. — 334 с.
50. *Андреева О. А.* Интерпретация понятия времени в художественной теории и практике русского символизма: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.04 / О. А. Андреева / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ Москва, 2003.
51. Андрей Белый: pro et contra: Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников: Антология / Сост., вступ. ст., коммент. А. В. Лаврова. — СПб.: РХГИ, 2004. — 1046 с. — (Рус. путь)
52. Андрей Белый: Мастер слова — искусства — мысли. [Bergamo]: Instituto Universitario di Bergamo, 1991. — 204 с.

53. Андрей Белый: Проблемы творчества; Статьи; Воспоминания; Публикации. — М., 1988. — 831 с.
54. Андрей Белый: Публикации. Исследования / Ред.—сост. Бойчук А. Г.; РАН. ИН-т мировой лит. им. А. М. Горького — М.: ИМ-ЛИ РАН, 2002. — 365 с.
55. *Аникст А.* Примечания / А. Аникст // *Шекспир В.* Избранное / В. Шекспир.— М.: Просвещение, 1985. — С. 427–430.
56. *Аристотель.* Поэтика. / пер. М. А. Гаспарова // Аристотель и античная литература.— М.: Наука, 1978. С. 111— 163.
57. *Арнаудов М.* Психология литературного творчества / М. Арнаудов. — М., 1970.
58. *Асафьев Б.* У истоков жизни. Памяти Пушкина / Б. Асафьев // Орфей. — 1922. — Кн. 1. — С. 30—31.
59. *Асафьев Б.* Речевая интонация / Б. Асафьев. — М.: Музыка, 1965. — 136 с.
60. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев; ред., вступ. статья и комм. Е. М. Орловой. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
61. *Асташенко Е. В.* Функции аллюзий в трилогии Андрея Белого "Москва": автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Асташенко Елена Васильевна; [Место защиты: Рос. ун-т дружбы народов] Москва, 2009.
62. *Аствацатуров А. А.* Работа «Назначение поэзии и назначение критики» в контексте литературно-критической теории Т. С. Элиота / А. А. Аствацатуров // Назначение поэзии. Статьи о литературе / Томас Элиот.— Киев: AirLand, 1996; М.: ЗОА «Совершенство», 1997. — С. 15–39.
63. Атхарваведа. Избранное. Перевод, комментарий и вступит. статья Т. Я. Елизаренковой. 2-е изд., репринтное. - М., Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. — 408 с.

64. Ахметова Г. Д. Языковая композиция художественного текста: На материале русской прозы 80-90-х годов XX века: дис. д-ра филол. наук / Г. Д. Ахметова. — М., 2003. — 450 с.
65. Баевский В. Темы и вариации: Об историко-культурном контексте поэзии Б. Пастернака / В. С. Баевский // Вопросы литературы. — 1987. — № 10. — С. 30–59.
66. Баевский В. С. Лирика Пастернака в историко-культурном контексте / В. С. Баевский // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1988. Т. 47, № 2. — С. 130–141.
67. Балог Э. К проблеме динамизма авторской поэзии в романе Андрея Белого «Петербург» / Э. Балог // Studia slavica Acad. sci. hung. — Budapest, 1998. — Т. 43, fasc. 3–4. — С. 295–324.
68. Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа / С. Д. Балухатый. — Л.: Academia, 1927. — 186 с.
69. Балухатый С. Д. Вопросы поэтики / С. Д. Балухатый. — Л.: ЛГУ, 1990. — 320 с.
70. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1975. — 502 с.
71. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 423 с. — (Из истории советской эстетики и теории искусства)
72. Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К столетию со дня Михаила Михайловича Бахтина (1895—1995) / сост., ред. К. И. Исупов. — СПб.: Алтейя, 1995. — 370 с.
73. Башляр Г. Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое / Г. Башляр // Новый Рационализм / Г. Башляр. — М., 1987. — С. 347—354.

-
74. *Белый А.* Симфония: (2-я, драматическая) / [Предисл. авт.] / А. Белый – М.: Скорпион, 1902. – 221 с.
75. *Белый А.* Формы искусства / А. Белый // Мир искусства. – 1902. – № 12. – С. 343—361.
76. *Белый А.* «Вишневый сад». (Драма Чехова) / А. Белый // Весы. – 1904. – № 2. – С. 45– 48.
77. *Белый А.* Символизм как миропонимание / А. Белый // Мир искусства. – 1904. – № 5. – С. 173– 196.
78. *Белый А.* Чехов / А. Белый // Весы. – 1904. – № 8. – С. 2– 8.
79. *Белый А.* Золото в лазури / А. Белый. – М.: Скорпион, 1904. – 266 с. – То же: репр. изд.: / Послесл., примеч. А. В. Лаврова [М.: Прогресс–Плеяда, 2004.] – 312 с.
80. *Белый А.* Северная симфония: (1-я, героическая) / А. Белый. – М.: Скорпион, 1904. – 123 с.
81. *Белый А.* Тоска о воле / А. Белый // Гриф. Альманах. – 1905. – №3. – С. 13–14.
82. *Белый А.* Возврат: III симфония / А. Белый. – М.: Гриф, 1905. – 127 с.; То же: Возврат: Повесть. – Берлин: Огоньки, 1922. – 124 с.
83. *Белый А.* Антон Павлович Чехов / А. Белый // Мир искусства. – 1907. – №11– 12. – С. 11– 13.
84. *Белый А.* «Иванов» на сцене Художественного театра / А. Белый // Мир искусства. – 1907. – №11– 12. – С. 29– 31.
85. *Белый А.* Кубок метелей: Четвертая симфония / [Предисл. авт.] / А. Белый. – М.: Скорпион, 1908. – [8], 231 с.
86. *Белый А.* Биография / А. Белый // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. – СПб.; М., [1909]. – С. 137.

87. *Белый А.* Пепел / [Предисл. авт.] / А. Белый.— СПб.: Шиповник, 1909. — 247; 2-е изд., перераб. / [Предисл. авт.]. — М.: Никитинские субботники, 1929. — 189 с.
88. *Белый А.* Урна: Стихотворения / [Предисл. авт.] / А. Белый. — М.: Гриф, 1909. — 139 с.
89. *Белый А.* Луг зеленый: Кн. ст / А. Белый. — М.: Алыциона, 1910. — 249 с.
90. *Белый А.* Символизм: Книга статей / [Предисл. и коммент. авт.] / А. Белый. — М.: Мусагет, 1910. — 635 с.
91. *Белый А.* Серебряный голубь: Повесть в 7 гл. / [Предисл. авт.] / А. Белый. — М.: Скорпион, 1910. — 6, 321 с.; То же: Серебряный голубь: В 2 ч. — Берлин: Эпоха, 1922.
92. *Белый А.* Священные цвета / А. Белый. // Белый А. Арабески. / А. Белый.— М., 1911. С. 115—129.
93. *Белый А.* Арабески: Кн. ст. / [Предисл. авт.] / А. Белый. — М.: Мусагет, 1911. — 504 с.
94. *Белый А.* Трагедия творчества: Достоевский и Толстой / А. Белый. — М.: Мусагет, 1911. — 46 с.; То же: Трагедия творчества: Достоевский и Толстой // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 гг. — М., 1990. — С. 143—163.
95. *Белый А.* Андрей Белый: Автобиографическая справка: (Из архива «Критико-биографического словаря») / А. Белый // Русская литература XX века: 1890—1910. — М., 1916. — Т. 3. Кн. 7. — С. 9—12. — То же: Послесл. А. Н. Николюкина. — М.: Республика, 2004. — 543 с. — (Прошлое и настоящее).
96. *Белый А.* Петербург: Роман в 8-ми гл. с прологом и эпилогом / А. Белый.— Пг.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1916. — 276 с.; Изд. в другой ред.: Петербург: В 2 т. — Берлин: Эпоха, 1922; То же: М.: Никитинские субботники, 1928. — Ч. 1 / [Предисл. авт.].

-
97. *Белый А.* Революция и культура / А. Белый. – М.: Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1917. – 30 с.
98. *Белый А.* Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности: Ответ Эмилию Метнеру на его первый том «Размышлений о Гете» / [Предисл. авт.] / А. Белый. – М.: Духовное знание, 1917. – 344 с.
99. *Белый А.* Христос воскрес / А. Белый – Пб.: Алконост, 1918. – 61 с. – Соч. А. Белого: [с. 59 – 61].
100. *Белый А.* «Я»: Эпопея: Т. 1: Записки чудака: Ч. 1: Возвращение на родину / [Предисл. авт.] / А. Белый // Записки мечтателей. 1919. – № 1. – С. 11–71; 1921. – № 2/3. – С. 7–75.
101. *Белый А.* На перевале: [Ч.] I–III / [Предисл. авт.] / А. Белый. – Пб.: Алконост, 1918; То же: На перевале: Кризис жизни; Кризис мысли; Кризис культуры. – Берлин; Пб.; М.: Изд-во З. И. Гржебина, 1923. – 199 с. [Ч.]. I. Кризис жизни. – 116 с. [Ч.]. II. Кризис мысли. – 124 с. [Ч.]. III. Кризис культуры. – 89 с. На обл. дата: 1920.
102. *Белый А.* Звезда: Новые стихи / А. Белый. – М.: Альциона, 1919. – 72 с.
103. *Белый А.* Королева и рыцари: Сказки / [Предисл. авт.] / А. Белый; Обл. работы худож. Н. Купреянова. – Пб.: Алконост, 1919. – 56 с.
104. *Белый А.* Преступление Николая Летаева: («Эпопея». Т. 1. Крещеный китаец. Гл. 1) / [Предисл. авт.] / А. Белый // Записки мечтателей. – 1921. – № 4. – С. 21–164.
105. *Белый А.* Поэзия слова / А. Белый. – Пб.: Эпоха, 1922. – 135 с.
106. *Белый А.* Путевые заметки. Т. 1: Сицилия и Тунис / [Предисл. авт.]. – М.; Берлин: Геликон, 1922. – 310 с.
107. *Белый А.* Первое свидание: Поэма / А. Белый. – Пб.: Алконост, 1921. – 70 с.

108. *Белый А.* Офейра: Путевые заметки. Ч. 1 / [Предисл. авт.] / А. Белый. – М.: Кн-во писателей в Москве, 1921 (обл. 1922). – 200 с.
109. *Белый А.* После разлуки: Берлинский песенник / [Предисл. авт.] / А. Белый; Обл. работы Л. Чириковой. – Пб.; Берлин: Эпоха, 1922. – 125 с.
110. *Белый А.* О смысле познания / А. Белый. – Пб.: Эпоха, 1922. – 74 с.; То же: Минск: Полифакт, 1991. – 64 с.
111. *Белый А.* Возвращение на родину: (Отрывки из повести) / А. Белый. – М.: Кн-во писателей в Москве, 1922. – 88 с.
112. *Белый А.* Воспоминания о Блоке / А. Белый // Эпопея. 1922. – № 1. – С. 123–273; № 2. – С. 105–299; № 3. – С. 125–310; 1923. – № 4. – С. 61–305.
113. *Белый А.* Воспоминания об Александре Александровиче Блоке / А. Белый // Записки мечтателей. 1922. – № 6. – С. 5–122; То же: Александр Блок в воспоминаниях современников. – М., 1980. – Т. 1. – С. 204–322.
114. *Белый А.* Глоссолалия: Поэма о звуке / [Предисл.] и рис. в тексте авт. / А. Белый. – Берлин: Эпоха, 1922. – 131 с.; То же: Глоссолалия: Поэма о звуке / Послесл. К. Свасьян – М., 2002.
115. *Белый А.* Котик Летаев / [Предисл. авт.] / А. Белый. – Пб.: Эпоха, 1922. – 292 с.
116. *Белый А.* Записки чудака: [В 2 т.] / А. Белый. – М.; Берлин: Геликон, 1922. – Т. 1. – [Предисл. авт.]. – 214 с.; Т. 2. – [Послесл. авт.]. – 238 с.
117. *Белый А.* Сирин ученого варварства: По поводу книги Вяч. Иванова «Родное и вселенное». – Берлин: Скифы, 1922. – 24 с.
118. *Белый А.* Стихи о России / А. Белый / [Рис. авт. и Малаховского]; Обл. работы Г. Гликмана – Берлин: Эпоха. 1922. – 53 с.

