

5. Лиснянская И.Л. Одинокий дар : стихи; поэмы. М. : ОГИ, 2003.

6. Мансков С. Поэтический мир А.А. Тарковского (Лирический субъект. Категориальность. Диалог сознаний) : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Барнаул, 2001.

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

8. Тропкина Н.Е. Типы и модели пространства в русской поэзии второй половины XX – начала XXI в. // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер. : Пед. науки. Филол. науки. Соц.-экон. науки и искусство. 2011. №8 (62). С. 161–165.

* * *

1. Bahtin M. M. Estetika slovesnogo tvorчества / sost. S.G. Bocharov; podgot. teksta G.S. Bernshteyn i L.V. Deryugina; primech. S.S. Averintseva i S.G. Bocharova. 2-e izd. M. : Iskustvo, 1986.

2. Bunina S. Svoe inoe slovo: ob ukrainizmah v lirike O. Mandelshtama [Elektronnyy resurs]. URL : http://www.ctuxu.ru/article/art/ob_ukrainizmah_u_mandelshtama.htm.

3. Ermolin E. Zima i leto Evyi // Znamya. 2003. №12. S. 180–188.

4. Lisnyanskaya I.L. Grom i molniya. M. : OGI, 2013.

5. Lisnyanskaya I.L. Odnokiy dar stih; poemyi. M. : OGI, 2003.

6. Manskov S. Poeticheskiy mir A.A. Tarkovskogo (Liricheskiy sub'ekt. Kategorialnost. Dialog soznaniy) : dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. Barnaul, 2001.

7. Tarkovskiy A.A. Sbranie sochineniy: v 3 t. M. : Hudozh. lit., 1991. T. 1.

8. Troпкина N.E. Tipy i modeli prostranstva v russkoy poezii vtoroy polovinyi XX – nachala XXI v. // Izv. Volgogr. gos. ped. un-ta. Ser. : Ped. nauki. Filol. nauki. Sots.-ekon. nauki i iskustvo. 2011. №8 (62). S. 161–165.

Visual apperception of space in the Russian poetry of the second half of the XX century

Within the anthropological model of age space by the example of the creative work by A. Tarkovsky and I. Lisnyanskaya there is considered the dynamics of visual apperception of the world picture of the second half of the XX century.

Key words: *topos, anthropologic space, apperception, visual perception.*

(Статья поступила в редакцию 10.12.2013)

А.С. БОКАРЕВ
(Ярославль)

ДИФфуЗИЯ «Я» И «ДРУГОГО»: ИНТЕРСУБЪЕКТНОСТЬ В ЛИРИКЕ АЛЕКСЕЯ ЦВЕТКОВА

Исследуется субъектная структура лирики А. Цветкова на материале стихотворений 1970 – 1980-х гг. Статистический анализ форм высказывания позволяет рассмотреть лирическое «я» как определяющий поэтическую систему тип субъектности и делать вывод об утверждении в творчестве автора приоритетных позиций «другого».

Ключевые слова: *Цветков, субъектная структура, интерсубъектность, «я» и «другой», лирическое «я», сверх-Я.*

Субъектная структура лирики А. Цветкова до сих пор не подвергалась обстоятельному изучению: специальные работы, посвященные этой проблеме, отсутствуют, а в докторской диссертации А.Э. Скворцова ей отводится менее трех страниц [9, с. 344–346]. Тем не менее ряд полезных наблюдений в данной области уже сделан: А.Э. Скворцов отметил, что «с ранних поэтических опытов в стихах Цветкова был понижен эгоцентризм», поскольку «окружающий мир интересует героя больше, чем он сам», и выдвинул тезис о «девальвации» отдельного «я» в его художественном мире [9, с. 344, 345].

При всей убедительности этих суждений необходимо отметить, во-первых, отсутствие подкрепляющих их аргументов (работа А.Э. Скворцова носит обобщенно-дескриптивный характер, поэтому частным наблюдениям не всегда находится место), во-вторых, некоторые упущения и терминологические погрешности. В задачи настоящей статьи входит, с одной стороны, уточнение уже имеющихся в науке представлений о лирическом субъекте А. Цветкова, с другой – выявление свойственных этому субъекту стратегий самоидентификации, опирающиеся на статистический и содержательный анализ его лексико-грамматических репрезентант*. Это позволит

* Метод предложен С.Н. Бройтманом [4] и предполагает «анализ системы форм высказывания: прямых (от лица «я», «мы», без выраженных форм лица), косвенных (при которых субъект речи смотрит на себя со стороны – как на «ты», «он», неопределенное лицо, состояние, отделенное от его носителя, и др.), наконец, диалогических форм (несобственная прямая речь, синкретическое «я» и др.)» [3, с. 390–391].

