

стала константным элементом поэтики сатирических и гротескных драм.

Литература

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Собрание сочинений : в 7 т. М.: Яз. слав. культур, 2010. Т. 4 (2). С. 9–508.
2. Булгаков М.А. Бег. Зойкина квартира // Полное собрание пьес, фельетонов и очерков в одном томе. М. : АЛЬФА-КНИГА, 2010.
3. Гоголь Н.В. Театральный развезд // Собрание сочинений : в 14 т. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 5. С. 96–111.
4. Гудкова В.В. «Зойкина квартира» М.А. Булгакова // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 96–125.
5. Лотман Л.М. Драатургия 30–40-х годов XIX века // История русской литературы : в 10 т. М.; Л., 1955. Т. 7.
6. Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М. : ЛИБРОКОМ, 2010.
7. Салтыков-Щедрин М.Е. Тени // Собрание сочинений : в 20 т. М. : Худож. лит., 1966. Т. 4. С. 334–415.
8. Старосельская Н.Д. Сухово-Кобылин. М. : Мол. гвардия, 2003.
9. Сухово-Кобылин А.В. Картины прошедшего. Л. : Наука, 1989.
10. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977.
11. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе : сб. ст. Л. : Худож. лит., 1969. С. 306–326.
12. Эрдман Н.Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М. : Искусство, 1990.

Demetaphorization as a character feature of the poetics of the Russian satirical drama

There is characterized the method of demetaphorization in the domestic satirical drama of the second half of the XIX – beginning of the XX centuries. Based on the example of the plays by M.E. Saltykov-Shchedrin. A.V. Sukhovo-Kobylin, M.A. Bulgakov, N.R. Erdman there is shown that the incarnated metaphor eventually transforms into a fiction tendency.

Key words: *demetaphorization, metaphor, grotesque, satire, dramatic art.*

А.С. БОКАРЕВ
(Ярославль)

С. ГАНДЛЕВСКИЙ И А. ТАРКОВСКИЙ: АВТОМЕТАОПИСАТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ ЛИРИКИ

Рассматривается сближение поэтических систем С. Гандлевского и А. Тарковского, в частности характерные для обоих тематические мотивы, имеющие автометаописательную модальность.

Ключевые слова: *Гандлевский, Тарковский, поэтическое слово, автометаописание, лирический субъект.*

Поэтическая группа «Московское время» осмысливается современной критикой как одно из наиболее ярких явлений литературного андеграунда 1970–1980-х гг., а творчество составивших ее ядро авторов – А. Цветкова, А. Сопрского, С. Гандлевского и Б. Кенжеева – неоднократно становилось объектом научных штудий. Поэтическая стратегия группы предполагала возврат к классической традиции и эстетическое отмежевание от подцензурной литературы, хотя эта граница, естественно, не была непроницаемой: так, В. Губайловский отмечает, что «в отличие от других андеграундных групп поэты “Московского времени” приняли формальные правила советской поэзии и бросили ей вызов на ее территории» [2, с. 214]. В настоящей статье мы намереваемся рассмотреть специфику поэтических «контактов» между С. Гандлевским и А. Тарковским. В основу большинства наблюдений положен анализ интертекстуальных переключек, частично уже подвергавшихся исследовательской рефлексии [5]; вопрос же о том, что связывает между собой поэтические системы двух авторов, ставится впервые.

Многочисленные текстуальные совпадения с Тарковским свидетельствуют о внимательном прочтении Гандлевским старшего поэта. Большинство реминисценций воспроизводит общие для них проблемы соотношения литературы и реальности, бытийного статуса слова и поэтического творчества; мотивы идеалистически осмысляемого детства и исчерпанности персонального времени. Необходимо также отметить повышенный интерес обоих к предметному миру стиха и близость отдельных субъектных структур. Однако общим

«корнем» двух поэтик является, по всей видимости, метарефлексивное начало: сущность и возможности поэзии, роль и судьба поэта – доминантный тематический комплекс, в равной степени свойственный обоим авторам и во многом организующий все их творчество в целом. Общие и специфичные для каждого из поэтов особенности репрезентации этого комплекса и будут освещены далее.