119. *Белый А.* Стихотворения / [Предисл. авт.] / А. Белый. – Берлин; Пб.; М.: Изд-во З. И. Гржебина, 1923. – 507 с.
120. *Белый А.* Одна из обителей царства теней / [Предисл. авт.] / А. Белый. – Л.: ГИЗ, 1924 (обл. 1925). – 75 с.
121. *Белый А.* Москва: Роман. Ч. 1. Гл. 1–2 / А. Белый // Круг: Альм. артели писателей. – М.; Л., 1925. – [Кн.] 4. – С. 19–73; [Кн.] 5. – С. 27–91.
122. *Белый А.* [Автобиография] / А. Белый // Писатели: Автобиографии и портреты современных рус. прозаиков. – М., 1926. – С. 37–42.
123. *Белый А.* Москва: В 2 ч. / [Предисл. авт.] / А. Белый. – М.: Круг, 1926; То же: Москва: В 2 ч. / [Предисл. авт.]. – М.: Никитинские субботники, 1927. Ч. 1. Московский чудак. – 256 с. Ч. 2. Москва под ударом. – 248 с.
124. *Белый А.* Крещеный китаец: Роман / А. Белый. – М.: Никитинские субботники, 1927. – 235 с.; То же: М.: Никитинские субботники, 1928. – 235 с.
125. *Белый А.* Ветер с Кавказа: Впечатления / [Предисл. авт.] / А. Белый. – М.: Федерация: Артель писателей «Круг», 1928. – 294 с.
126. *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование / [Предисл. авт.] / А. Белый. – М.: Федерация, 1929. – 280 с.
127. *Белый А.* Маски / [Предисл. авт.] / А. Белый; Рис. Н. Кузьмина; Портр. А. Белого работы В. Милашевского. – М.: ГИХЛ, 1932. – 448 с.
128. *Белый А.* На рубеже двух столетий / [Предисл. авт.] / А. Белый; Обл. худож. И. Рерберга. – М.: Земля и фабрика, 1930. – 496 с.
129. *Белый А.* Начало века / [Вступ. ст. Л. Каменева; Предисл. авт.] / А. Белый; Обл. А. Радищева. – М.; Л.: ГИХЛ, 1933. – XVI, 503 с.

130. *Белый А.* Между двух революций / [Вступ. ст. Ц. Вольпе; Предисл. авт.] / А. Белый. — Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. — 409 с.
131. *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование / [Вступ. ст. А. Каменева; Предисл., граф. и ил. авт.] / А. Белый; Пер. и форзац А. Мюльгаупта. — М.; Л.: ОГИЗ, 1934. — 322 с.; То же: Мастерство Гоголя: Исследование / Вступ. ст. Н. Жуковой. — М.: МАЛП, 1996. — 351 с.
132. *Белый А.* Стихотворения / А. Белый / Вступ. ст., ред. и примеч. Ц. Вольпе. — Л.: Сов. писатель, 1940. — 239 с. — (Б-ка поэта. Малая сер.; № 57).
133. *Белый А.* Стихотворения и поэмы / А. Белый / Вступ. ст. и сост. Т. Хмельницкой; Подгот. текста и примеч. Н. Банк и Н. Захаренко. — М.; Л.: Сов. писатель, 1966. — 656 с. — (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.).
134. *Белый А.* [Сказка]; Лирические отрывки (в прозе); [Предсимфония]; Рассказ № 2: (Из зап. [чиновника]) / А. Белый // Памятники культуры: Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1980. — Л., 1981. — С. 107–150.
135. *Белый А.* [Юношеские дневниковые заметки] / А. Белый / Ст., публ. А. В. Лаврова // Памятники культуры: Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1979. — Л., 1980. — С. 116–139.
136. *Белый А.* Петербург: Роман в 8-ми гл. с прологом и эпилогом / А. Белый / Изд. подготовил Л. Долгополов; [Предисл. А. Лихачева; Заключит. статьи Л. К. Долгополова; Примеч. С. Гречишкина, Л. Долгополова, А. Лаврова]. — Л.: Наука, 1981. — 696 с. — (Лит. памятники); 2-е изд. — СПб.: Наука, 2004.
137. *Белый А.* Воспоминания о Штейнере / А. Белый / Подгот. текста, предисл. и примеч. [на фр. яз.] Ф. Козланка. — Paris: La Presse Libre, 1982. — 388 с. — (Мемуарно-ист. сер.).

138. *Белый А.* Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития / А. Белый. – Ann Arbor: Ardis, 1982. – 137 с. – Испр. публ. в кн.: Белый Андрей. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л. Сугай. – М.: Республика, 1994. – С. 418–493.
139. *Белый А.* Стихотворения: [В 3 т.] / А. Белый / Hrsg., eingel. und komment. von J. Malmstad. – München: Wilhelm Fink Verl., 1982 – 1984. (Centrifuga: Russ. Reprintings and Printings. Vol. 49 /I – III). Т. 1. Стихотворения I=Gedichte I: Шесть сборников опубликованных стихов. [Кн. I]. – 1984. – 332 с. [Кн. 2] .Т. 2. Стихотворения II: Несобранное, переработанное и неопубликованное = Gedichte II: Ungesammelt, Überarbeitetes und Unveröffentlichtes. – 1982. – 360 с. Т. 3. Стихотворения III: Примеч. к стихотворениям =Gedichte III: Kommentar zu den Gedichten. – 1982. – 540 с.
140. *Белый А.* Армения: Очерк, письма, воспоминания / А. Белый / Сост., прил. и примеч. Н. Гончар. – Ереван: Советакан грох, 1985. – 208 с.
141. *Белый А.* Гибель сенатора: (Петербург): Ист. драма / А. Белый / Ред., [вступ. ст.] и послесл. Д. Мальмстада. – Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1986. – 237 с. – (Mod. rus. lit. and Cult. Studies and Texts. Vol. 12).
142. *Белый А.* Предисл. Андрея Белого к неосуществленному изданию романа "Котик Летаев"/ А. Белый / Публ. А.В. Лаврова // Русская литература – А., 1988. – № 1. – С. 217–219.
143. *Белый А.* Стихотворения / А. Белый / Авт. научн. аппарат, примеч. А. Лавров. – М.: Книга, 1988. – 575 с. – (Из лит. наследия). – В кн. репр. воспроизводится сб. 1923 года [Берлин; Пб.; М.: Изд-во З. И. Гржебина].
144. *Белый А.* Москва: [Роман] / А. Белый / Сост., вступ. ст., примеч. С. И. Тиминой; Худож. В. И. Юрлов. – М.: Сов. Россия, 1989 – 766 с.

145. *Белый А.* [Воспоминания: В 3 кн.] / [Предисл. авт.] / А. Белый; Вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. Лаврова. – М.: Худож. лит., 1989–1990. – (Сер. лит. мемуаров). [Кн. 1] На рубеже двух столетий / Предисл. авт.; Вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. Лаврова. – М., 1989. – 543 с. [Кн. 2] Начало века / Предисл. авт.; Подгот. текста и коммент. А. Лаврова. – М., 1990. – 687 с. [Кн. 3] Между двух революций / Предисл. авт.; Подгот. текста и коммент. А. Лаврова. – М., 1990. – 670 с.
146. *Белый А.* Ритм и действительность; Ритм жизни и современность: Из рукоп. наследия / А. Белый / Предисл. Э. Чистяковой // Красная книга культуры. – М., 1989. – С. 173–179; См. также: Ритм и действительность: Из неопубл. наследия А. Белого / Публ. и коммент. Э. Чистяковой // Культура как эстетическая проблема. – М., 1985. – С. 136–146.
147. *Белый А.* Серебряный голубь: Повесть в 7-ми главах / [Предисл. авт.] / А. Белый; Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. М. Козьменко. – М.: Худож. лит., 1989. – 463 с. – (Забывтая книга). – Парал. титул изд.: М.: Скорпион, 1910.
148. *Белый А.* Из юношеской прозы: Рассказ № 1 / А. Белый / Предисл., публ. А. В. Лаврова // Наше наследие. – 1990. – № 5. – С. 87–90.
149. *Белый А.* О художественной прозе / А. Белый / Публ. Л. А. Новикова // Русская речь. – 1990. – № 5. – С. 43–59.
150. *Белый А.* Антихрист: набросок к ненаписанной мистерии / А. Белый / Публ., вступ. ст. и примеч. Д. Рицци. – Тренто: Департ. истории европ. цивилизации. Ун-т Тренто, 1990. – 91 с. – (Dipartimento di Storia della Civiltà Europea: Testi e ricerche; № 3).
151. *Белый А.* Москва: Драма в пяти актах, семнадцати картинах / А. Белый / Публ. и подгот. текста Д. О. Торшилова // Театр. – 1990. – № 1. – С. 163–192.
152. *Белый А.* Из воспоминаний о русских философах: [Неопубл. главы из кн. «Начало века»] / А. Белый / Публ. Д. Мальмстада //

Минувшее. – Париж, 1990. – [Вып.] 9. – С. 329–351; То же: М.; СПб., 1992.

153. *Белый А.* Сочинения: В 2 т. / А. Белый / Сост. и подгот. текста В. Пискунова; Коммент. С. Пискуновой, В. Пискунова / – М.: Худож. лит., 1990. Т. 1: Поэзия. Проза / Вступ. ст. В. Пискунова. – 703 с. Т. 2: Проза. – 671 с.

154. *Белый А.* Симфонии / А. Белый / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. Лаврова. – Л.: Худож. лит., 1991. – 527 с. – (Забывтая кн.).

155. *Белый А.* Африканский дневник / А. Белый / Публ. текста С. Воронина; вступ. ст. Н. В. Котрелева // Российский архивъ. – М., 1991. – [Вып. 1]. – С. 331–454.

156. *Белый А.* Андрей Белый и антропософия. – Материал к биографии (интимный): Переписка с М. К. Морозовой / А. Белый / Публ., коммент, вступ. ст. Дж. Мальмстада // Минувшее. – М., 1992. – Т. 6. – С. 337–451.

157. Андрей Белый и антропософия / А. Белый / Публ. Дж. Мальмстада // Минувшее. – М., 1992. – Т. 8. – С. 409–473.

158. *Белый А.* Андрей Белый и антропософия / А. Белый / Публ., коммент. Дж. Мальмстада // Минувшее. – М., 1992. – Т. 9. – С. 409–488.

159. *Белый А.* Пушкин: План лекции / А. Белый / [Публ. и примеч. Д. Мальмстада] // Cultural mythologies of russian modernism: From the Golden Age to the Silver Age. – Berkeley, 1992. – С. 444–482. – (California Slav. Stud. Vol. 15).

160. *Белый А.* О Софии–Премудрости / А. Белый / Публ. и вступ. ст. И. Вишневецкого // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1993. – Кн. 192/193. – С. 421–427.

161. *Белый А.* [Автобиография] Новонайденная автобиография Андрея Белого / А. Белый / Вступ., публ. и примеч. К. М. Азадовского, А. В. Лаврова // Новое литературное обозрение.

– М., 1994. – № 9. – С. 81–92. – Автобиограф. (1929) для комиссии «Научные учреждения и научные работники СССР» при АН СССР.

162. *Белый А.* Теория художественного слова: Курс лекций; Ритм и смысл: [Отрывки] / А. Белый // Collegium. – 1993. – № 1. – С. 60–63.

163. *Белый А.* Символизм как миропонимание / А. Белый / Сост., вступ. ст. и примеч. Л. Сутай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX века).

164. *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. / Сост., вступ. ст. А. Казина; Коммент. А. Казина, Н. Кудряшевой. – М.: Искусство, 1994. – (История эстетики в памятниках и документах). – Т. 1. – 478 с. – Т. 2. – 571 с.

165. *Белый А.* [Собрание сочинений]. Стихотворения и поэмы / А. Белый; сост., предисл. В. М. Пискунова; коммент. С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова. — М.: Республика, 1994. – 560 с.

166. *Белый А.* О религиозных переживаниях: К письму худож. А.Б. и ответу Д.С. Мережковского, «Новый путь», февраль / А. Белый / Предисл., публ., примеч. А. Лаврова // Литературное обозрение. – 1995. – № 4/5. – С. 4–9

167. *Белый А.* Стихотворения из книги «Зовы времен» / А. Белый / Публ. С. Д. Воронина // Река Времен: Кн. истории и культуры. – М., 1995. – Кн. 3. – С. 202–246. – Рукописный сб. 1929–1931 гг., содержащий переработанные ранние стихотворения А.Белого (РГАЛИ).

168. *Белый А.* [Собрание сочинений]. Воспоминания о Блоке / А. Белый / Подгот. текста, вступ. ст., коммент. С. Пискуновой. – М., 1995. – 510 с.

169. *Белый А.* [Собрание сочинений]. Серебряный голубь. Рассказы / А. Белый / Сост., предисл., коммент. В. Пискунова. – М., 1995. – 335 с.

170. *Белый А.* Штейнер Р. У врат посвящения: Розенкрейцерская мистерия. Вторая картина / Пер. с нем. Б. Н. Бугаева (А. Белого) / Р. Штейнер; Публ., примеч., послесл. С. Казачкова // Литературное обозрение. – 1995. – № 4/5. – С. 69–71.
171. *Белый А.* Евангелие как драма / А. Белый. – М.: Русский двор, 1996. – 80 с.
172. *Белый А.* Москва: Драма в пяти действиях / А. Белый / Предисл., коммент. и публ. Т. Николеску. – М.: Наследие, 1997 – 162 с.
173. *Белый А.* [Собрание сочинений]. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака / А. Белый / Предисл и коммент В. М. Пискунова, Н. Д. Александрова, Г. Ф. Пархоменко. – М., 1997. – 543 с.
174. *Белый А.* Собрание стихотворений, 1914 / А. Белый / Подгот. изд., послесл., примеч. А. В. Лаврова – М.: Наука, 1997. – 464 с. – (Лит. памятники).
175. *Белый А.* Белый Андрей. О Блоке: Воспоминания, статьи, дневники, речи / А. Белый / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова – М.: Автограф, 1997. – 607 с.
176. *Белый А.* Александрийский период и мы в освещении проблемы «Восток и Запад»: Доклад на заседании Петербургского религиозно–философского общества 12 февр. 1917 года / А. Белый / Предисл. и публ. М. С. Киктева // Ариаварта = Ariavarta. – СПб., 1998. – Вып. 2. – С. 257–278.
177. *Белый А.* Душа самосознающая / А. Белый; сост. и ст. Э. И. Чистяковой. – М.: Канон+, 1999. – 560 с.
178. *Белый А.* [Собрание сочинений]. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере / А. Белый / Сост., коммент., послесл. И. Н. Лагутиной; коммент. М. Л. Спивак. – М., 2000. – 719 с.