проследить устанавливающиеся между ним и окружающим миром связи, реконструировать его внутренний облик и жизненную позицию. Материалом исследования выступают поэтические книги А. Цветкова, написанные до 1987 г.: «Сборник пьес для жизни соло» (1978), «Состояние сна» (1980), «Эдем» (1985) и «Mirabile dictu» (1986)* – всего 231 стихотворение.

Вопрос о типе лирического субъекта в поэзии А. Цветкова целенаправленно пока не ставился. В упомянутой диссертации А.Э. Скворцова в отношении субъекта Цветкова используется понятие «лирический герой» [9, с. 344], не вполне ему соответствующее, а потому лишённое эвристической силы. Прежде всего, оно противоречит справедливому утверждению о «пониженном эгоцентризме» протагониста. В работах по теории автора неоднократно отмечалось, что лирический герой одновременно «и носитель сознания, и предмет изображения», а «внимание читателя сосредоточено <...> на том, <...> что с ним происходит, каково его отношение к миру, состояние и пр.» [7, с. 314] (см. также: [5, с. 144–153; 2, с. 316–319]). Кроме того, субъект Цветкова не обладает и другим необходимым лирическому герою качеством – единством биографических, психологических и сюжетных характеристик [5, с. 144]. Из сказанного следует, что наиболее адекватным ему понятием является «лирическое “я”», не требующее безусловного единства литературной «личности» и предполагающее, что субъекта больше занимают не собственные интеллектуально-эмоциональные «движения», а внешний мир или чужое сознание.

В корректировке нуждается и другое положение А.Э. Скворцова. Исследователь считает, что «под видом одного голоса в поэтике Цветкова все чаще начинает говорить целый хор различных голосов», при этом автор одновременно «и тот, и другой, и третий, он не может, да и не желает отдавать предпочтение какому-либо одному голосу» [9, с. 289]. Действительно, диапазон автохарактеристик лирического субъекта в поэзии Цветкова чрезвычайно широк, а смена «амплуа» происхо-

дит стремительно: *минутный Тангейзер* может быть в одночасье объявлен *безъязыким вагантом, счастливый зубр у славы на лугах – изгнанником букваря, а дитя больной*, своей шизофренической раздвоенностью напоминающий ученика «школы для дураков» из романа Саши Соколова, легко приходит к состоянию первочеловека – *адама*. Однако термин *голос*, используемый А.Э. Скворцовым, задает не во всем правильный ракурс восприятия цветковской поэзии. М.М. Бахтин, в трудах которого оно появилось, понимал под ним «чужое, живое *полноправное* сознание», «*воплощенную* идейную позицию в мире» (курсив наш. – А.Б.) [8], поэтому «голос», как правило, означает у него *автономного* субъекта. Осмысленное таким образом это понятие эквивалентно ролевому «я», которое в лирике Цветкова не релевантно.

Напротив, ситуация в его поэзии принципиально иная: несмотря на то, что говорящий предстает читателю в разных обликах, за ними безошибочно угадывается одно сознание, их объёмлющее, но к ним несводимое. Оно сопротивляется однозначной локализации, его автохарактеристики зачастую оказываются семантически полярными и не собираются в единый фокус. Помимо «человеческих» можно выделить даже зооморфные («Покидает дыру *перелетный барсук* / Под осенний сухой шепоток» (с. 81)**; «Мы – глазастое племя, *лемуры*, / Совестливого студня мазки» (с. 37)) и вегетоморфные («...Я *дерево с горькой корою*, / Не давшее миру плода» (с. 69); «Я – *трава перекатиморе*, / *Выпейветер*, *запрягисвет*» (с. 86)) ипостаси лирического субъекта***. При этом «я» то предельно укрупняется в духе футуристических практик прошлого века («я природы проверенный флагман / *облекающий в факты слова*» (с. 134)), то явно демонстрирует свою несущественность**** («коль в кроткие нравом

** Тексты А. Цветкова приводятся по изданию [11] с указанием в круглых скобках страниц.

*** Понятно, что многие автохарактеристики развивают в контексте стихотворений переносное значение, однако и отбор лексического материала, на основе которого генерируется метафора или ирония, весьма значим.

**** В докторской диссертации А.Э. Скворцова говорится о «самоумалении / самовозвеличивании лирического героя» [9, с. 288]; отметим, впрочем, что иллюстрирующие это явление примеры не всегда корректны. Например, фрагмент «Я пытался мышам навязаться в друзья, / Я к ним в гости, как равный, ходил без ружья, / Но хозяева были в отъезде...» (с. 129) едва ли может свидетельствовать о «самоумалении» лирического субъекта, поскольку совоплощение с природой является для него возможностью избежать негативно осмысляемой «деревянной жизни», приобщиться к естественному способу существования.

* Книга «Mirabile dictu», по всей видимости, не была завершена (в 1987 – 2004 гг. А. Цветков новых стихов не издавал), хотя публикация в «Континенте» подборки «Жалобы часовщика» сопровождалась подзаголовком «Цикл стихотворений из книги “Mirabile dictu”» [12]. Вышеупомянутый цикл и еще три стихотворения в итоге составили один из разделов собрания стихотворений Цветкова – книги «Дивно молвить» [11], название которой представляет собой кальку с латинской идиомы.