Уже отмечалось, что в композиции прижизненных сборников Тарковского «стихи о стихах» занимают особое положение [3, с. 129]: начиная, а иногда и завершая ими книгу, автор фокусирует внимание читателя на механизмах функционирования своего поэтического мира, который мыслится им как самостоятельная, параллельная Бытию, реальность [6, с. 203]. Именно поэтому поэтическое слово в стихах Тарковского не просто претендует быть оптимальным средством фиксации мира, но и само является его частью, опредмечиваясь и образуя со своим объектом сложное синкретическое единство. Не случайно в одном ряду на равных правах могут оказаться лампы-молнии, черный порох и буква «ять» с «фитою» [7, с. 165–167]: слово балансирует на границе языковой и эмпирической реальности, то и дело обнаруживая свою субстанциональную природу. Это дает возможность научиться траве с помощью тетради – и полученное умение не будет неполноценным, т.к. слово трава и есть самая настоящая трава, которую при желании можно потрогать руками. Точно так же и само слово легко освоить через непосредственный контакт с миром – грань, разделяющая их, едва ощутима, истончена до предела: Я ловил соответствия звука и цвета, / И когда запевала свой гимн стрекоза, / Меж зеленых ладов проходя, как комета, / Я-то знал, что любая росинка – слеза. / Знал, что в каждой фасетке огромного ока, / В каждой радуге яркострекочующих крыл / Обитает горящее слово пророка, / И Адамову тайну я чудом открыл (Там же, с. 65). Из лежащих прямо под ногами слов-предметов творится новая Книга Бытия [4, с. 68], словарь земли [7, с. 127], где уже фонетическое сходство наименований может означать и духовную близость, и общую судьбу: У русской песни есть обычай / По капле брать у крови в долг / И стать твоей ночной добычей. / На то и волхв, на то и волк. // Снег, как на бойне, пахнет сладко, / И ни звезды над степью нет. / Да и тебе, старик, свинчаткой / Еще перешибут хребет (выделено нами. – А.Б.) (Там же).

В отличие от предшественника, С. Гандлевский изначально отказывает слову в способности быть надежным инструментом познания действительности: ...есть области мира, живые помимо / Поэзии нашей, – и нам не понять, / Не перевести хриплой речи Памира [1, с. 44]. Следствием этого оказывается либо вошедшая в обыкновение ложь ремесла (Там же, с. 52), на которую обрекается поэт, либо невозможность с максимальной полнотой вербализовать переживаемое. Видимо, поэтому слово в лирике Гандлевского зачастую отсылает поэта (и читателя) не к реальным, чувственно постигаемым предметам внешнего мира или процессам психики, а к их литературным (реже – живописным и т.п.) «копиям». Так, восточный пейзаж в стихотворении «Лунный налет – посмотри вокруг...» (Там же, с. 46) переходит в стихотворение с чайной этикетки, а соловьи и розы заставляют вспомнить известную сказку Андерсена: Азия вдруг / Этикеткой чайной, переводной / Картинкою всплывает со дна / Блюдца. <...> Вокруг / Посмотри – и довольно. Соловьи / И розы. Серая известь луны / Ложится на зелень (Там же). Быт поэта нередко обнаруживает утечку жизни (Там же, с. 56) (Невзначай он адрес свой забудет или чай на рукопись пролетит, то вообще купает галстук бархатный в борще (Там же)), в результате чего возникают ощущение экзистенциальной «подмены» и усталость от поэтической деятельности: Давно ль мы умудрились променять простосердечье, женскую любовь на эти пять похабных рифм: све-кровь, кровь, бровь, морковь и вновь! И вновь поэт включает за полночь настольный свет, по комнате описывает круг. Тошнехонько... (Там же, с. 57).

Все обозначенные мотивы в той или иной степени востребованы в программном для Гандлевского стихотворении «Самосуд неожиданной зрелости...» (Там же, с. 80–81), которое интересно в свете нашей темы еще и потому, что в нем «окликаются» сразу несколько текстов А. Тарковского и полемически разрабатывается его представления о сути поэтического творчества. Попробуем прочесть «Самосуд неожиданной зрелости...» на фоне лирики старшего поэта – это позволит не только различить дополнительные смысловые модуляции, но и сделать выводы общего порядка, касающиеся обоих авторов.