179. *Белый А.* Последняя осень Андрея Белого: Дневник 1933 года / А. Белый / Публ., вступ. ст., коммент. М. А. Спивак // Новое литературное обозрение. – М., 2000. – № 46. – С. 178–215.
180. *Белый А.* Андрей Белый о Достоевском, Гоголе, Мейерхольде и кризисе культуры / А. Белый / Публ. Л.А. Сугай // Литературная учеба. – М., 2001. – № 1. – С. 119–132.
181. *Белый А.* Пробуд / А. Белый / Вступ. статья, публ. и коммент. М. А. Спивак // Андрей Белый. Публикации. Исследования. – М., 2002. – С. 4–99.
182. *Белый А.* Юношеская поэма «Фонтан» / А. Белый / Вступ. статья и публ. А. В. Лаврова // Андрей Белый. Публикации. Исследования. – М., 2002. – С. 100–111.
183. *Белый А.* <Об аллитерациях в поэзии Блока> / А. Белый / Вступ. ст., публ., коммент. Е. В. Глухой // Русская антропологическая школа: Тр. – М., 2004. – Вып. 2. – С. 353–364.
184. *Белый А.* Записки «Сознательного варвара»: (По материалам путевых заметок Андрея Белого) / А. Белый / Публ., вступ. ст. и коммент. Ж. А. Алпатовой // Русский символизм и мировая культура. – М., 2004. – Вып. 2. – С. 275–286.
185. *Белый А.* Ритм жизни и современность / А. Белый / Публ. и вступ. ст. примеч. Т. В. Колчевой, Л. А. Сугай // Русский символизм и мировая культура. – М., 2004. – Вып. 2. – С. 287–297. – Публ. лекции Андрея Белого, прочитанной в Киеве 28 февр. 1924 г. (РГАЛИ).
186. *Белый А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / А. Белый / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова и Д. Малмстада. – СПб.: Акад. проект; Москва: Прогресс-Плеяда, 2006. – (Новая библиотека поэта). – Т. 1. – 2006. – 638 с.; Т. 2. – 2006. – 653 с.
187. *Белый Андрей.* Сборник «Стихотворения» (Берлин, 1923) и его источники [Электронный ресурс]: гипертекстовая база данных / Шалыгина О.В., авт., верстка, дизайн. – Мультимедийное информационное электронное издание (19 Мб). – Москва : Садовое кольцо,

сор. 2007. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM) ; 13 см. ; То же [Электронный ресурс] // Андрей Белый. Сборник "Стихотворения" (Берлин, 1923) и его источники : [сайт]. – [Б.м., б.г.]. – URL: <http://belyi.chekhoviana.ru/index.htm> (24.05.10).

188. Бергсон А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2. Непосредственные данные сознания (Время и свобода воли) / А. Бергсон. – СПб.: М. И. Семенов, 1914. – 224 с. С. 7–94.

189. Бергсон А. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1 / А. Бергсон. – М.: Московский Клуб, 1992. – 325 с.

190. Бердяев Н. А. Я и мир объектов (Опыт философии, одиночества и общения) / Н. А. Бердяев. – YMCA Press, Paris, 1934. . – 178 с.

191. Бибихин В. В. Язык философии / В.В. Бибихин. — М.: Прогресс, 1993. – 403 с.

192. Богданович О. В. Эволюция темы творчества в русской лирике первой трети XX века: В. Я. Брюсов, А. А. Ахматова, Б. Л. Пастернак : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Богданович Ольга Викторовна; [Место защиты: Магнитог. гос. ун-т] Магнитогорск, 2008.

193. Бойчук А., Тилкес О. О «Соловьевском слое» «Кубка метелей» Андрея Белого / А. Бойчук, О. Тилкес // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. – Helsinki, 1996. – С. 123–144.

194. Бонецкая Н. К М. Бахтин и идеи герменевтики / Н.К. Бонецкая // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К столетию со дня Михаила Михайловича Бахтина (1895—1995) / сост., ред. К. И. Исушов.— СПб., 1995. – С. 32—42.

195. Борис Пастернак – Ольга Фрейденберг: Письма и воспоминания / Предисл., публ. и сост. Пастернак Е. В., Пастернака Е. Б., Брагинской Н. В. // Дружба народов. – 1988. – № 7. – С. 201–224; № 8. – С. 237–261; № 9. – С. 235–256; № 10. – С. 232–242.

196. *Борисова В. В.* Художественный текст: аспекты анализа и интерпретации: [уч.-метод. пособие] / В. В. Борисова. – Уфа: Изд-во БГПУ; ИПК БГПУ, 2008. – 119 с.
197. *Борисова Л. М.* На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества / Л. М. Борисова. — Симферополь: Тавр. нац. ун-т им. В. И. Вернадского, 2000. – 217 с.
198. *Бугаева К., Петровский А.* Литературное наследство Андрея Белого. Обзор / К. Бугаева, А. Петровский // Литературное наследство. Символизм.— М., 1937. – Т. 27—28. – С. 574—638.
199. *Будин П. А.* Тема стука у Пастернака / П. А. Будин // Life and text. – Oslo, 1997. – С. 85–97.
200. *Бухштаб Б. Я.* Лирика Пастернака / Б. Я. Бухштаб / Вступ. слово Пастернака Е.Б. Публ. и примеч. Шаповаловой Г. Г. // Литературное обозрение. 1987. – № 9. – С. 106–112.
201. *Валери Поль* Об искусстве: [сб.: перевод] / Поль Валерии; ред. А. А. Вишневского, комм. и очерк В. Козового.— М.: Искусство, 1993. – 506 с.
202. *Вальцель Оскар* Проблема формы в поэзии [Электронный ресурс] / Оскар Вальцель // ОПОЯЗ : материалы, документы, публикации: [сайт]. – [Б.м., б.г.]. – URL: <http://www.opojaz.ru/walzel/walzel.html> (14.06.2010).
203. *Виноградов В.* О теории художественной речи / В. Виноградов.— М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
204. *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы / В.В. Виноградов.— М.: Наука, 1980. – 360 с.
205. *Виноградова М. С.* Реконструкция языковой картины мира позднего Чехова: на материале художественной прозы 1898-1903 гг.: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / Виноградова Мария Станиславовна; [Место защиты: Твер. гос. ун-т] Тверь, 2008.

206. Вишневский И. Трагический субъект в действии: Андрей Белый / И. Вишневский. — Frankfurt a / М., 2000. — 212 р.
207. Волошин М. Аполлон и мышь / М. Волошин // Лики творчества. — Л., 1989. — С. 97—111.
208. Воспоминания о Б. Пастернаке: [Сб.] / Сост., подгот. текста и коммент. Е. В. Пастернак. — М.: Слово, 1993. — 750 с.
209. Выготский Л. С. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 2 / Л. С. Выготский. — М.: Педагогика, 1982. — 504 с.
210. Галимова О. М. Концепция творчества и художественного восприятия в прозе и драматургии А. П. Чехова: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Галимова Оксана Маратовна; [Место защиты: Магнитог. гос. ун-т] Магнитогорск, 2009.
211. Гаспаров Б. М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» / Б.М. Гаспаров // Дружба народов. — 1990. — № 3. — С. 222—242.
212. Гаспаров М. А. "Близнец в тучах" и "Начальная пора" Б. Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1990. — Т. 49. — № 3. — С. 218—222.
213. Гаспаров М. А. Избранные статьи / М. А. Гаспаров. — М.: ИЛО, 1995. — 477 с.
214. Гаспаров М. А. Стих Б. Пастернака // Гаспаров М. А. Избранные труды. — М., 1997. — Т. 3. — С. 502—517.
215. Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения / Н. К. Гей // Контекст. 1974. Литературно-теоретические исследования. — М.: Наука, 1975. — С. 214—221.
216. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н.К. Гей. — М.: Наука, 1975. — 470 с.
217. Генри Питер. Чехов и Андрей Белый / Питер Генри // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». — М., 1996. — С. 80—90.

218. Гервер Л. А. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) / Л. А. Гервер. — М.: Индрик, 2001. — 247 с.
219. Гиришман М. М. Ритм художественной прозы / М. М. Гиришман. — М.: Сов. писатель, 1982. — 367 с.
220. Гиришман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиришман; Донецкий нац. ун-т. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 527 с.
221. Глинка-Волжский А. С. Очерки о Чехове / Волжский [псевд.]. — СПб.: тип. Стасюлевича, 1903. — 179 с.
222. Глухова Е. В. Архетип «посвящения» в «Записках чудака» Андрея Белого / Е. В. Глухова // Архетипические образы в мировой культуре. — СПб., 1998. — С. 97–102.
223. Горелик Л. А. Пушкинский «миф о метели» в повести Б. Пастернака «Детство Люверс» / Л. А. Горелик // Русская филология: Ученые записки. — Смоленск, 1994. — Т. 1. — С. 256–278.
224. Лавров А. Андрей Белый Н. Ф. Федоров / С. Гречишкин, А. Лавров // Блоковский сб. III: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. — Тарту, 1979. — (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 459). — С. 147 – 164.
225. Григорьев М. Сценическая композиция чеховских пьес / М. Григорьев. — М.: КУБС В. А. Х. И., 1924. — 124 с.
226. Гроф С. Холотропное сознание / С. Гроф. — М.: Трансперсональный Институт, 1996. — 245 с.
227. Гроф С. Холономный подход: новые принципы и новые перспективы / С. Гроф // Библиотека. Структура антропологического знания: [сайт]. — [Б. м., б. г.]. — URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/groff/groff_t5.htm (14.06.2010).
228. Гульченко В. В. Космизм «Вишневого сада» («Вишневый сад» в свете теории относительности: Чехов и Эйнштейн) / В. В. Гуль-

ченко // «Звук лопнувшей струны». Чеховиана.— М., 2005. — С. 73— 98.

229. Гусев В. И. Чехов и стилевые поиски современной советской прозы / В. И. Гусев // В творческой лаборатории Чехова. — М., 1974. — С. 354— 366.

230. Гюйо М. Происхождение идеи времени. Психологический этюд М. Гюйо/ М. Гюйо. — Смоленск: типо-лит. А.И. Елишева, 1891. — 128 с.

231. Дерман А. Мастерство Чехова / А. Дерман. — М.: Сов. писатель, 1959. — 206 с.

232. Долгополов А. К. Андрей Белый и его роман «Петербург» / А. К. Долгополов. — Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1988. — 413 с.

233. Долгополов А. К. Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого / А. К. Долгополов // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи; Воспоминания; Публикации. — М., 1988. — С. 25— 102.

234. Енсен П. А. «Константа случайных мимолетностей...»: Заметки о неклассическом языке Пастернака / П. А. Енсен // Классицизм и модернизм. — Tartu, 1994. — С. 129—139.

235. Женетт, Жерар. Границы повествовательности / Жерар Женетт // Фигуры. В 2 т. Т. 1. / Жерар Женетт; пер. С. Зенкина.— М., 1998. — С. 283— 299.

236. Жирмунский В. М. К вопросу о формальном методе. Предисловие / В. М. Жирмунский // Проблема формы в поэзии / Оскар Вальцель. — Петроград: Academia, 1923. — С. 5—23.

237. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. — М., 1977. — 407 с.

238. Жолковский А. К. «Мне хочется домой в огромность...» Б. Пастернака: «социальный заказ», тематика, структура /

- А. К. Жолковский // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – М., 1991. – Т. 50. – № 1. – С. 20–34.
239. Жолковский А. К. Ранний Пастернак: Актеон или Геракл?: К структуре одной контрмифемы / А. К. Жолковский // Литературное обозрение. – 1991. – № 11. – С. 87–90.
240. Замерова О. А. Система экзистенциальных мотивов в лирике Б. Пастернака 1910–1920-х годов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Замерова Ольга Анатольевна; [Место защиты: Ставроп. гос. ун-т] Ставрополь, 2007.
241. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. – М.: РИК Русанова, 2001. – 429 с.
242. Зобов Р. А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 11–25.
243. Иванов Вяч. Вс. Русская поэтическая традиция и футуризм: (Из опыта раннего Б. Пастернака) / Вяч. Вс. Иванов // Связь времен. – М., 1994. – С. 329–349.
244. Иванов–Разумник Р. К истории текста «Петербурга»; «Петербург» / Иванов–Разумник Р. // Иванов–Разумник Р. Вершины: Александр Блок. Андрей Белый. – Пг., 1923. – С. 89 – 171.
245. Ильюнина А. А. «Создатель русской науки о символизме»: (Материалы из архива Д. Е. Максимова) / А. А. Ильюнина // Проблемы источниковедческого изучения истории русской и советской литературы. – Л., 1989. – С. 145–166.
246. Исаев С. Г. Композиция текста в романе А. Белого «Серебряный голубь» / С. Г. Исаев // Некалендарный XX век. – Бел. Новгород, 2003. – Вып. 2. – С. 26–36.
247. История русской литературы конца XIX – начала XX века: Библиографический указатель / Под ред. К. Д. Муратовой. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – 519 с.