уроды / продвинуть наука могла / простым уроженцем утробы / меня полагает молва» (с. 247)). Неясным иногда выглядит и его бытийный статус: так, в первом стихотворении триптиха «448-22-82» (с. 68) проблематизируется причастность говорящего миру живых («Кто ж я такой, что живому не ровня, / Теплой добычи в гнездо не ношу» (с. 68)), а в «Я хотел бы писать на латыни...» (с. 42) почти напрямую утверждается его «потустороннее» положение: «Мы айдово племя и только, / Сотворенному жить не судьба» (с. 42). Тем не менее проблемы, попадающие в кругозор субъекта, всегда одни и те же (жизнь, смерть, время, бог, творчество, природа, противопоставляемая культуре и цивилизации и т.д.), а произведения стилистически однородны.

Все это дает основание говорить о своеобразном протеизме лирического «я» Цветкова, которое способно принимать облик «другого», оставаясь самим собой. Таким образом, «внутренний жест» цветковской поэзии состоит в том, что автор в равной степени стремится и выразить собственную индивидуальность, и раздвинуть границы персонального опыта.

Внешним проявлением этого «жеста» являются результаты статистики, согласно которым перволичные местоименные и глагольные формы единственного числа встречаются у Цветкова только в 59,75% текстов, в остальных случаях (40,25%) поэт обходится без них. Столь высокий индекс «отсутствия» «я» может означать, с одной стороны, «приоритет “ты” и утверждение *интерсубъектности* и межличностного <...> начала» (курсив автора) [3, с. 392], с другой – свидетельствовать о затрудненности самоидентификации протагониста*. Если первая тенденция проявляется в уменьшении доли прямых и росте синкретических и диалогических форм (41,05%), то вторая связана с весьма частотным использованием косвенных репрезентаций субъекта (50,64%). К подробному рассмотрению этих тенденций и их лексико-грамматических показателей мы и обратимся далее.

Особенность употребления Цветковым перволичных форм высказывания состоит в том, что *я* в именительном падеже, означающее равного самому себе субъекта, появляется

* А.Э. Скворцов, анализируя мотивную структуру лирики А. Цветкова, констатирует «спорадическое разведение / слияние субъекта и объекта» [9, с. 288], не придавая этой особенности исключительного значения, в то время как самоотстранение (нередко доходящее до самоотстранения и самоустранения) – один из главных принципов конструирования «я» в творчестве интересующего нас автора.

ся в стихотворениях несколько реже, чем замещающие его местоименные и глагольные формы (в 45,02 и 51,08% текстов соответственно). В самом общем виде это может интерпретироваться следующим образом: лирическое «я» Цветкова чаще выступает не активным субъектом действия, чувства или состояния, а объектом их принудительного или добровольного претерпевания. Такая формулировка, естественно, нуждается в уточнении, требующем привлечения конкретных примеров.

Зависимость человека от внешних, как правило, враждебных ему сил и обстоятельств отчетливо осознается лирическим субъектом Цветкова и нередко становится предметом рефлексии. Роль инстанции, определяющей его жизнь, как правило, берет на себя судьба, воспринимаемая как рок. В стихотворении «На лавочке у парковой опушки...» (с. 28) ее воплощают античные Парки / Мойры, которые идентифицируются читателем не только благодаря разворачиванию сюжета, но и в силу особой фонетической организации текста (прилагательное, уже в первом стихе называющее место действия, омонимично их «римскому» имени**, а звукосочетания *мо* и *мор* определенно намекают на его греческий вариант: «На лавочке у *парковой* опушки, / Где *мокнет мох* в тенистых уголках, / С утра сидят стеклянные старушки / С вязанием в *морщинистых* руках» (с. 28). В других стихотворениях судьбу могут «замещать» ее контекстуальные «представители» («Стропила дней подрублены отъездом. / Безумный плотник в воздухе отвесном / Огромные расправил рукава» (с. 100)), Бог («И когда меня Бог Моисея / Подведет к моему рубежу...» (с. 69)), а иногда и некий автор, вчерне пишущий историю жизни протагониста («такие на ум парадоксы придут / с мадеры в декабрьском бреде нам / что будто и дом наш и этот приют / тургеневым кем-то придуман» (с. 185)). В итоге бытие субъекта предстает абсолютно детерминированным и почти исключает возможность проявления собственной воли и воздействия на установившийся миропорядок. Едва ли не единственным средством повлиять на мир оказывается творчество, и хотя оно не способно гарантировать посмертную жизнь в чужом сознании («Но я не духовные гимны / Военные песни пою. / И строки мои анонимны, / Как воины в смертном бою» (с. 67)), внутренняя сопричастность это-

** Отметим тот же прием и в другом стихотворении: «Судьба мне сулила тресковый кисель, / Парок запотевших параш, / Пока надо мной вхолостую висел / Беды заскорузный палаш» (с. 91).

