

влекущее за собой формирование соответствующих принципов отбора произведений для массового выпуска и наполняемость библиотек, в том числе, и домашних.

Социально-культурный контекст в большей степени предопределяет в каждый конкретный исторический период приоритетность функций детской литературы как специфического словесно-художественного искусства, которое тесно связано с процессами воспитания и образования. Особенности социокультурной ситуации современного общества следует учитывать не только авторам, пишущим для детей и юношества, но, возможно, в значительно большей степени тем, кто организует и направляет детское чтение (родители, воспитатели, педагоги и т. д.): «Результаты окремих досліджень соціології читання з погляду місяця книги в системі сучасних комунікативних засобів засвідчують загальне падіння рівня читацької активності, пріоритет аудіовізуальних засобів отримання інформації. ... основний мотив читання художніх творів сучасних

школярів має прагматичний характер і пов'язаний з необхідністю реалізації навчальних програм. Серед загальних закономірностей процесу сприйняття художніх творів у соціології читання вчені виділяють залежність типологічних літературних уподобань від вікових особливостей сприйняття та серйозні суперечності між власним читацьким досвідом учнів і нормативним читанням, пропонованим шкільними програмами з літератури» [9: 12].

Собраний в данной статье материал позволяет сделать вывод, что существует множество подходов к определению понятия «детская литература», которая органично входит в общелитературный процесс, составляя его неотъемлемую часть, но, в то же время, являясь его самостоятельным компонентом. Развернувшаяся в литературоведческой среде полемика, касающаяся понятия «детская литература», обилие работ, касающихся данного аспекта, свидетельствует об актуальности и перспективности дальнейшего изучения этого вопроса.

Література

1. Мотяшов И. П. Детская литература / И. П. Мотяшов // Литературный энциклопедический словарь; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 91–95.
2. Гриценко З. А. Детская литература. Методика приобщения детей к чтению / З. А. Гриценко. – М.: «Академия», 2004. – 320 с.
3. Зубарева Е. Е. Несущие тягу земную: Очерки / Е. Е. Зубарева. – М.: Детская литература, 1980. – 192 с.
4. Крамов И. Н. В зеркале рассказа / И. Н. Крамов. – М.: Советский писатель, 1986. – 271 с.
5. Лейдерман Н. Л. Между хаосом и космосом. Рассказ в контексте времени / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий // Новый мир. – 1991. – № 7. – С. 240–257.
6. Лупанова И. П. Полвека: Очерки / И. П. Лупанова. – М.: Детская литература, 1969. – 672 с.
7. Минералова И. Г. Детская литература: Учебное пособие для высших учебных заведений / И. Г. Минералова. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2002. – 176 с.
8. Энциклопедический словарь юного литературоведа; сост. В. И. Новиков. – М.: Педагогика, 1988. – 416 с.
9. Ісаєва О. О. Теорія і технологія розвитку читацької діяльності старшокласників у процесі вивчення зарубіжної літератури: автореферат на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук, спеціальність 13.00.02 – теорія і методика навчання зарубіжної літератури / Олена Олександрівна Ісаєва. – Київ, 2004. – 40 с.
10. Кизилова В. В. Жанрова-стильова еволюція прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття: автореферат на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук, спеціальність 10.01.02 – українська література / Віталіна Володимирівна Кизилова. – Київ, 2014. – 47 с.

УДК 821.161.1 – 3 Баршев

В. В. Виниченко

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Лики танатологического в творчестве Н. Баршева: пустота, свист и молчание

Виниченко В. В. Образи танатологічного у творчості М. Баршева: порожнеча, свист та мовчання. У статті досліджено форми художньої репрезентації смерті у творчості М. Баршева. Однією з найбільш поширених форм такої репрезентації виявляється порожнеча, що дає змогу вписати твори письменника в широкий літературний контекст (творчість символістів, оберіутів, проза А. Платонова). Показано, що подолання смерті пов'язане з образом винахідника, який одержав іронічне переосмислення в «Літаючому Фламандріоні», мотивами польоту та сліпоті/прозоріння. Багатолике «Ніщо» у М. Баршева протистоїть світові речей, який у своїй гіпертрофованій формі ризикує перетворитися на безглуздий хаос, «вогонь речей» (за А. Ремізовим). Розглянуто звукове оформлення танатологічного (мотиви свисту, колокольного дзвону), а також зв'язок мотивів мовчання (німоти, тиші) та смерті.