248. *Каган Ю. М.* Об «Аппелесовой черте» Бориса Пастернака: Попытка постижения / Ю. М. Каган // Литературное обозрение. — 1996. — № 4. — С. 43–50.
249. *Казанский Ив.* Человек и жизнь по произведениям А. П. Чехова: лекция, читанная 21 окт. 1904 г. в Историческом музее / Ив. Казанский. — М.: Гор. Арнольдо-Третьяковское учил. глухон., Донская слобда., 1905. — 36 с.
250. *Казин А.* Гносеологическое обоснование символа Андреем Белым / А. Казин // Вопросы философии и социологии. — 1971. — Вып. 3. — С. 71 — 75.
251. *Казмиръчук О. Ю.* Творчество раннего Пастернака и поэтика символизма: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ) Москва, 2003.
252. *Кайда А. Г.* Стилистика текста: от теории композиции — к декодированию / А. Г. Кайда: учеб. пособие. — М.: Флинта: Наука, 2004. — 206 с.
253. *Карасев А. В.* Парадокс о смехе / А. В. Карасев // Квинтэссенция: философский альманах / сост.: В. И. Мудрагей, В. И. Усанов. — М., 1990. — С. 341—368.
254. *Карасев А. В.* Чехов в футляре / А. В. Карасев // Вещество литературы / А. В. Карасев.— М., 2001. — С. 313—336.
255. *Касаткина Т. А.* «Реализм в высшем смысле» и символизм: Структура образа у Ф. М. Достоевского и А. А. Блока. Доклад на III Международном симпозиуме «Русская словесность в мировом культурном контексте». Москва / Покровское, 18–21 декабря 2009 г.
256. *Катаев В. Б.* Чехов — метадраматург XX века / В. Б. Катаев // Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники / В. Б. Катаев. — М., 2004. — С. 355—364.
257. *Катаев В. Б.* «Вишневый сад» как элемент национальной мифологии / В. Б. Катаев // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана. — М., 2005. — С. 9– 18.

258. *Квинси Де Томас* О стуке в ворота у Шекспира («Макбет») [Электронный ресурс] / Томас Квинси Де; пер. С. Л. Сухарева // Открытая русская электронная библиотека : [сайт]. – [Б.м, б.г.]. – URL: http://orel.rsl.ru/nettext/foreign/gwinsi/o_stuke_.htm (14.06.2010).
259. *Кедров К. А.* Поэтический космос / К.А Кедров / Предисл. Вл. Гусева. Полемич. заметки Г. Куницына. — М.: Советский писатель, 1989. — 480 с.
260. *Кларк К.* Архитектоника ответственности / К. Кларк, М. Холквист; пер. с англ. Н. Бонецкой // *Философские науки*. — 1995. — № 1. (Посвящается 100-летию со дня рождения М. М. Бахтина).— С. 9–35.
261. *Клинг О.* Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября / О. А. Клинг // *Вопросы литературы*. — 1999. — №4. — С. 37–64.
262. *Кожевникова Н. А.* Слово в прозе А. Белого / Н. А. Кожевникова // *Проблемы структурной лингвистики*. 1983. — М., 1986. — С. 140–163.
263. *Кожевникова Н. А.* О языке ранней прозы Б. Пастернака / Н. А. Кожевникова // *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. — Тверь, 1995. — С. 84–92.
264. *Кожевникова Н. А.* Андрей Белый / Н. А. Кожевникова // *Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания подпостилей*. — М., 1995. — С. 7–99.
265. *Кондратьева В. В.* Мифопоэтика пространства в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Кондратьева Виктория Викторовна; [Место защиты: Таганрог. гос. пед. ин-т] Таганрог, 2007.
266. *Коно В.* Шуберт в Москве начала XX в.: мотивы романса «Winterreise» в «Пепле» Андрея Белого / В. Коно // *Европейский лирический цикл*. — М., 2003. — С. 170–178.

267. *Коппер Д.–М.* «Котик Летаев» А. Белого и «Детство Люверс» Б. Пастернака: Двойное видение русского авангарда / Д.–М. Коппер / Пер. А. Никитина // *Русская литература XX века: Исслед. американских ученых.* – СПб., 1993. – С. 88–109.
268. *Котукова Е. Ю.* Концептосфера творчества в ранней прозе Б. Пастернака: аксиология художественного пространства: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Котукова Елена Юрьевна; [Место защиты: Магнитог. гос. ун-т] Магнитогорск, 2009.
269. *Красильникова М. В.* Идеи синтеза знания, искусства и бытия в творчестве А. Белого: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.03 / Моск. гос. обл. ун-т Москва, 2006.
270. *Крылова Е. О.* Метафора как смыслопорождающий механизм в художественном мире А. П. Чехова: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Крылова Екатерина Олеговна; [Место защиты: С.-Петерб. гос. ун-т] Санкт-Петербург, 2009.
271. *Крысин Р. И.* «Русская идея» в прозе Ф. М. Достоевского и Андрея Белого: мифологический и эсхатологический аспекты «Петербургской темь»: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Крысин Роман Игоревич; [Место защиты: Елец. гос. ун-т им. И.А. Бунина] Елец, 2009.
272. *Лавров А. В.* Мифотворчество аргонавтов / А. В. Лавров // *Миф — фольклор — литература.* — Л., 1978. — С. 137-170.
273. *Лавров А. В.* У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») / А. В. Лавров // *Белый А. Симфонии.* — Л., 1990. — С. 5–34.
274. *Лавров А.* Еще раз о Ведениях в «Докторе Живаго» / А. В. Лавров // *Быть знаменитым некрасиво...: Пастернаковские чтения.* — М., 1992. — Вып. 1. — С. 92–100.
275. *Лавров А. В.* «Судьбы скрещенья» (Теснота коммуникативного ряда «Доктора Живаго») / А. В. Лавров // *НЛО.* — 1993. — № 2. — С. 241–255.

276. *Лавров А. В.* Андрей Белый и Борис Пастернак: взгляд через «Марбург» / А. В. Лавров // Темы и вариации: Сб. статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана. — Stanford, 1994. — С. 40–55. — (Stanford Slavic Studies; Vol. 8)
277. *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность / А. В. Лавров. — М.: НЛО, 1995. — 335 с.
278. *Леви-Стросс К.* Из книги «Мифологические». 1. Сырое и вареное. Увертюра. Ч.2 / К. Леви-Стросс // Семиотика и искусствоведение. — М., 1972. — С. 25–49.
279. *Леенсон Е. И.* Поэтика автобиографической прозы Б.Л. Пастернака и традиции Р. М. Рильке: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Леенсон Елена Ильинична; [Место защиты: Твер. гос. ун-т] Тверь, 2007.
280. Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 3. — [М.]: Изд-во Ком. Акад., 1930. — 634 с.
281. *Лихачев Д. С.* Звездный дождь. Проза Б. Пастернака разных лет / Д. С. Лихачев // Б. Пастернак. Воздушные пути. Проза разных лет. — М., 1982. — С. 3—17.
282. *Лосев А. Ф.* Античная философия истории / А. Ф. Лосев. — М.: Наука, 1977. — 207 с.
283. *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев; сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. — М.: Мысль, 1993. — 959 с.
284. *Лосиевский И. Я.* «Чеховский» миф Андрея Белого / И. Я. Лосиевский // Чехов и «серебряный век». Чеховиана. — М.: Наука, 1996. — С. 106—115.
285. *Лосский Н. О.* Избранное / Н.О. Лосский. — М.: Правда, 1991. — 622 с. - (Серия «Из истории отечественной философской мысли»).
286. *Лосский Н. О.* История русской философии / Н.О. Лосский. — М.: Сов. писатель, 1991. — 478 с.

287. *Лотман* Ю. М. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры / Ю. М. Лотман / Вопросы языкознания. — 1963. — № 3. С. 44—52.
288. *Лотман* Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман. — Л.: Просвещение, 1972. — 271 с.
289. *Лотман* Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака: Некоторые вопросы структурного изучения текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — СПб., 1996. — С. 688—717.
290. *Лотман* Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — Текст — Семносфера — История. / Ю. М. Лотман. — М.: Языки русской культуры, 1999. 447 с.
291. *Лукьянов* А. Е. Становление философии на Востоке. Древний Китай и Индия / А. Е. Лукьянов. — М.: Изд-во Ун-та дружбы народов, 1989. — 186 с.
292. *Лучанова* М. Ф. Эстетика впечатления и ощущения у А. Белого и Б. Пастернака / М. Ф. Лучанова // Пастернаковские чтения. — Пермь, 1990. — С. 41—62.
293. *Лысякова* Ю. А. Культурософская публицистика Андрея Белого первого десятилетия XX века: концепция, проблематика, образы : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.10 / Лысякова Юлия Александровна; [Место защиты: Воронеж. гос. ун-т] Воронеж, 2007.
294. *Магомедова* Д. Переписка как целостный текст и источник сюжета: (На материале переписки Блока и А. Белого, 1903—1908 гг.) / Д. М. Магомедова // Динамическая поэтика. — М., 1990. — С. 244—262.
295. *Магомедова* Д. М. Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака / Д. М. Магомедова // «Быть знаменитым некрасиво...» : Пастернаковские чтения. Выпуск 1.— М., 1992. — С. 76—83.

296. *Магомедова А. М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока: [Сб. ст.] / Д.М. Магомедова / / Д. М. Магомедова.- Тверь : ИЧП "Мартин", 1997. –221 с.
297. *Мамардашвили М.* О философии / М. Мамардашвили // Вопросы философии. — 1991. — №5. — С. 3—25.
298. *Масанов И. Ф.* Чеховиана. Вып.1. Систематический указатель литературы о Чехове и его творчестве. Вводная ст. и ред. А. Б. Германа. – М.: Гос. центр. книжная палата, 1929. – 119 с.
299. *Маслова Е. А.* Ницшевский слой в пьесах А.П. Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры»: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Маслова Евгения Анатольевна; [Место защиты: Тюмен. гос. ун-т] Тюмень, 2008.
300. *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении / П. Н. Медведев. – М.: Лабиринт, 1993. – 205 с. – (Бахтин под маской / под общ. ред. И. Пешкова; Маска 2).
301. *Мейерхольд Вс.* О театре Чехова, «Вишневом саде» и МХТ / Вс. Мейерхольд // «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». Чеховиана.— М., 2005. – С. 124–132.
302. *Метнер Э. К.* Стили / Э. К. Метнер // Статьи критические и полемические (1907—1910). Приложения (1911) / Вольфинг.— М., 1912. – С. 282—289.
303. *Метнер Э. К.* Маленький юбилей одной странной книги (1902—1912) / Э. К. Метнер // Андрей Белый: pro et contra / сост., вступ. статья, коммент. А. В. Лаврова. — СПб., 2004. — С. 340—341.
304. *Миассарова Э. Р.* Функционирование цветоцветовой концептосферы в текстах : на материале произведений М. Пруста и А. Белого : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.20 / Чуваш. гос. ун-т им. И.Н. Ульянова Чебоксары, 2006.

305. Миллер Т. А. Аристотель и античная литературная теория / Т. А. Миллер // Аристотель и античная литература. — М., 1978. — С. 5–106.
306. Минц З., Мельникова Е. Симметрия – асимметрия в композиции «III симфонии» Андрея Белого / З. Минц, Е. Мельникова // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1984. — Т. 17: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. — С. 84 – 92. — (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 641).
307. Мищенко Т. А. Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Мищенко Татьяна Александровна; [Место защиты: Астрахан. гос. ун-т] Астрахань, 2009.
308. Молчанов Ю. Б. Четыре концепции времени в философии и физике / Ю. Б. Молчанов. — М.: Наука, 1997. — 192 с.
309. Москалева А. Е. Метафоры творчества в лирическом дискурсе Б. Л. Пастернака: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01/ Москалева Анастасия Евгеньевна; [Место защиты: Новосиб. гос. пед. ун-т] Новосибирск, 2008.
310. Нижегородский А. Гносеологическое обоснование А.Белым символа / А. Нижегородский // Философские проблемы познания. — Челябинск, 1978. — Вып. 3. — С. 182 – 195. — (Челябин. гос. пед. ин-т.)
311. Нирё А. О значении и композиции произведения / А. Нирё // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977. — С. 125–151.
312. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза / Ф. Ницше.— СПб.: Художественная литература, 1993. — 670 с.
313. Новик А. А. Романы Андрея Белого «Серебряный голубь» и «Петербург»: Нереальное пространство и пространственные символы: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Смол. гос. ун-т Смоленск, 2006.