му сознанию становится доминантой лирического «я» поэта.

Учет позиции «другого», «вживание» в него и совоплощение с ним во многом определяют образ цветковского субъекта. Он одинаково легко «примеряет» на себя самый разнообразный опыт: оторванного от родины эмигранта («Из пустыни за красной каемкой...» (с. 90)), несостоявшегося пророка («гитару напругал ровесникам-ребятам» (с. 232)), завсегда нарколога («Меня любила врач-нарколог...» (с. 126)), обывателя провинциального города («воздух в паутине перегара» (с. 217)) и т.д.

Характерным примером его «всеотзывчивости» служит «Невский триптих» (с. 36–38), предьявляющий своеобразное «двуединство» лирического «я» и безымянного строителя Петербурга. Последний, правда, может при смене ракурса обернуться декабристом, участником восстания 1825 г., – текст допускает существование вполне уживающихся друг с другом вариантов. Маркером «нераздельно-неслиянного» присутствия «я» и «другого» выступает двойная модальность высказывания. Триптих построен как вариация на тему «прощания с Петербургом»: вид городских достопримечательностей вызывает воспоминание о связанных с ними исторических событиях, которые и находят отражение в «прощальном слове». Однако «произносится» это слово так, как его мог бы произнести непосредственный участник описываемых событий: «Злобный ветер провыл над Сенатской, / Над сугробами воска-сырца. / Стали ментики – рванью солдатской, / Темным торфом – живые сердца. // Этот бич просвистел не случайно, / Никому не уйти от судьбы. / Вдоль дорог от Невы до Сучана / Черепа украшают столбы» (с. 36). Показательно, что смысловым итогом произведения оказывается не осознание собственной незначительности перед лицом исторических катаклизмов, а деперсонализация личности под воздействием самого «города гнева» (с. 36): «Будь ты Иов собой или Каин – / Это имя сторгит между строк. / Человек обращается в камень, / Продлеается городу срок» (с. 37). И даже некролог «в осьмушку листа» при таком подходе расценивается как необоснованная претензия, поскольку предполагает индивидуальность, место которой занял среднестатистический житель «обезьяньего рая» (с. 37–38).

Установка на воспроизведение коллективных эмоций, принятая в «Невском триптихе», нередко перерастает у Цветкова в экспликацию общечеловеческого опыта, который по-

нимается и переживается как личный, поэтому методологически продуктивным было бы экстраполировать на его творчество фрейдовский термин сверх-«я» (термин *сверх-я* применительно к лирике впервые использовал И. Ужаревич, считавший, что проблематика лирического Я и сверх-Я включает два предельных случая: подчеркнутый персонализм и полную (но, в сущности, видимую) деперсонализацию; между этими предельными случаями есть целая шкала возможностей структурных реализаций лирического субъекта [1]). Иными словами, мы считаем, что протагонист у Цветкова постоянно «балансирует» между двумя «полюсами»: на одном находится индивидуальное лирическое я, другой же формирует его обобщенно-обезличенный субстрат – сверх-«я»*. На лексико-грамматическом уровне эта особенность выражается в достаточно частотном использовании субъектно не маркированных конструкций (7,35%) и других синкретических форм высказывания.

При осознанном самоустранении субъекта в центре внимания у Цветкова оказывается человек как таковой. В нем намеренно «приглушаются» черты личности, а совершаемые им экзистенциальные открытия могут быть достоянием каждого – в силу их надличностного характера. Так, в одном из стихотворений («Ситуация А. Человек возвратился с попойки...» (с. 97) «проигрываются» сразу два варианта человеческой судьбы: благополучное существование в согласии с «отцовским обычаем», композиционно противопоставленное тотальной безысходности и самоубийству, на самом деле также чревато утратой внутреннего равновесия и духовным одиночеством, итогом которого становится смерть. Однако и третий вариант, оставшийся неназванным и потому допускающий любой жизненный модус, «приравнивается» к первым двум благодаря абсолютному синтаксическому параллелизму в финальной строке стихотворения. Таким образом, смерть, как и всегда у Цветкова, лишается приписываемого ей трагизма и мыслится естественным завершением любой жизни, вне зависимости от ее конкретных обстоятельств, которые редко складываются в пользу человека, какие бы усилия он для этого ни

* Мысль о «подвижном» характере лирической субъективности высказала Ф. Тун. В ее концепции «субъективность понимается <...> не как некая устойчивая внутренняя субстанция, требующая лишь простого словесного или несловесного выражения. Наоборот, исходным является положение, что субъективность устанавливается в каждом дискурсивном и недискурсивном акте заново» [10].