Хронологически сюжет стихотворения ограничен моментом духовного кризиса лирического субъекта, который характеризуется им как «самосуд неожиданной зре-

лости» [1, с. 80] и которому, вопреки общепринятым представлениям, не сопутствует творческий акт «рефлексии в рифму». Смысловой центр сюжета образует стремление протагониста обозначить через слово конвенционального языка (и соответствующий ему объект внеязыковой действительности) утраченное вдохновение, творческую стихию и – шире – соотносенный с ней образ мира: *Было вроде кораблика, ялика, / Воробья на пустом гамаке. / Это облако? Нет, это яблоко. / Это азбука в женской руке* (Там же). Номинация осуществляется как поиск наиболее адекватного явлению словесного эквивалента и движется от приблизительных соответствий – через апофатическое отрицание «ложных» наименований – к утверждению онтологически корректного имени, которое, впрочем, оказывается не единственным, и референт так или иначе ускользает от внятного определения. Невозможность зафиксировать в слове «отсутствующее» обращает попытки субъекта на «наличное» – заменившее речь молчание и обусловленный им способ существования: *Стало барщиной, ревностью, мукою, / Расплескался по капле мотив. / Всухомятку мычу и мяукаю, / Пятернями бабку обхватив* (Там же, с. 80–81). Однако и эти состояния не подлежат точному выражению в силу «зыбкости» слова, которое здесь естественно поставить в начало ассоциативного ряда *речь – муза – музыка* и которое, таким образом, обретает в финальной строфе способность по своему усмотрению корректировать судьбу героя-поэта: *Для чего, моя музыка зыбкая, / Объясни мне, когда я умру, / Ты сидела с недоброй улыбкою / На одном бесконечном пиру / И морочила сонного отрока, / Скатерть праздничную теребя? / Это яблоко? Нет, это облако. / И пощады не ждешь от тебя* (Там же, с. 81).

С лирикой Тарковского рассматриваемый текст связывает уже сама художественная ситуация именования, лежащая в основе его сюжета и неоднократно воспроизводимая в стихотворениях старшего поэта (см. «Степь», «Словарь», «Когда вступают в спор природа и словарь...», «Приазовье» [7, с. 67–68, 190, 286, 306]). Однако у Тарковского акт именования осуществляет обычно не лирический субъект, а *народа безымянный гений* (Там же, с. 190) или первочеловек – Адам (*Но миру своему я не дарил имен: / Адам косил камыши, а я плету корзину* (Там же, с. 286)). Если же за дело берется сам герой, то в его распоряжении оказывается *словарь царя Давида* (Там же, с. 131) – и процесс не вызывает трудностей: *Снилось мне все, что случится в грядущем со мной. / Утром очнулся и землю землю назвал...* (Там же, с. 306).

Само же слово приобретает у Тарковского сакральный статус, оказываясь то «магическим» атрибутом жреца, претендующего на теургическое преобразование вселенной (*И, может быть, семь тысяч лет пройдет, / Пока поэт, как жрец, благоговейно, / Коперника в стихах перепоеет...* (Там же, с. 192)), то орудием «нового бога» – поэта-демиурга: *Откуда наша власть? Откуда / Все тот же камень на пути? / Иль новый бог, творящий чудо, / Не может сам себя спасти?* (Там же, с. 197).

В отличие от предшественника, слово в лирике Гандлевского своим источником имеет, видимо, школьный учебник русского языка, авторов которого иронически вспоминает субъект стихотворения «Самосуд неожиданной зрелости...». Вполне закономерно поэтому, что его ресурсы несоизмеримо скромнее тех, что таит в себе *горящее слово пророка* (Там же, с. 65). Такое слово способно обмануть поэта – что и происходит в стихах Гандлевского, и вновь на фоне реминисценций из Тарковского.

Так, имена, «примеряемые» субъектом к его представлению о творчестве, берутся «напрокат» из тематически родственного стихотворения Тарковского «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...»: *Я читаю страницы неписанных книг, / Слышу круглого яблока круглый язык, / Слышу белого облака белую речь, / Но ни слова для вас не умею сберечь...* (Там же, с. 73–74). Погруженные в единый смысловой контекст, *яблоко* и *облако* у Тарковского мыслятся как предметы родственные, связанные друг с другом по признаку «обладание речью». Эта связь, эксплицированная уже в их паронимической близости, подкрепляется абсолютным параллелизмом синтаксических конструкций, в которых они представлены (*слышу круглого яблока круглый язык // слышу белого облака белую речь*), утверждающим их мифологическую взаимопричастность. В лирике Гандлевского изначальной нераздельности предметов, отраженной в их именах, противопоставлен иной характер отношений: сходство имен не означает сущностного родства явлений, поскольку связь между ними необратимо распалась. Так, *яблоко*, библейский символ целостности мира, в контексте стихотворения Гандлевского «оборачивается» своей противоположностью – *облаком*, *миражом*, ускользающей дымкой. В результате и амплитуда значений определяемого через эти слова понятия – «творчества» – оказывается настолько широ-

кой, что оно в конце концов десемантизируется и обретает статус невыразимого.