314. Новиков А. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого / А. А. Новиков. — М.: Наука, 1990. — 180 с.
315. Овсянко-Куликовский Д. Н. Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве / Д. Н. Овсянко-Куликовский // Теории и психологии творчества. — Харьков, 1907. — С. 50—78.
316. Овчинников Н. Ф. Б. Л. Пастернак — поиски призвания: (От философии к поэзии) / Н. Ф. Овчинников // Вопросы философии. — 1990. — № 4. — С. 7—22.
317. Озеров А. Два поэта / А. Озеров // Андрей Белый: Проблемы творчества. — М., 1988. — С. 610—614.
318. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. — М.: РГГУ, 2002. — 680 с.
319. Орлова Е. А. Сознание и бытие героев Б. Л. Пастернака: на материале прозы писателя : автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Орлова Екатерина Анатольевна; [Место защиты: Волгогр. гос. пед. ун-т] Волгоград, 2008.
320. Ощепкова А. И. Фольклорно-мифологическая традиция и проблемы эволюции раннего творчества Андрея Белого: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Ощепкова Анна Игоревна; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена] Санкт-Петербург, 2008.
321. Пастернак Б. Переписка с Ниной Табидзе. Книга любви и верности / Б. Пастернак; предисл., публ. и примеч. Е. Б. Пастернака // Дружба народов. — 1996. — № 7. — С. 182—223.
322. Пастернак Б. А. Собрание сочинений: в 5 т. / Б. А. Пастернак. — М.: Худож. лит., 1990. Т. 1: Стихотворения и поэмы, 1912—1931. — 1989. — 750 с.; Т. 2: Стихотворения, 1931—1959; Переводы. — 1989. — 702 с.; Т. 3: Доктор Живаго. — 1990. — 732 с.; Т. 4: Повести. Статьи. Очерки. — 1991. — 909 с.; Т. 5: Письма. — 1992. — 702 с.

323. *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: Материалы для биографии / Е. Б. Пастернак. – М.: Сов. писатель, 1989. – 685 с.
324. Пастернаковские чтения: [Сб. ст.] / РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [Редкол. М. А. Гаспаров и др.]. – М.: Наследие, 1998. – Вып. 2. – 368 с.
325. *Паунд Эзра* «Я верю в абсолютный ритм». Эссе. / Эзра Паунд; пер. с англ. С. Нещеретова // Новая Юность. — 2001. — №1(46); То же [Электронный ресурс] // Журнальный зал: [сайт]. – [Б.м., б.г.]. – URL: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2001/1/master.html (14.06.2010).
326. Переписка Бориса Пастернака / Вступ. статья Л. Гинзбург; Сост., подгот. текстов и коммент. Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака. – М.: Худож. лит., 1990. – 575 с.
327. *Перлина Н.* Диалог о диалоге: Бахтин — Виноградов, 1924—1965 / Н. Перлина; пер. с англ. Л. В. Высоцкого // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации, 1995. – С. 155—170.
328. *Петраков А. А.* Проблема символа в русской философии XX века: П. А. Флоренский, А. Ф. Лосев, С. Н. Булгаков, А. Белый : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 09.00.13 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Филос. фак. Москва, 2006.
329. *Петровский М. А.* Морфология пушкинского «Выстрела» / М. А. Петровский // *Ars poetica*, I. — М., 1927. – С. 173.
330. *Пискунов В. М.* Опыт прочтения «Четвертой симфонии» / В. М. Пискунов // Чистый ритм Мнемозины / В. М. Пискунов. — М., 2005. – С. 94– 104.
331. *По Эдгар* Философия творчества [Электронный ресурс] / Эдгар По; пер. с англ. В. Ноздриной // ИнтерЛит. Международный литературный клуб : [сайт]. – [Б.м., 2010]. – URL: <http://www.interlit2001.com/master-3.htm> (14.06.2010).
332. *Подорога В.* Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / В. Подорога. — М.: Ad Marginem, 1995. – 339 с.

333. *Поздняков А. Н.* Функционирование в русской литературе XX века английской и испанской поэзии в переводах Б. Пастернака: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Поздняков Александр Николаевич; [Место защиты: Астрахан. гос. ун-т] Астрахань, 2007.
334. *Поливанов К. М.* Отечественная пастернакиана за 10 лет / К. М. Поливанов // Новое литературное обозрение. – 1993. – № 2. – С. 256–261.
335. *Поливанов К. М.* Борис Пастернак и Андрей Белый: «Сестра моя – жизнь» и «Серебряный голубь» / К. М. Поливанов // Литературное обозрение. – 1995. – № 4/5. – С. 156–157.
336. *Полонский В. В.* Изучение русской литературы рубежа XIX – XX веков и современная академическая наука / В. В. Полонский // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2002. – Т. 61. – № 5. – С. 3 – 19.
337. *Полонский В. В.* Фундаментальный труд о русском символизме (Колобаева Л. А. Русский символизм. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2000 [Рец.]) / В. В. Полонский // Вестник Московского университета. – Серия 9. Филология. – 2002. – №6. – С. 167– 171.
338. *Полонский В.* Чеховский след в драматургии русских символистов. О «страсти уныния», «заложниках жизни» и «будущей радости» / В. Полонский // Вопросы литературы. – 2007. – №12. – С. 147 – 162.
339. *Полонский В. В.* Э. А. Полоцкая, «Вишневый сад»: Жизнь во времени. М.: Наука, 2004; Э. Полоцкая. О Чехове и не только о нем: Статьи разных лет. М., 2006 [Рец.] / В. В. Полонский // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2007. – Т.66. – № 2. – С. 63 – 68.
340. *Полонский В. В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века: Монография / В. В. Полонский ; [отв. ред. В. А. Келдыш]; Ин-т мировой лит. им. А.М.Горького РАН. – М. : Наука, 2008. – 285 с.

341. *Полоцкая Э. А.* О поэтике Чехова / Э. А. Полоцкая.— М.: Наследие, 2001. — 238 с.
342. *Полоцкая Э. А.* Пьеса Чехова (Путь к «Вишневому саду») / Э. А. Полоцкая // «Звук лопнувшей струны». Чеховиана.— М., 2005. — С. 18–46.
343. *Попова К. Р.* Символика выражения философии Восток - Россия - Запад в прозе Андрея Белого : на материале романов «Петербург» и «Москва» : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Рос. ун-т дружбы народов (РУДН) Москва, 2006.
344. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с.
345. *Прибрам К.* Языки мозга. Экспериментальные парадоксы и принципы нейропсихологии / К. Прибрам; под ред. А. Р. Лурия.— М.: Прогресс, 1975. – 464 с.
346. *Разумова А. О.* Роман Андрея Белого «Петербург»: гносеологическая природа текстопорождения: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Том. гос. ун-т Томск, 2006.
347. *Реформатский А.* Опыт анализа новеллистической композиции / А. Реформатский. – М.: Опояз, 1922. – 560 с.
348. *Рикер Поль.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / Поль Рикер; пер. с фр. Т. В. Славко.— М.: ЦНИИ ИНИОН РАН; СПб.: Культурная инициатива: Университетская книга, 1999. – 313 с.
349. *Рикер Поль.* Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе / Поль Рикер. – М.: ЦНИИ ИНИОН РАН; СПб.: Культурная инициатива: Университетская книга, 2000. – 217 с.
350. *Рогачева И. В.* В поисках утраченного: Две редакции «Золота в лазури» Андрея Белого / И. В. Рогачева. – М.: ЭкоПресс – 2000, 2002. – 182 с.

351. *Рогинский Я. Я.* Проблема происхождения homo sapiens (по данным работ последнего десятилетия) / Я. Я. Рогинский // Успехи современной биологии. — 1938. — Том IX, вып. 1. — С. 132–133.
352. *Рогинский Я. Я.* Изучение палеолитического искусства и антропология / Я. Я. Рогинский // Вопросы антропологии. — М., 1965. — Вып. 21. — С. 151–158.
353. *Родионова В. М.* Поэтика А.П.Чехова: живописность и музыкальность прозы / В. М. Родионова.— М.: Издательство МГОУ, 2009. — 96 с.
354. *Роман С. Н.* Пути воплощения религиозно-философских переживаний в поэзии Андрея Белого и Б. Ю. Поплавского : автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Роман Сергей Николаевич; [Место защиты: Моск. гос. обл. ун-т] Москва, 2007.
355. *Рудова Л.* Борис Пастернак и его творчество в западной критике последних лет /Л. Рудова // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. — С. 371–374. Обзор научных трудов 1989–1990 гг.
356. *Рязанова Е.* Фрагментарность как основа текстопостроения: Роман А. Белого «Крещеный китаец» / Е. Рязанова // Парадигмы. — Тверь, 2000. — С. 26–36.
357. *Сапаров М. А.* Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения / М. А. Сапаров // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974. — С. 85–104.
358. *Сененко О. В.* «Темы и вариации» в контексте раннего творчества Б. Пастернака: поэтика лирического цикла и книги стихов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Сененко Олеся Владимировна; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т] Москва, 2007.
359. *Серегина С. А.* Андрей Белый и Сергей Есенин: творческий диалог: автореферат дис. ... кандидата филологических наук:

10.01.01 / Серегина Светлана Андреевна; [Место защиты: Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН] Москва, 2009.

360. *Силард Лена* Введение в проблематику А. Белого / Лена Силард // Umjetnost Riječi (Zagreb). 1975. God. XIX. Broj 2 – 4. – P. 177–193.

361. *Силард Лена* Тайнопись Булгакова и наследие символизма (Проблемы романа инициации) / Лена Силард // Russica Romana. Volume X. 2003. – Istituti editoriali e poligrafici internazionali. Pisa – Roma. – С. 105–126.

362. *Скатов Н. Н.* «Некрасовская» книга А. Белого / Н. Н. Скатов // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи; Воспоминания; Публикации. – М., 1988. – С. 151–192.

363. *Скафтымов А. П.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова / А. П. Скафтымов // Нравственные искания русских писателей / А. П. Скафтымов. – М., 1972. – С. 357–358.

364. *Скибина О. М.* Звук, запах и цвет в путевых очерках Чехова «Из Сибири» и книге «Остров Сахалин» / О. М. Скибина // Чеховские чтения в Ялте: вып. 12. Мир Чехова: звук, запах, цвет. Сб. науч. тр. / Дом-музей А.П.Чехова в Ялте. – Симферополь, 2008. – С. 202–210.

365. *Скурыдина В. Б.* Свобода и Крест как мифологемы русского и американского художественного сознания: Томас Вулф «Оглянись на свой дом, ангел», Роберт Пенн Уоррен «Потоп», Борис Пастернак «Доктор Живаго»: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.08 / Скурыдина Виктория Борисовна Краснодар, 2009.

366. *Смирнов И. П.* Достоевский и поэзия Пастернака («Марбург») / И. П. Смирнов // Dostojevskij und die Literatur. Hrsg. v. H. Rothe. Köln; Wien, 1983.

367. *Смирнова Е. Н.* Языковые средства выражения пространственных отношений в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»: ав-

тореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Смирнова Елена Николаевна; [Место защиты: Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского] Ярославль, 2009.

368. *Смирнова Н.* «Рассказ неизвестного человека А.П.Чехова и «Петербург» А. Белого / Н. Смирнова // Идейно–нравственные искания русских писателей XIX века. – Л., 1979. – С. 127 – 138.

369. *Соболев Ю.* Указатель литературы о Чехове. 1917–1929 / Ю. Соболев // Соболев Ю. Чехов. Статьи. Материалы. Библиография. – М.: Федерация, 1930. – С. 305–339.

370. *Соболев Ю В.* Чехов-драматург / Ю. В. Соболев // Чехов. Статьи, материалы, библиография / Ю. В. Соболев. – М., 1930. – С. 81– 131.

371. *Соловьев В. С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / В. С. Соловьев. – М.: Книга, 1990. – 573 с.

372. *Способин И.* Музыкальная форма / И. Способин. — М.: Музыка, 1984. – 400 с.

373. *Степаненко А. А.* Подтекст в прозе А.П. Чехова 1890-х - 1900-х гг.: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Степаненко Анастасия Александровна; [Место защиты: Сургут. гос. пед. ун-т] Сургут, 2007.

374. *Степанов А. Д.* Рассказ А. П. Чехова «Архиерей»: сопротивление интерпретации / А. Д. Степанов // Scando-Slavica. Tomus 48. – 2002. – С. 25– 44.

375. *Стеценко Е. А.* Ритмическая композиция художественного произведения/ Е. А. Стеценко // Контекст. 1988. – М., 1989. – С. 180– 208.

376. *Стрельцова Е. И.* Детство — начало духовного странничества: «Степь» и «Котик Летаев» / Е. И. Стрельцова // Чехов и «серебряный век». Чеховиана. – М., 1996. – С. 90– 95.