предпринимал: «Он ложится навек под ковер замерзающих пашен, / Погребальный пиджак орденами богато украшен. / Что он выиграл, бедный, с нетронутой болью в лице? / Ситуация А. Ситуация В. Ситуация С» (с. 97)*.

Интерсубъектный характер лирики Цветкова не исключает и даже, пожалуй, индуцирует самоотстраненность протагониста, чье стремление «совпасть» со своим подлинным «я» и отделить его от «другого» далеко не всегда приводит к желаемому результату. Так, среди косвенных форм высказывания наиболее предпочтительными в лирике А. Цветкова оказываются отделение состояния / субституции (21,64%), обобщенно-инфинитивные конструкции (21,21%) и «ты»-формы (19,04%). Стихотворения, где субъект смотрит на себя как на «он», редки (3,89%), однако нужно учитывать, что книга «Эдем» целиком построена на растожествлении двух ипостасей протагониста, которое не поддается количественному измерению. Дело в том, что ономастически тождественный автору Цветков одновременно представлен и как лирическое я поэтической части, и как объективированный герой прозаических фрагментов (стихи и проза в «Эдеме» хаотично перемежаются друг друга). Однако прежде чем коснуться субъектной организации «Эдема», обратимся к интерпретации результатов статистики.

Согласно подсчетам, Цветков систематически строит высказывание так, что репрезентантами субъекта оказываются его метонимические субституты**, среди которых наибольшей частотностью характеризуются *душа* и *тело*. Душе семантически эквивалентны *серд-*

це, совесть и *ум*, а *тело* периодически замещают *организм*, *нутро* или *плоть*. Уже сам отбор понятий для словесного «автопортрета» позволяет говорить о том, что важным аспектом самоопределения «я» является соотношение в нем телесной и духовной составляющих.

Прежде всего, *душа* рассматривается как источник творческой энергии («Пока под кожей оловянной / Слова рождаются, шурша, / Работай, флюгер окаянный, / Скрипи, железная душа» (с. 77)), она «несет ответственность» за самые важные для человека чувства и ощущения, такие, например, как связь с родиной («от самого райского штата / в любом околотке жил / душа как кандальная шахта / в Сибири выходит жерлом» (с. 137)), а вот ее «бессмертие» проблематизируется и «подается» в ироническом флере («нет весь я не умру душа моя слегка / над трупом воспарит верни ее а ну-ка» (с. 238)). Эти связанные с *душой* коннотации большей частью традиционны и не выходят за пределы выработанных традицией представлений. Вполне понятно и ее противопоставление *телу*, которое механически «продолжает жизни ремесло» (с. 55), в то время как она вынуждена «квартировать» в нем («на скудном пайке» (с. 22), страдая в «тесноте» «жил и костей» (с. 53)). Однако интересно, что *тело* противопоставлено не только *душе*, но и субъекту в целом. «Несовпадение» «я» и его материальной оболочки фиксируется Цветковым неоднократно – как в сравнительно мягкой форме («внуковский вой и салют вдаль / все что кормило меня в парнике / этого мозга и тела» (с. 148)), так и намеренно декларативно: «в эдемских лесах где нестреляный лось / и папоротники под гребенку / наследное тело мое родилось / еще не по мерке ребенка» (с. 169).

Иначе говоря, тело как материальное выражение «я» у Цветкова не может быть условием самоаутентичности субъекта, но и сокровенная сущность человека – душа – для этой роли также непригодна, поскольку еще более нестабильна во времени, чем его физические параметры. Кроме того, образ себя-в-прошлом, равно как и определяющие его факты биографии, неизбежно искажаются в акте воспоминания, поэтому все попытки реконструировать их с помощью памяти заранее обречены на провал. В результате спацио-темпоральные характеристики прошлого становятся относительными («уже и год и город под вопросом / в трех зонах от очаковских громад» (с. 157)), а субъект начинает видеть себя со стороны (например, как «ты», что для Цветкова очень характерно): «америка страна реминисценций / воспоминаний спутанный пегас / еще червонца профиль министерский / в распластан-

* Заметим, что сходные смыслы эксплицируются и в стихотворениях, где доминантными оказываются «мы»-формы, также несущие в себе «хоровое» начало (их общий «удельный вес» – 42,85%). «Мы» у Цветкова, в общем, сохраняет традиционную семантику и может обозначать дружеский или поэтический круг, советский социум, значительно реже – мужчину и женщину, однако наиболее регулярно этим местоимением называется человеческое сообщество в целом. Согласно Цветкову, жизнь человека определяется, прежде всего, элементарными биологическими законами («Мы плодимся, как в пойме еноты, / Разбухают архивы в бюро...» (с. 103)) и автоматически движется в направлении смерти, которая либо угрожает ему несправедливым судом («В трибунале топор не пылится, / Набавляют паек палачам» (с. 103)), либо напоминает о себе молчаливой ухмылкой «плеромы» («беззвучный рот плерома разевает / по имени предметы называет / пора природу мыть и убирать / давайте поскорее умирать» (с. 151)). И сколько бы он ни воспроизводил себя в потомстве, продлить личное бытие способен только слово: пока его нельзя «смахнуть с листка», от человека остается хотя бы имя в графе архивного документа.