Необходимо также отметить и особенности субъектной сферы стихотворения, имеющие аналогии в лирике А. Тарковского. Как уже говорилось выше, лирический субъект у Гандлевского предстает пассивным объектом воздействия некоей сверхсилы, которая, будучи обозначенной в тексте как *музыка*, метафорически замещает *слово* и метонимически соотносится с образом Музы. Сходный способ взаимодействия субъекта и «сверхсубъекта» представлен и в творчестве старшего поэта: *Не я словарь по слову составлял, / А он меня творил из красной глины; / Не я пять чувств, как пятерню Фома, / Вложил в зияющую рану мира, / А рана мира облегла меня, / И жизнь жива помимо нашей воли* [7, с. 211]. Несмотря на различную языковую репрезентацию, оба «сверхсубъекта» по своей природе родственны, но принципиально отличается характер их воздействия на героя-поэта. Если субъект Тарковского под влиянием трансцендентной силы самораскрывается, становится «пророком» (см. в другом стихотворении: *Что мне делать, о посох Исайи, с твоей прямизной? / Тоньше волоса пленка без времени, верха и низа* (Там же, с. 287)), то герой Гандлевского обречен быть обманутым «беспощадной» к нему «музыкой».

Произведенный анализ позволяет сделать ряд выводов и попутно сопроводить их дополнительными наблюдениями. Прежде всего, А. Тарковский наследует от символистов представление об изначальной мировой целостности, «отражением» которой у него является язык, упорядочивающий все составляющие эту целостность элементы по принципу словаря. Ориентированное на такую мифологическую модель, слово у Тарковского мыслится как сакральное, неотделимое от своего объекта, но легко заменяемое им или подменяющее его в нуждах лирического субъекта. Под воздействием этого слова и в процессе овладения им поэт превращается в «пророка», получая бессмертие и власть над миром. Отсюда — ощущение укрупнения Я, свойственное многим стихам Тарковского (*Я Нестор, летописец мезозоя, / Времен грядущих я Иеремия* [7, с. 172]), которое отчасти нейтрализуется контрмотивом, связанным с осознанием неполноценности своего поэтического дара (*И еще я скажу: собеседник мой прав, / В четверть шума я слышал, вполсвета я видел...* (Там же, с. 65)) и ограниченностью жизнетворческих возможностей (*Пророческая власть поэта / Бессильна там, где в свой рассказ / По стран-*

ной прихоти сюжета / Судьба живьем вгоняет нас (Там же, с. 197)).

В отличие от предшественника С. Гандлевский предъявляет читателю мир, связи в котором изначально нарушены, а имманентное этому миру слово не способно адекватно фиксировать действительность и состояние использующего его субъекта. Оно даже оказывается враждебно поэту, намеренно «мороча» и обманывая его, поэтому результат творческого усилия, лирическое высказывание, априорно понимается как ущербное и недостаточное, а персональный опыт — как в полной мере невыразимый. Это влечет за собой разочарование субъекта в своих поэтических силах, что проявляется в его уничижительных автохарактеристиках («Дядя в шляпе, испачканной голубем», «Писатель с обросшею шеей и тиком...» [1, с. 80, 84] и др.), иногда доходящих до намеренного травестирования собственного Я: *... Глотать пилюли. У знакомых есть / Неряшливо и жадно, дома — скупо; / У зеркала себя не узнавать / В облезшей обезьяне с мокрым ртом...* (Там же, с. 95).

Таким образом, Гандлевский и Тарковский реализуют в своей лирике принципиально разные автометаописательные интенции. Если старший поэт сакрализует слово, наделяя его носителя неограниченными возможностями, то младший отказывает слову даже в элементарной способности быть средством познания мира. Однако, не разделяя в целом концепцию предшественника, Гандлевский перенимает от Тарковского отдельные средства ее репрезентации и ряд тематических мотивов. При этом немаловажно то, что заключенные в них смыслы не просто выходят у Гандлевского на первый план и во многом определяют его поэтическую индивидуальность, но иногда и «выговариваются» словами Тарковского.