377. *Сухих И. Н.* Струна звенит в тумане. 1903. «Вишневы сад» / И. Н. Сухих // Книги XX века: русский канон: Эссе / И. Н. Сухих. — М., 2001. — С. 19–44.
378. *Тагер Е. Б.* Избранные работы о литературе / Тагер Е. Б. / Сост. Келдыш В. А. — М.: Сов. писатель, 1988. — 509 с.
379. *Тамарченко Н. Д.* Генезис форм «субъективного» времени в эпическом сюжете («Книга пророка Ионы») / Н. Д. Тамарченко // Изв. Рос. АН. Сер. лит. и яз. — 1995. — №5. (т. 54.). — С. 37–49.
380. *Тамарченко Н. Д.* «Поэтика» Б. В. Томашевского и ее судьба / Н. Д. Тамарченко // Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б. В. Томашевский. — М., 1996. — С. 5–21.
381. *Тамарченко Н. Д.* О понятии художественного завершения в бахтинской философии искусства / Н. Д. Тамарченко // Sub Rosa. Сборник в честь Лены Силард. — Budapest, 2005. — С. 571–577.
382. *Тарановский К. Ф.* Три весенних дня в русской поэзии начала двадцатого века / К. Ф. Тарановский / Культура русского модернизма. — М., 1993. — С. 326–337.
383. *Тарасенков А. К.* Русские поэты XX века (1900–1955): Библиография / А. К. Тарасенков. — М.: Сов. писатель, 1966. — 486 с.
384. *Тилкес О.* Литература и музыка. Четвертая симфония Андрея Белого / О. Тилкес. — Амстердам, [2000].
385. *Тилкес-Заоевская Оля.* Четвертая Симфония Андрея Белого: точки «затемнения фокализации» и неомифологический порядок действия / О. Тилкес-Заоевская / Фрагмент докторской диссертации [Университет Амстердама] // Бугаевы [сайт]. — [б.г.]. — URL: <http://bugayeff.narod.ru/tielkes.pdf> (14.06.2010).
386. *Толстая С. М.* Звуковой код традиционной народной культуры / С. М. Толстая // Мир звучащий и молчащий: Семiotика звука и речи в традиционной культуре славян. — М., 1999. — С. 9–16.

387. Толстых Г. Прижизненные стихотворные сборники русских символистов: Книготворчество поэтов / Г. Толстых // Книга: Исслед. и материалы. – М., 1991. – Сб. 62. – С. 147–148, 152–157.
388. Томашевский Б. Андрей Белый и художественная поэзия / Б. В. Томашевский. // Жизнь искусства. – 1920. – 18, 25 мая.
389. Томашевский Б. Андрей Белый и художественная проза / Б. В. Томашевский. // Жизнь искусства. – 1920. – 23 мая.
390. Томашевский Б. В. О стихе / Б. В. Томашевский. – Л.: Прибой, 1929. – 326 с.
391. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. Пособие / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
392. Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах / В. Н. Топоров // История культуры и поэтика. – М., 1994. – С. 11–52.
393. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс. Культура, 1995. – 621 с.
394. Топоров В. Н. О структуре некоторых архаических текстов / В. Н. Топоров // Из работ московского семиотического круга. – М., 1997. – С. 74–127.
395. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Из работ московского семиотического круга. – М., 1997. – С. 455–516.
396. Топоров В. Н. Рыба / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. Т. 2. – М., 1997. – С. 391–393.
397. Трофимов В. А. Поэтика автобиографической прозы Андрея Белого: структура символического образа и ритмика повествования: «Котик Летаев», «Крещеный китаец», «Записки чудака»: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Трофимов Василий Анатольевич; [Место защиты: Моск. гос. Москва, 2008.

398. Тулинцев Б. В. «Ich sterbe...» / Б. В. Тулинцев // «Звук лопнувшей струны». Чеховиана. — М., 2005. — С. 65–72.
399. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М.: Наука, 1977. — 574 с.
400. Тюленева Е. М. Ранний Пастернак: поэтический миф о сотворении мира / Е. М. Тюленева // Филологические штудии. — Иваново, 1995. — С. 104–114.
401. Уварова Е. В. М.Бахтин — Б. Пастернак: диалог философии и поэзии / Е. В. Уварова // Бахтин и время: IV Бахтинские науч. чтения, 20–21 нояб. 1997 г., г. Саранск. — Саранск, 1998. — С. 65–68.
402. Успенский Б. Поэтика композиции / Б. Успенский. — СПб.: Азбука, 2000. — 347 с.
403. Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке / Н. А. Фатеева. — М.: НЛО, 2003. — 400 с.
404. Фейхтвангер Л. «Вишневый сад» / Л. Фейхтвангер; пер. с нем. Е. Е. Михелевич // «Звук лопнувшей струны». Чеховиана. — М., 2005. — С. 50–157.
405. Флейшман Л. Б. Пастернак и А. Белый / Л. Флейшман. — «Russ Literature triquart.» — Ann Arbor, 1975. — No 13. — P. 545–551.
406. Флейшман Л. Фрагменты «футуристической» биографии Пастернака / Л. Флейшман // Русская литература XX века. — СПб., 1993. — С. 110–155.
407. Флоренский П. А. О символах бесконечности / П. А. Флоренский // Новый путь. — 1904. — Сентябрь. — С. 191–192.
408. Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. Соч. в 2-х тт.— М.: Правда, 1990. — 490 с.
409. Флоренский П. А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П. А. Флоренский; сост. игумена Андроника

(А. С. Трубачева); ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев).— М., 2000. — С. 79– 258.

410. *Фортунатов Н. М.* Ритм художественной прозы / Н. М. Фортунатов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 172–186.

411. *Франк С. А.* Сущность и ведущие мотивы русской философии (1925 г.) / С. А. Франк // Философские науки. — 1990. — № 5. — С. 81– 91.

412. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг; подг. текста, справ.-науч. аппарат, предварение, посл. Н. В. Брагинской. — М.: Лабиринт, 1997. — 447 с.

413. *Фроловская Т.* «Следы небесного огня...»: Проблема лирической личности и преобразование русской метафоры / Т. Фроловская // Простор (Алма-Ата). — 1989. — № 11. — С. 139–147.

414. *Хаас Доминик* «Гусев» — светлый рассказ о мрачной истории / Доминик Хаас // Чеховский сборник. — М, 1999. — С. 85– 89.

415. *Хализев В. Е.* Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения / В. Е. Хализев // Анализ драматического произведения: Межвузовский сборник / под ред. проф. В. М. Марковича. — Л., 1988. — С. 6–27.

416. *Ханзен-Лёве Оге А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / А. Оге Ханзен Лёве.— М.: Языки русской культуры, 2001. — 669 с.

417. *Хейзинга Й.* Homo Lundehs. Опыт исследования игрового элемента в культуре / Й. Хейзинга // Самосознание европейской культуры 20 века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М., 1991. — С. 69– 92.

418. *Ходус В. П.* Метапоэтика драматического текста А. П. Чехова: лингвистический аспект: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.02.01 / Ходус Вячеслав Петрович; [Место защиты: Ставроп. гос. ун-т] Ставрополь, 2009.

419. Черников И. Проблема метода Чехова—драматурга в театральном—критических этодах Андрея Белого / И. Черников // Творчество А. П. Чехова. — Ростов—на—Дону, 1984. — С. 88-147.
420. Черников И. «Симфония» как жанр в творчестве Андрея Белого / И. Черников // Художественное творчество и литературный процесс. — Томск, 1984. — Вып. 6. — С. 39 — 47.
421. Чернышева С. В. Функции повторов в прозе А.П. Чехова: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Чернышева Светлана Викторовна; [Место защиты: Иван. гос. ун-т] Иваново, 2007.
422. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт. — М.: Наука, 1974— 1983.
423. Чичерин А. В. Роль противительной интонации в прозе Чехова / А.В. Чичерин // Идеи и стиль. О природе поэтического слова. — М., 1965. — С. 62— 268.
424. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. — М.: Наука, 1971. — 291 с.
425. Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. — М.: Сов. писатель, 1986. — 381 с.
426. Чудаков А. П. Два первых десятилетия / А. П. Чудаков // Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933) / В. Б. Шкловский. — М., 1990. — С. 3—32.
427. Чудаков А. П. Рецензия. Парамонов. Конец стиля / А.П. Чудаков // Чеховский вестник. — 2000. — №6. — С. 13—18.
428. Чудаков А. П. «Предмет в поэзии и прозе» / О. В. Шалыгина Публ. лекции // Литературный календарь: книги дня. — 2009. — № 4(1). — С. 51—54.
429. Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) / А. П. Чудаков // Поэтика русской литературы начала XX века. Динамика жанра: общие вопросы. Проза. М.:ИМЛИ, 2009. — С. 365—396.

430. Шалыгина О. В. Способ существования знания о мире в художественном мире А. П. Чехова в соотнесении с методом феноменологии / О. В. Шалыгина // Феноменология художественного образования: Тезисы докладов и выступлений на международной научно-практической конференции.— Владимир, 1997. — С. 85–88.
431. Шалыгина О. В. Телеология художественного ритма (к постановке вопроса) // Художественный текст и культура. IV. Материалы и тезисы докладов на международной конференции 24-27 октября 2001 г.— Владимир, ВГПУ, 2001. С. 15–17.
432. Шалыгина О. В. «Культура культур» — образ будущего (на материале статей А. Белого «Кризис культуры», «Евангелие как драма», 1920) / О. В. Шалыгина // Художественный текст и культура. III. Материалы и тезисы докладов на международной конференции 13 – 16 мая 1999 г. — Владимир: ВГПУ, 1999. — С. 142–144.
433. Шалыгина О. В. Развитие идеи времени: от А. П. Чехова к А. Белому / О. В. Шалыгина // Чеховский сборник. — М.: Издательство Литературного ин-та им. А. М. Горького, 1999. — С. 145–158.
434. Шалыгина О. В. Время и вечность в художественной прозе А. Белого (на материале третьей симфонии «Возврат») / О. В. Шалыгина // Поэтический текст и текст культуры. Межд. сб. науч. трудов. — Владимир: ВГПУ, 2000. — С. 141–151.
435. Шалыгина О. В. Диалог с художественным миром — диалог личностных концепций мира / О. В. Шалыгина // Вестник Российского гуманитарного фонда.— 2001.— № 3.— С. 152–156.
436. Шалыгина О. В. Телеология ритма у А. П. Чехова / О. В. Шалыгина // Молодые исследователи Чехова. 4.: Материалы международной научной конференции (Москва, 18 мая 2001 г.). — М.: Изд-во МГУ, 2001. — С. 115—125.
437. Шалыгина О. В. Б.Пастернака «Гамлет» в структуре ритмической композиции «Тетради Юрия Живаго» / О. В. Шалыгина // Шекспировские чтения — 2002. Abstracts. Аннотации докладов ме-

ждународной конференции. 27–30 июня 2002 г. – Владимир, ВГПУ, 2002. С. 49–50.

438. Шалыгина О. В. Чехов и формирование русской «поэтической прозы» начала XX века / О. В. Шалыгина // Век после Чехова: Тезисы докладов международной научной конференции (Мелихово, 25–29 июня 2004 г.) [Отв. ред. В.Б.Катаев]. – М.: МГУ, 2004. С. 238–241.

439. Шалыгина О. В. Будущее культуры и образования: простота или сложность? / О. В. Шалыгина // Ученый совет. – 2005. – № 5. – С. 64–67.

440. Шалыгина О. В. К проблеме изучения личностных концепций времени писателей рубежа XIX – XX века. Методологический аспект / О. В. Шалыгина // Ученый совет. – 2005. – № 11. – С. 9–75.

441. Шалыгина О. В. Рецензия на сборник «Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции (Москва, май 2005 г.). – М.: Изд-во МГУ, 2005. – 401с. / О. В. Шалыгина // Чеховский вестник / Чех. комис. Совета по истории мировой культуры РАН. – Москва: Скорпион: 1997. – № 18. – 2006. С. 18–30.

442. Шалыгина О. В. «Гамлет» в структуре ритмической композиции романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» / О. В. Шалыгина // Известия Самарского научного центра РАН. Специальный выпуск «Актуальные проблемы гуманитарных наук». – 2006. – №1. – С. 81–86.

443. Шалыгина О. В. Технология on-line комментария текстов русской культуры как средство воссоздания общего научного пространства славистов Европы (тезисы) // Россия и ЕС: проблемы формирования общего пространства науки и образования: Материалы международной научной конференции, 13–14 декабря 2006 г., г. Воронеж / ред. кол.: И. Н.Зорников (отв. ред.) и др. – Воронеж: Научная книга, 2007. – Ч.2. – С. 303–309.