** «Отделение» состояния случается значительно реже и ограничивается всего несколькими примерами.

ной ладони не погас / забвения взбесившийся ве-
зувий / где *зависаешь* звонок и безумен / как на
ветру февральская сопля» (с. 157). Невозмож-
ность получить отчетливое представление о сво-
ем «я»-в-прошлом становится, пожалуй, главной
проблемой «Эдема», вершинного произведения
лирики Цветкова.

В одном из прозаических фрагментов кни-
ги утверждается, что город (именно к нему от-
носится вынесенное в заглавие понятие, кото-
рое в силу этого может употребляться и без
кавычек) «исчерпывает и замыкает в себе все
обитаемое пространство», а «персонажи дви-
жутся по замкнутым фиксированным орбитам
и циклически друг с другом взаимодействуют»
(с. 257). Цитата говорит о том, что Эдему как
особого рода универсуму свойственны специ-
фические законы существования. Они могут
или формулироваться автором напрямую, как
в приведенном отрывке, или оставаться в под-
тексте – в этом случае их понимание требует
от читателя некоторого усилия. Так, ключе-
вым в характеристике только однажды по-
явившегося в произведении персонажа («Фа-
милия его, между прочим, Пушкин – но это
другой Пушкин, Виктор Антонович» (с. 194))
становится слово *другой*. По справедливому
замечанию А. Зорина, «в Эдеме все другое»
[6], поскольку заново создано и пережито в со-
знании вспоминающего субъекта.

В соответствии с этим принципом констру-
ируется и образ протагониста. Композицион-
ным центром «Эдема» является стихотворение-
«письмо» (с. 229–230), построенное как вообра-
жаемый разговор с самим собой, причем одна
сторона «я» не только получает статус «друго-
го», но и наделяется альтернативной биографи-
ей*. Выясняется, что у двух «половин» лично-
сти Цветкова есть «общее давно», состоящее,
главным образом, из «совместных» «попоек»
и любовных похождений и длившееся до тех
пор, пока адресат обращения не эмигрировал в
Америку, в то время как его «изоним» навсегда
остался в Эдеме («...помнишь Розку / из горно-
го? Мать прочила ее / тебе в невесты, ты уехал,
я / женат на ней» (с. 229)). Цель, которую пре-
следует своим «письмом» «прежний ты», состо-
ит в том, чтобы «посягнуть / на ход событий по-
вести» – им, с его точки зрения, «ложная окраска
придана» (с. 230). «Повестью» в контексте кни-
ги может именоваться только ее прозаическая

* Стихотворение называется «...Пишу тебе из об-
щего давно...». Его особое место в структуре книги
подчеркивается наличием знаков препинания и про-
писных букв, которые игнорируются в других стихах
«Эдема».

часть**, чье авторство, тем самым, «приписы-
вается» «эмигрировавшей» ипостаси Цветко-
ва, тогда как стихи принадлежат «пожизненно-
му» обитателю Эдема. Каждый из них предла-
гает в книге собственный взгляд на прошлое:
обитатель «божьего сада» (с. 193) – своеобраз-
ный лирический дневник в стихах, американ-
ский эмигрант – «овнешненную» биографию в
прозе. В процессе лирического повествования
их точки зрения взаимодействуют, дополняя,
корректируя и опровергая друг друга.

Действительно, одни и те же события
в освещении лирического «я» стихотворе-
ний и безличного повествователя прозаиче-
ских фрагментов заметно разнятся как в плане
отношения к ним, так и на уровне модаль-
ности факта. Непреодолимое «половое влече-
ние», приведшее Ковтуна «на скамью нарсу-
да» в стихотворении «подшивали анамнез в
альбомы» (с. 204), поэтизируется и объясня-
ется внезапным «приступом» любви («и лю-
бовь подступала к гортани / не умея сложить-
ся в слова» (с. 204)); прозаическое изложение
того же случая, напротив, подчеркнуто лако-
нично и окрашено в иронические тона («Ков-
туна посадили за групповое изнасилование, а
он был добрый человек в очках» (с. 200)). По-
сещение Цветковым Наташки Сухобок под ви-
дом погибшего Данченко, описанное в стихо-
творении «голодный глоток нембутала» («мои
же следы без просвета / кромешная ночь зама-
ла / в том городе с хордой проспекта / где дан-
ченко жив за меня» (с. 207)) в прозаическом
фрагменте «Сценарный вариант» (с. 253–255),
вообще подвергается сомнению и «остается на
совести третьих лиц» (с. 254).