Литература

1. Гандлевский С.М. Порядок слов: стихи, повесть, пьеса, эссе. Екатеринбург : Изд-во «У-Фактория», 2000.
2. Губайловский В. В окрестностях смерти // Нов. мир. 2008. №5.
3. Казмирчук О.Ю. Интерпретация мотива детства в книге А.А. Тарковского «Зимний день» // Нов. филол. вестн. 2006. №2.
4. Мансков С.А. Предметный мир поэзии Арсения Тарковского // Вестн. Барнаул. гос. пед. ун-та. Сер. : Гуманит. науки. 2001. № 1.
5. Скворцов А.Э. Рецепция и трансформация поэтической традиции в творчестве О. Чухонцева, А. Цветкова и С. Гандлевского : дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2011.

6. Тарковский А. «Я полон надежд и веры в будущее русской классической поэзии» // Вопр. литературы. 1979. №6.

7. Тарковский А. Собрание сочинений : в 3 т. М. : Худож. лит., 1991. Т. 1.

**S. Gandlevsky and A. Tarkovsky:
autometadescriptive motives of the lyrics**

There is considered the rapprochement of the poetic systems of S. Gandlevsky and A. Tarkovsky, in particular, thematic motives characteristic for both and having the autometadescriptive modality.

Key words: *Gandlevsky, Tarkovsky, poetic word, autometadescription, lyrical subject.*

А.В. ВИШЕНКОВА
(Волгоград)

**СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВА
ИТАЛИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
АЛЕКСАНДРА КУШНЕРА**

Выявлены особенности репрезентации пространства Италии в стихотворениях Александра Кушнера, проанализированы историческая, природная, культурно-художественная составляющие итальянского топоса. Особое внимание уделено интерпретации пространства Италии через пространство различных видов искусства.

Ключевые слова: *Италия, пространство, маркёр, репрезентация, искусство.*

В системе пространственных образов современной русской литературы значительное место занимает Италия. Особого внимания заслуживают модели итальянского пространства, представленные в произведениях известного поэта второй половины XX в. Александра Кушнера, которые, на наш взгляд, исследованы недостаточно обстоятельно.

Исследователь итальянского текста Н. Гумилёва И. Алонцева отмечает: «Италия Гумилёва <...> репрезентируется через три вида пространственных сфер: природную, культурно-историческую и урбанистическую» [1, с. 8]. На наш взгляд, простран-

ство Италии в стихотворениях Кушнера также целесообразно разделить на три составляющие: историческую, природную и культурно-художественную.

Исторический компонент пространства Италии наиболее ярко представлен в стихотворениях Кушнера, посвященных Риму, например: *Бродя среди римских мраморных руин, / Театров, бань – в мечтаньях и истоме...* [5, с. 30]. В стихотворении присутствуют традиционные элементы римского хронотопа, в большинстве своем связанные с историей вечного города. Величественные развалины, остатки древних сооружений являются главными маркерами пространства этого города. Большое влияние на восприятие Рима оказывает эпоха античности, своеобразными отголосками которой являются вышеперечисленные элементы пространства. Таким образом, при созерцании города складывается ощущение, что он словно существует сразу в двух временных пластах: настоящем и прошлом, причем время прошедшее является доминирующим.

Природная сфера итальянского пространства репрезентируется через обращение к элементам ландшафта и климата этой страны, в частности к мотиву зноя, образам солнца и моря, например: *Над постаментом, где мог бы стоять / Приап, допустим, может быть, Венера, / Клубился зной...* («Бродя среди римских мраморных руин...») [5, с. 30]; *Солнце нежит, и море голубит, / Впала в детство она без дождя* («Если кто-то Италию любит») [7, с. 3]. В другом стихотворении «Все кажется, что в синем балахоне...» природное пространство Италии реализуется через обращение к локусу Флоренции: *Припомнишь флорентийскую весну...* [6, с. 138]. Многие исследователи и путешественники отмечают, что в пространстве Флоренции доминирует природное начало. Например, А. Кара-Мурза в своей книге «Знаменитые русские о Флоренции» пишет так: «Если Рим – Вечный город, Венеция – предельно искусственный, то Флоренция – город природно-естественный <...> город предстает не рукотворным, а скорее природным явлением» [3, с. 11, 15]. Весной, когда окружающий мир пробуждается от зимнего сна, наполняется свежестью, красками, природная составляющая пространства Флоренции становится особенно ярко выраженной и впечатляющей.