444. Шалыгина О. В. Египетский текст «Петербурга» Андрея Белого / О. В. Шалыгина // Вестник Санкт-Петербургского университета №4 (Ч. II) Декабрь. — С. 77– 81.
445. Шалыгина О. В. Идея обратимости времени в гуманитарной парадигме / О. В. Шалыгина // Какая философия науки нам нужна? Рабочие материалы научной конференции 8-9 июня 2007 г. — СПб. — С. 54– 55.
446. Шалыгина О. В. Онтологизация временного потока в ритмической композиции «Вишневого сада» А. П. Чехова / О. В. Шалыгина // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Выпуск 17. — 2007. — №22(100). — С. 152– 163.
447. Шалыгина О. В. Эвристический потенциал «мыслительных пространств» П. А. Флоренского при описании художественных миров / О. В. Шалыгина // Рациональность и коммуникация. Тезисы VII международной научной конференции 14– 16 ноября 2007 года. — СПб., 2007. — С. 209– 211.
448. Шалыгина О. В. Чеховский цикл в «Весах» (1904) и проблемы поэтики «Пепла» А. Белого / О. В. Шалыгина // Из истории символистской журналистики: «Весь». — М.: Наука, 2007. — С. 172– 186.
449. Шалыгина О. В. «Флотилия солнечных броненосцев» (О тематическом принципе распределения художественного материала между поэзией и прозой у Андрея Белого) / О. В. Шалыгина // Русская литература конца XIX — XX в зеркале современной науки. В честь В. А. Келдыша. Исследования и публикации. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 180– 195.
450. Шалыгина О. В. «Проза» — «поэзия» в сборнике Андрея Белого «Золото в лазури» / О. В. Шалыгина // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения / Российская акад. наук, Гос. музей А. С. Пушкина [и др.]; [сост.: М. А. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская].— М.: Наука, 2008. — С. 319– 329.

451. Шалыгина О. В. Проблема композиции поэтической прозы (А. П. Чехов – А. Белый – Б. А. Пастернак) / О. В. Шалыгина. – М.: Образование-3000, 2008. – 250 с.
452. Шалыгина О. В. Поэтичность ранней чеховской прозы (на примере рассказа «Налим») » / О. В. Шалыгина // Литературный календарь: книги дня. – 2009. – № 4(1). – С. 29– 36.
453. Шалыгина О. В. Антропологический смысл художественного ритма Белого / О. В. Шалыгина // Знание. Понимание. Умение. – М.: Моск. гум. ун-т. – 2009. – №3. – С. 167– 172.
454. Шалыгина О. В. Композиционные и архитектурные формы в эстетике М. М. Бахтина в оценке критики» / О. В. Шалыгина // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2009. – №2(26). – С. 65– 70.
455. Шалыгина О. В. Проблема композиции четвертой симфонии А.Белого / О. В. Шалыгина // Литературный календарь: книги дня. – 2009. – № 5(2). – С. 26– 52.
456. Шалыгина О. В. Телеологическая теория композиции и русский формализм » / О. В. Шалыгина // Обсерватория культуры. – 2009. – № 3. С. 121– 125.
457. Шалыгина О. В. «Ароморфоз русского рассказа» А. П. Чудакова: завершение или начало исследования? / О. В. Шалыгина // А. П. Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века: Тезисы докладов международной научной конференции (Москва, 29 января – 2 февраля 2010 года) / Сост. и ред. Р. Б. Ахметшин, М. О. Горячева, В. Б. Катаев (отв.ред). – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. – С. 136– 137.
458. Шалыгина О. В. А. П. Чехов: на границе поэтичности / О. В. Шалыгина // Литературный календарь: книги дня. – 2010. – № 1(4). – С. 54– 67.
459. Шалыгина О. В. Мюнхенские главы «Сквозных ликов» — ключ к изучению композиции и языка «Четвертой симфонии» А. Белого / О. В. Шалыгина // Международный аспирантский вест-

ник. Русский язык за рубежом. — Международный аспирантский вестник. Русский язык за рубежом. — 2010. — №1–2. — С. 105–109.

460. Шалыгина О. В. Поэтика А. П. Чехова и эстетика П. Рикера: категория времени как основа диалога / О. В. Шалыгина // Чеховские чтения в Ялте: вып.15. Мир Чехова: пространство и время. Сб. науч. тр. / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. — Симферополь: ДОЛЯ, 2010. — 360 с. С. 67–76.

461. Шапир М. И. «VERSUS» VS «PROSA» [Электронный ресурс] : Пространство-время поэтического текста. Резюме / М. И. Шапир // PHILOLOGICA. Двухязычный журнал по русской и теоретической филологии : [сайт]. — [Б.м., б.г.]. — URL: <http://www.rvb.ru/philologica/02/02shapir.htm> (14.06.2010).

462. Шестов Лев Творчество из ничего (А. П. Чехов) / Лев Шестов // А. П. Чехов: pro et contra.— СПб., 2002. — С. 566–598.

463. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933) / В. Б. Шкловский. — М.: Сов. писатель, 1990. — 544 с.

464. Шмидт В. Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе / В. Шмидт.— СПб.: Академический проект, 1994. — 239 с.

465. Шмидт В. Нарратология / В. Шмидт. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 311 с.

466. Шпет Г. Эстетические фрагменты [Электронный ресурс] / Г. Шпет // Библиотека: (Интернет-издательство : [сайт]. — [Б.м., б.г.]. - URL: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpet01.htm> (14.06.2010).

467. Эйзенштейн С. Чет и нечет / С. Эйзенштейн; публ. и коммент. Н. И. Клеймана // Восток и Запад. Исследования. Переводы. Публикации. — М., 1988. — С. 234–278.

468. Эйхенбаум Б. О Прозе : сб. статей / Б. М. Эйхенбаум. — Л.: Худож. литература. АО, 1986. — 453 с.

469. *Эйхенбаум Б. М.* Теория «формального» метода / Б. М. Эйхенбаум // О литературе / Б. М. Эйхенбаум. – М., 1987. – С. 375–408.
470. *Элиот Т.* Назначение поэзии : статьи о литературе / Т. Элиот. – Киев: AirLand; М.: ЗОА «Совершенство», 1997. – 350 с.
471. *Эткинд Е. Г.* Материя стиха. / Е. Эткинда. – Париж, 1985, фр.. - Оригинал.: – СПб.: Гуманит. союз, 1998. – 506 с.
472. *Эткинд Е. Г.* “Внутренний человек” и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII-XIX веков. / Е. Г. Эткинда М. : Яз. рус. культуры , 1999 – 446 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
473. *Эфрос А. В.* О Чехове и о нашей профессии / А. В. Эфрос // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». – М., 2005. – С. 300—310.
474. *Юнг К. Г.* Психология и поэтическое творчество / К. Г. Юнг // Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991. – С. 103–119.
475. *Юнг К. Г.* *Misterium coniunctionis*: пер. с англ., лат. / К. Г. Юнг. – М.: Руфл-бук. Ваклер, 1997. – 688 с.
476. *Юнгрен М.* Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера / М. Юнгрен.— СПб.: Академический проект, 2001. – 285 с.
477. *Юнина Т. В.* Поэтика хронотопа автобиографической прозы Андрея Белого: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Юнина Татьяна Владимировна; [Место защиты: Волгогр. гос. пед. ун-т] Волгоград, 2009.
478. *Юрьева З.* Творимый космос у Андрея Белого. СПб., Буланин, 2000, – 115 с. – (Studiorum slavica monumenta, T.21).
479. *Яскевич А. С.* Ритмическая организация художественного текста / А.С. Яскевич.— Минск: Наука и техника, 1991. – 207 с.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Alexandrov V. E.*, 266
Allain Paul, 269
Allen E. Cherecs, 269
Andringa E., 266
Barnes, Christopher J., 266
Barricelli Jean-Pierre, 266
Clayton J. Douglas, 267
Debreczeny Paul, 267
Eckman Thomas A., 267
Eng J., 89, 267
Floth C., 267
Fleishman L., 266
Gottlieb Vera, 269
Hampshire Stuart., 267
Hoffman, 269
Jackson Robert Louis, 267, 269
James, 269
Janacek G., 144, 267
Jurieff Zoya, 144, 267
Kluge R.-D., 86, 267
Kovac A., 267
Malmstad J., 279
Maxwell David, 268
Maxwell Macmillan, 268
Meijer J. M., 89, 267
Morson Gary S., 269
Muchnic H., 144, 268
Pitcher H., 268
Plank, Dale L., 268
Pomorska, Krystyna, 268
Popkin Cathy, 268
Rayfield D., 144, 268
Schissel von Fieschenberg, 268,
 269, См. Шлиссель Ф.
Selge, G. 86, 269
Senderovich Saveh, 269
Seuffert, Bernhard., 269 См.
 Зюгферт Б.
Steinberg A., 269
Stelleman Jenny, 269
Stowell H. Peter., 269
Venclova Tomas, 269
Winner Thomas G., 269, 270
Xenophon von Ephesus, 268
Zoshchenko M., 268
Zubarev Vera, 270
Августин, 29
Аверинцев С.С., 270
Авраменко А., 270
Азадовский К. М., 281
Александров Б. И., 270
Александров Н. А., 283
Алпатова Ж. А., 284
Альфонсов В. Н., 270

- Андреева О. А., 270
Аникст А., 251, 252, 271
Аристотель, 17, 25, 26, 29, 30, 77, 271, 296
Арнаутов М., 271
Асафьев Б., 67- 69, 104, 271
Астащенко Е. В., 271
Аствацатуров А. А., 271
Ахматова А. А., 285
Ахметова Г. Д., 60, 272
Ахметшин Р. Б., 23, 313
Бабель И., 16, 53, 268
Баевский В. С., 272
Балог Э., 272
Балухатый С. Д., 14, 95, 96, 127, 128, 272
Банк Н., 278
Бахтин М. М., 19, 20, 23, 28, 54-61, 88, 121, 126, 129, 178, 256, 257, 260, 272, 285, 292, 296, 299, 306, 312
Башир Г., 15, 134, 135, 272
Белый Андрей, 2, 5, 7, 8, 10, 12-17, 20-24, 44, 60, 72, 78, 80, 81, 84, 86, 123, 135, 136, 143-153, 155-157, 160-185, 194-203, 206, 208, 216, 218-224, 229, 231-237, 239-244, 256, 261-303, 305-313, 315, 327
Бергсон А., 17, 65, 66, 69, 78, 89, 285
Бердяев Н. А., 78, 285
Берковский Н. Я., 145
Бибихин В. В., 128, 285
Блок А. А., 202, 238, 241, 269, 276, 282, 283, 284, 288, 290, 291, 295, 296
Блок Л. Д., 214, 215
Богданович О. В., 285
Бойчук А., 285
Бойчук А. Г., 271
Боневская Н. К., 56, 58, 285, 292
Борисова В. В., 16, 286
Борисова Л. М., 123, 144, 286
Брагинская Н. В., 285, 307
Бройтман С. Н., 12, 270
Брюсов В. Я., 177, 195, 285
Бугаев Б. Н., 177, 283 См. Белый Андрей
Бугаев Н. В., 78, 184, 219
Бугаева К. В., 165, 286
Бугаевы, 305
Будин П. А., 286
Буланин, 315
Булгаков М. А., 194, 302
Булгаков С. Н., 299
Бунин И. А., 293

- Бухштаб Б. Я., 286
Валери П., 18, 34-39, 61,
257, 286
Вальцель О., 40-43, 61, 286,
289
Вельфлин Г., 34, 40
Венцлова Т., 269
Вернадский В. И., 286
Виноградов В. В., 59, 63, 286,
299
Виноградова М. С., 286
Вишневский П., 281
Вишневский А. А., 286
Вишневский П., 287
Волжский. См. Глинка-
Волжский А. С.
Волошин М., 77, 238, 287
Вольпе Ц., 278
Вольфинг. См. Метнер Э.К.,
Воронин С. А., 282
Вулф Томас, 303
Выготский А. С., 68, 109,
287
Высоцкий А. В., 59, 299
Гадамер Г. Г., 56
Галимова О. М., 287
Гартман Н., 149
Гаспаров Б. М., 16, 53, 246-
248, 287
Гаспаров М. А., 271, 287,
298
Гей Н. К., 91, 116, 287
Генри П., 145, 287
Гербарт П. Ф., 40
Гервер А. А., 166, 219-221,
225, 226, 288
Герман А. Б., 296
Гёте И. В., 62, 181, 275, 283
Гинзбург А., 299
Гиришман М. М., 12, 16, 62,
63, 93, 288
Гликман Г., 276
Глинка-Волжский А. С., 82,
83
Глухова Е. В., 284, 288
Гоголь Н. В., 44, 268, 278,
284
Гончар Н., 279
Горелик А. А., 288
Городецкий С., 238
Горький А. М., 20, 266, 271,
298, 300, 302, 310
Горячева М. О., 23, 313
Гречишкин С., 278
Гржебин З. И., 275, 277, 279
Григорьев М., 124, 288
Гроф С., 114, 233, 288
Гульченко В. В., 121, 136,
137, 288
Гусев В. И., 96, 289
Гусев Вл., 292