Многообразие версий и оценок, которы-
ми «обрастают» в сознании субъекта «адамо-
вы времена», говорит об утрате идентично-
сти и самим «Адамом». Вероятно, наиболее
радикальной поэтической формулой его не-
тождественности себе можно считать следую-
щую автохарактеристику: «временами прозре-
ваю что я иной / не так наивен как непро-
ницаемый кварц <...> мнимый я лишь концен-
трация пространства / когда размыкаются вну-
тренние веки» (с. 226)***. Тем не менее следу-
ет отметить, что дальше спонтанных «прозре-
ний» рефлексия субъекта не идет: бритва Ок-

** Там, в частности, говорится следующее: «Из чте-
ния собранных здесь фрагментов и некоторых стихо-
творений легко заключить, что все они написаны
Цветковым, одним из действующих лиц» [11, с. 257].

*** Приведем другие примеры подобного рода: «... ко-
гда я бумагу пятнаю рукой / как землю осадки сезонов /
из умственных недр возникает другой / неведомый жи-
тель семенов» (с. 236); «... я видимо вечный который /
не помнит что я это он» (с. 247).

кама, по всей видимости, не входит в число любимых инструментов в творческом арсенале Цветкова, и «мнимые» сущности продолжают одновременное существование на страницах «Эдема».

На основании сделанных наблюдений можно говорить о том, что субъектная структура поэзии А. Цветкова учитывает едва ли не всю парадигму отношений «я» и «другого» и в целом далека от традиционных представлений о лирическом герое и его безраздельном «господстве» в художественном универсуме. Авторский протагонист – это лирическое «я», чье внимание фокусируется не на себе, а на окружающем мире, по отношению к которому оно занимает, как правило, «страдательную» позицию. Границы этого «я» принципиально подвижны, благодаря чему оно способно вмещать и «присваивать» совершенно разнообразный опыт. Открытость чужому сознанию, умение встать на его позицию, перевоплотиться в него часто сообщают слову полифоническое звучание, а эксплицируемые им смыслы обретают универсальный характер. Это позволяет вычленить в составе лирического «я» Цветкова особую субструктуру – сверх-«я».

Что же касается попыток идентифицировать себя на фоне «другого», то их едва ли можно признать в полной мере успешными («и первое лицо глагола / употребить не может я» (с. 207) – вот одна из характерных фиксаций этой проблемы). Физические и духовно-интеллектуальные особенности личности, согласно Цветкову, не могут быть надежным критерием самоаутентичности; бесполезна в этом отношении и персональная биография, – однако сказанное не означает аннигиляции индивидуального начала. Наоборот, индивидуальность лирического «я» формируется именно в точке пересечения с «другим», даже если это alter ego субъекта. Иначе говоря, поэзия Цветкова убедительно доказывает, что диалогические отношения в лирике могут быть не только аномалией, но и нормой.

Литература

1. Užarević J. Лирический парадокс // Russian Literature. 1991. XXIX.
2. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение : учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек [и др.]; под ред. Л.В. Чернец. М. : Высш. шк., 2004.
3. Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008.
4. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-

образная структура). М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1997.

5. Гинзбург Л.Я. О лирике. М. : Интрада, 1997.

6. Зорин А. Изгнанник букваря // Нов. лит. обозрение. 1996. №19.

7. Корман Б.О. Избранные труды. История русской литературы. Ижевск : б/и, 2008.

8. Магомедова Д.М. Понятие «голоса» в эстетике М.М. Бахтина // Новый филологический вестник. 2005. №1.

9. Скворцов А.Э. Рецепция и трансформация поэтической традиции в творчестве О. Чухонцева, А. Цветкова и С. Гандлевского : дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2011.

10. Тун Ф. Субъективность как граница: Цветаева, Ахматова, Пастернак [Электронный ресурс]. URL : http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/06_3_2001.htm.

11. Цветков А. Дивно молвить. СПб. : Пушкинский фонд, 2001.

12. Цветков А. Жалобы часовщика. Цикл стихотворений из книги «Mirabile dictu» // Континент. 1986. №49.

* * *

1. Uzharevich J. Liricheskiy paradoks // Russian Literature. 1991. XXIX.

2. Broymtan S.N. Liricheskiy sub'ekt // Vvedenie v literaturovedenie : ucheb. posobie / L.V. Chernets, V.E. Halizev, A.Ya. Esalnek [i dr.]; pod red. L.V. Chernets. M. : Vyissh. shk., 2004.

3. Broymtan S.N. Poetika russkoy klassicheskoy i neklassicheskoy liriki. M. : Ros. gos. gumanit. un-t, 2008.

4. Broymtan S.N. Russkaya lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoy poetiki (Sub'ektno-obraznaya struktura). M. : Ros. gos. gumanit. un-t, 1997.