- Гюйо М., 78, 89, 103, 104,
289
- да-Винчи Л., 35, 36, 38, 39,
234
- Делекторская И. Б., 23, 312
- Дерман А., 14, 85, 107, 108,
118, 129, 258, 289
- Джонсон С., 252
- Долгополов Л. К., 16, 182,
183, 184, 262, 278, 289
- Достоевский Ф. М., 89, 241,
267, 274, 284, 291, 293,
303
- Елизафенкова Т. Я., 234, 271
- Елишев А. И., 289
- Енсен П. А., 289
- Есенин С. А., 302
- Женетт Ж., 50, 51, 289
- Жирмунский В. М., 18, 39,
41, 42, 43, 44, 49, 81, 289
- Жолковский А. К., 289, 290
- Жукова Н., 278
- Замерова О. А., 290
- Захаренко Н., 278
- Зейферт Б., 40, 54
- Зенкин С., 289
- Зигварт, 178
- Зингерман Б. И., 14, 120,
290
- Зобов Р. А., 89, 290
- Зорников И. Н., 22, 311
- Иванов Вяч., 7, 17, 276
- Иванов Вяч. Вс., 290
- Иванов-Разумник Р. В., 182,
290
- Ильюнина Л. А., 290
- Иона, пророк, 304
- Исаев С. Г., 290
- Исайя, пророк, 239
- Исупов К. И., 56, 272, 285
- Каган Ю. М., 291
- Казанский И. П., 85, 291
- Казачков С., 283
- Казин А., 282, 291
- Казмиръчук О. Ю., 291
- Кайда Л. Г., 60, 291
- Каменев А., 277, 278
- Кант И., 78
- Карасев А. В., 91, 97, 98,
109, 291
- Касаткина Т. А., 241, 291
- Катаев В. Б., 14, 21, 23, 30,
31, 133, 291, 310, 313
- Катунина Н. С., 2
- Квинси Де, Т., 121, 247, 292
- Кедров К. А., 224, 292
- Келдыш В. А., 23, 300, 304,
312
- Киктев М. С., 283
- Кларк К., 57, 58, 292
- Клейман Н. И., 314

- Клинг О. А., 16, 242, 292
Кожевникова Н. А., 16, 148, 168, 178, 292
Козлик Ф., 278
Козовой В., 35, 286
Козьменко М. В., 280
Колобаева А. А., 300
Колчева Т. В., 284
Кондратьева В. В., 292
Коно В., 292
Коппер Д.–М., 293
Кормилов С. М., 12
Котрелев Н. В., 281
Котукова Е. Ю., 293
Красильникова М. В., 293
Крылова Е. О., 293
Крысин Р. И., 293
Кудряшева Н., 282
Кузьмина Н., 277
Куницын Г., 292
Купрянов Н., 275
Лавров А. В., 16, 53, 147, 148, 156, 157, 164, 166, 182, 195, 196, 198, 229, 270, 273, 278, 279-284, 288, 293, 294, 296
Лагутина И. Н., 283
Левин-Стросс К., 221, 294
Леонсон Е. И., 294
Лейбниц Г. В. фон, 233
Леман Г. А., 275
Лесков Н. С., 44
Лихачев Д. С., 8, 9, 294
Ломоносов М. В., 299
Лосев А. Ф., 77, 79, 294, 299
Лосиевский П. Я., 143, 144, 294
Лосский Н. О., 77, 78, 80, 84, 85, 294
Лотман Ю. М., 8-10, 58, 61, 62, 245, 250, 295
Лукьянов А. Е., 79, 295
Лурия А. Р., 92, 301
Лучанова М. Ф., 295
Лысякова Ю. А., 295
Магомедова Д. М., 12, 16, 245, 270, 295, 296
Максимов Д. Е., 290
Мальмстад Дж., 279, 280, 281, 284
Мамардашвили М., 252, 253, 257, 296
Мандельштам О., 270
Маркович В. М., 31, 308
Масанов И. Ф., 296
Маслова Е. А., 296
Маханьков И. И., 294
Медведев П. Н., 296, См. Бахтин М. М.
Мейерхольд Вс., 135, 136, 284, 296

- Мельникова Е., 16, 297
Мережковский Д. С., 239, 282
Метерлик М., 151
Метнер Н. К., 15, 199
Метнер Э. К., 14, 15, 156,
158, 161, 162, 164, 196-
200, 229 257, 261, 275,
296, 315
Миассарова Э. Р., 296
Микель-Анджело, 234
Милашевский В., 277
Миллер Т. А., 25, 296
Минский Н. М., 202
Минц З., 16, 297
Мирошников В. М., 2
Михелевич Е. Е., 119, 307
Мищенко Т. А., 297
Молчанов Ю. Б., 74, 75, 77,
79, 297
Морозова М. К., 281
Москалева А. Е., 297
Мостепаненко А. М., 89, 290
Мудрагей В. II., 291
Муратова К. Д., 290
Мучник Е., 16
Мюльгаут А., 278
Наседкина Е. В., 23, 312
Некрасов Н. А., 12, 52, 175-
177
Нещеретов С., 299
Нижеборский А., 297
Никитин А., 293
Николеску Т., 283
Николюкин А. Н., 274
Нильсон Н. А., 16, 53, 122,
268
Нирё А., 117, 118, 259, 297
Ницше Ф., 79, 149, 150, 152,
156, 161, 253, 297
Новик А. А., 297
Новиков А. А., 12, 280, 297
Ноздрина В., 32, 299
Овсянко-Куликовский Д. Н.,
123, 297
Овчинников Н. Ф., 298
Озеров А., 298
Орлицкий Ю. Б., 12, 16,
152, 180, 264, 298
Орлова Е. А., 298
Орлова Е. М., 271
Островский А. Н., 49
Ощепкова А. II., 298
Парамонов Б., 82, 309
Пархоменко Г. Ф., 283
Пастернак Б. А., 2, 5, 6, 8, 9,
12, 16, 17, 21, 23, 53, 54,
143, 242, 243-245, 247-
253, 255, 256, 265, 266,
268, 270, 272, 285- 295,
298-300, 302, 303, 306,
307, 310-312, 327

- Пастернак Е. Б., 251, 285, 286, 298, 299
Пастернак Е. В., 285, 287, 299
Паунд, Эзра, 299
Перлина Н., 59, 299
Петраков А. А., 299
Петровский А., 165, 286
Петровский М. А., 39, 45, 266, 299
Пешков П., 296
Пискунов В. М., 165, 196, 197, 281, 282, 283, 299
Пискунова С. П., 165, 281, 282
Платон, 25, 50, 56, 77
Плотин, 77
По, Эдгар, 18, 32-34, 38, 39, 299
Подгаецкая П. Ю., 266
Подорога В., 253, 254, 299
Поздняков А. Н., 299
Поливанов К. М., 300
Полонский В. В., 15, 16, 300
Полоцкая Э. А., 121, 143, 300
Поплавский Б. Ю., 302
Поплавский В., 251, 266
Попова К. Р., 301
Потебня А. А., 63
Прибрам К., 92, 301
Приходько П. С., 12
Пруст М., 296
Пушкин А. С., 23, 104, 271, 281, 312
Радищев А., 277
Разумова А. О., 301
Ремизов А. М., 44, 238
Рерберг П., 277
Реформатский А. А., 39, 45, 46, 301
Рикер П., 19, 24, 26-32, 39, 58, 61, 138-141, 257, 259, 260, 301, 313
Рильке Р. М., 294
Рицци Д., 280
Рогачева П. В., 301
Рогинский Я. Я., 64-66, 301
Родионова В. М., 13, 302
Роман С. Н., 302
Рудова А., 302
Русанов, 14, 290
Рязанова Е., 302
Сажин В., 147
Сапаров М. А., 67, 68, 302
Сахаров С. П., 275
Свасьян К., 276
Семенов М. П., 285
Сененко О. В., 302
Серегина С. А., 302

- Силард А., 16, 148, 194, 302, 305
- Скатов Н. Н., 145, 175, 176, 303
- Скафтымов А. П., 124, 125, 303
- Скибина О. М., 303
- Скурыдина В. Б., 303
- Славко Т. В., 301
- Смирнов И. П., 303
- Смирнова Е. Н., 303
- Смирнова Н., 303
- Соболев Ю. В., 30, 304
- Соливетти К. М., 200
- Соловьев В. С., 69, 78, 80, 150, 304
- Сологуб Ф., 238
- Спивак М. А., 23, 283, 284, 312
- Способин И., 167, 304
- Стасюлевич М. М., 274, 288
- Стендаль, 44
- Степаненко А. А., 304
- Степанов А. Д., 122, 304
- Стеценко Е. А., 116
- Стеценко Е. А., 304
- Стрельцова Е. И., 144, 304
- Сугай Л. А., 149, 279, 282, 284
- Сухарев С. А., 121, 292
- Сухих И. Н., 14, 121, 122, 304
- Табачников Е., 139
- Табидзе Н., 251, 298
- Тагер Е. Б., 304
- Тамарченко Н. Д., 12, 49, 50, 304, 305
- Танеев С. И., 15, 199
- Тарановский К. Ф., 305
- Тарасенков А. К., 305
- Тахо-Годи А. А., 294
- Тилкес-Заоевская О., 202, 240, 241, 285, 305
- Тимина С. И., 279
- Толстая С. М., 104, 305
- Толстой А. Н., 16, 43, 44, 53, 268, 274
- Толстых Г., 305
- Томашевский Б. В., 12, 15, 18, 39, 44, 46-52, 81, 305, 306
- Топоров В. Н., 65, 109, 111-115, 173, 174, 306
- Торшилов Д. О., 280
- Трофимов В. А., 306
- Трубачев А. С., игумен Андроник, 307
- Тулинцев Б. В., 137, 306
- Тынянов Ю. Н., 15, 52, 53, 177, 306
- Тюленева Е. М., 306

- Тютчев Ф. II., 177
Уварова Е. В., 306
Ульянов II.H., 296
Уоррен, Роберт Пенн, 303
Усанов В. II., 291
Успенский Б. А., 8, 58, 60, 61, 307
Ушинский К. А., 303
Фатеева Н. А., 12, 16, 53, 54, 307
Федоров Н., 80
Федоров Н. Ф., 288
Фейхтвангер А., 119, 307
Феофилакт, 231, 234
Флейшман А., 16, 294, 307
Флоренский П. А., 7, 17, 22, 61, 71-73, 78, 80, 92, 245, 246, 257, 299, 307, 312
Фортунатов Н. М., 8, 13, 307
Франк С. А., 84, 307
Фрейденоберг О. М., 124, 285, 307
Фроловская Т., 308
Хаас, Доминик, 113, 308
Хализев В. Е., 30, 31
Хализев В. Е., 308
Ханзен-Лёве, Оге А., 40, 44-46, 52, 53, 308
Хармс А., 269
Хейзинга ГИ., 98, 308
Хмельницкая Т., 202, 278
Ходус В. П., 308
Холквист М., 57, 58, 292
Чайковский П. II., 135
Черников II., 308
Чернышева С. В., 308
Чехов А. П., 2, 4, 5, 7, 8, 11-16, 20-24, 30, 31, 53, 72, 78, 82-88, 90, 92-101, 104-110, 116, 118-129, 133, 135-146, 174, 176, 182, 243, 258-261, 267-270, 273, 286-294, 296, 297, 300, 302, 303, 304, 308-314, 327
Чирикова А., 276
Чистякова Э. II., 280, 283
Чичерин А. В., 101, 309
Чудаков А. П., 7, 13, 16, 23, 48, 78, 82, 94-97, 101, 115, 117, 118, 141, 215, 259, 309, 313
Шалыгина О. В., 1, 2, 13, 20, 21-24, 284, 309-313, 327
Шапиф М. II., 16, 313
Шаповалова Г. Г., 286
Шекспир
Шекспир У., 121, 126-248, 251, 252, 267, 271, 269, 292
Шеллинг Ф. В. ГИ., 17

*Шестов А., 80, 83, 84, 238,
313*

*Шкловский В. Б., 48, 309,
314*

Шлиссель Ф., 40, 48

Шмидт В., 12, 48, 52, 314

Шопенгауэр А., 149

Шпет Г., 314

Штанге, 178

*Штейнер Р., 165, 181, 275,
278, 283*

Шуберт Ф., 235, 292

Эйзенштейн С., 99, 100, 314

Эйнштейн А., 137, 288

*Эйхенбаум Б. М., 18, 49, 51,
314*

*Элиот Т., 126, 136, 167,
271, 314*

Эренфельс Х., 41

*Эткинд Е. Г., 10-12, 16,
126, 127, 314*

Эфрос А. В., 123, 124, 314

Юнг К. Г., 162-164, 315

Юнггрен М., 162, 315

Юнина Т. В., 315

Юрлов В. П., 279

Юрьева З., 16, 315

Ярхо Б. П., 266

Яскевич А. С., 12, 66, 315

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом Негосударственного образовательного
учреждения высшего профессионального образования
«Столичная финансово-гуманитарная академия»*

Шалыгина Ольга Владимировна

ПОЭТИКА. КОМПОЗИЦИЯ. ВРЕМЯ

Текст печатается в редакции автора.

Подписано в печать 08.09.2010. Формат 60х90/16.

Усл. печ. л. 20. Тираж 500. Заказ № 0910

ООО «ОБРАЗОВАНИЕ 3000».

1117461, Москва, а/я 5.

<http://edu3000.ru>

Отпечатано в типографии

ООО «Сигнар». 119071, Москва, ул. Орджоникидзе, 12.

© Шалыгина О. В., автор, 2010

© НОУ ВПО «СФГА», 2010

© ОБРАЗОВАНИЕ 3000, верстка, дизайн, 2010