5. Ginzburg L.Ya. O lirike. M. : Intrada, 1997.

6. Zorin A. Izgnannik bukvarya // Nov. lit. obozrenie. 1996. №19.

7. Korman B.O. Izbrannyye trudyi. Istoriya russkoy literaturyi. Izhevsk : b/i, 2008.

8. Magomedova D.M. Ponyatie «golosa» v estetike M.M. Bahtina // Novyyi filologicheskiy vestnik. 2005. №1.

9. Skvortsov A.E. Retseptsiya i transformatsiya poeticheskoy traditsii v tvorchestve O. Chuhontseva, A. Tsvetkova i S. Gandlevskogo : dis. ... d-ra filol. nauk. Kazan, 2011.

10. Tun F. Sub'ektivnost kak granitsa: Tsvetaeva, Ahmatova, Pasternak [Elektronnyiy resurs]. URL : http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/06_3_2001.htm.

11. Tsvetkov A. Divno molvit. SPb. : Pushkinskiy fond, 2001.

12. Tsvetkov A. Zhalobyi chasovschika. Tsikl stihotvorenii iz knigi «Mirabile dictu» // Kontinent. 1986. №49.

***Diffusion of I and the Other:
intersubjectivity in the lyrics
by Aleksey Tsvetkov***

There is researched the subjective structure of the lyrics by A. Tsvetkov by the example of the poems of the 1970-1980s. The statistic analysis of the expressive forms allows considering the lyrical I as the determining type of subjectivity and making the conclusion about statement of the prior positions of the Other.

Key words: *Tsvetkov, subject structure, intersubjectivity, I and Other, lyrical I, over-I.*

(Статья поступила в редакцию 25.02.2014)

Ю.А. ЕРШОВА
(Москва)

**СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ КИТАЙСКИХ
ПОЗДНИХ ПРОЗАИЧЕСКИХ СКАЗОВ**

Рассматривается специфический феномен традиционной китайской культуры: поздний прозаический сказ пиншу. Кратко изложена история возникновения пиншу и описаны композиционные особенности сказа, раскрыты его связи с литературными, легендарными и фольклорными источниками.



Ключевые слова: *Китай, сказительство, Пу Сунлин, Чэнь Шихэ, фольклорные типы и мотивы.*

Поздний китайский прозаический сказ (пекинское 评书, далее *пиншу*, янчжоуское *пинхуа* 评话) – традиционное повествование XVII–XX вв., вид городского искусства, развившегося достаточно рано и до последнего времени популярного в крупных китайских городах (Пекин, Шанхай, Нанкин и т.д.).

Характерной чертой *пиншу* является бытование на границе между литературой и фольклором. Недаром китайский писатель, публицист и литературовед Лу Синь называл творчество народных сказителей «литературой колодцев и рынка»: именно благодаря сказам в прежние времена простые люди могли ознакомиться с историей своей страны и сюжетами традиционных произведений эпического плана: романов «Троецарствие», «Речные заводи» и многих других,

возникших, в свою очередь, на базе ранних устных сказов.

До сих пор нет единого мнения, как именно сформировалась традиция пекинского позднего прозаического сказа. Источников о начальном периоде развития сказительского искусства совсем мало.

Ранняя традиция сказа прослеживается с эпохи Тан (618–907 гг.), когда появились первые профессиональные рассказчики, исполнявшие произведения под названием *бяньвэнь* [8; 27, с. 211–230; 28, с. 36]. Эти произведения, тесно связанные с буддийской проповедью, первоначально представляли собой чтение отрывков из сутр с последующим разъяснением непонятных и сложных мест, сопровождаемое пением, а возможно, и музыкой. Со временем появились небуддийские *бяньвэнь* на традиционные китайские сюжеты (легендарные, полуисторические и исторические), опиравшиеся на письменные источники (летописи, жизнеописания, династийные истории) и народные предания. Разработка сюжета сказителями *бяньвэнь* постепенно двигалась в манере, близкой к эпическому творчеству: появлялись элементы эпической гиперболизации, в том числе и дробные описания героев с помощью готовых формул и многочисленных сравнений, умышленно замедлялось развитие действия, все больше внимания уделялось темам битв, военных походов и пиров.

При династии Сун в начале XI в. буддийский сказ был официально запрещен [13, с. 50]. На многолюдных храмовых ярмарках вместе с танцорами, кукольниками и актерами теперь выступали исполнители профессионального устного сказа на исторические и бытовые темы, часто использовавшие сюжеты танских книжных новелл. Народное зрелищное искусство бурно развивалось, и уже в XII в. сказители делились на отдельные школы и существовали отдельные разновидности устного сказа [3; 4, с. 146–147]. Самые прославленные мастера выступали перед императором и его сановниками. Записи сунских исторических сказов не дошли до нашего времени, но общее представление можно составить по сохранившимся в изданиях XIII в. народным книгам – *пинхуа*. Во времена правления монгольской династии Юань (1271–1368 гг.) сказы были запрещены, и до нашего времени не дошло каких-либо свидетельств бытования и развития сказового искусства.