Ключові слова: танатологічні мотиви, порожнеча, М. Баршев, ОБЕРІУТ, А. Платонов.

Виниченко В. В. Лики танатологического в творчестве Н. Баршева: пустота, свист и молчание.

В статье исследованы формы художественной репрезентации смерти в творчестве Н. Баршева. Одной из наиболее распространенных форм такой репрезентации оказывается пустота, что позволяет вписать произведения писателя в широкий литературный контекст (творчество символистов, обэриутов, проза А. Платонова). Показано, что преодоление смерти связано с образом изобретателя, который получил ироническое переосмысление в «Летающем Фламмандроне», мотивами полета и слепоты/прозрения. Многоликое «Ничто» у Н. Баршева противопоставлено вещному миру, который в своей гипертрофированной форме рискует выродиться в бессмысленный хаос. Рассмотрено звуковое оформление танатологического (мотивы свиста, колокольного звона), а также связь мотивов молчания (немоты, тишины) и смерти.

Ключевые слова: танатологические мотивы, пустота, Н. Баршев, ОБЭРИУ, А. Платонов.

Vinichenko V. The thanatological images in Barshv's works: void, whistle and silence. The article deals with forms of artistic representation of the thanatological images in Barshev's works. One of the most common forms of such representation is a void that allows to inscribe Barshev's works in broad literary context (works of symbolists, Oberiu, Platonov's prose). Overcoming death is shown to be connected with inventor's image, that was ironically rethought in Flying Flammandrion, and motifs of blindness and insight. Also it refers to the motif of flying (for example in poems of Kharms) that turned out to be connected with the situation of disappearing, dissolution in void. The diverse Nothing opposes to the world of things, that in hypertrophied forms tends to degenerate into fire of things (according to A. Remisov), and water element that is endowed with a special power in Barshev's works. Also the sound incarnation of the death images (the motifs of whistle, ring of bells) and connection between death and silence (quiteness, muteness) are considered in context of traditional beliefs.

Key words: thanatological motifs, void, Platonov, Oberiu, Barshev.

Литературоведческая танатология является сравнительно новой междисциплинарной областью. Вместе с тем отдельные аспекты литературного опыта изображения смерти были достаточно подробно изучены исследователями: специфика танатологического хронотопа [11:11–12], наррации и сюжета [11], [12], типы персонажей, танатологические мотивные комплексы [7], [9], [11]. Возникли и закрепились такие термины, как танатологическая семантика, синтактика и прагматика [11:24]. Особый интерес представляет типологизация восприятия смерти в культурной традиции [1; 23]. Продолжается изучение танатологических мотивов в творчестве отдельных авторов. Следует отметить, что исследовательское поле литературоведческой танатологии расширяется за счет обращения к творчеству незаслуженно забытых писателей.

Современные ученые указывают на широкий потенциал категории мотива для исследователей в силу его изоморфности и полисемангичности [11:5]. Эта литературоведческая категория станет основой и для нашей работы. Под мотивом мы, вслед за Б. Гаспаровым, понимаем любое смысловое «пятно» («событие, черту характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово»), которое характеризуется признаком повторяемости [6:30]. Цель данной статьи – изучение функционирования мотивов, приобретающих танатологическую окраску (пустоты, свиста и молчания), у Н. Баршева, творчество которого, за редкими исключениями [18], [26], до сих пор не становилось предметом исследования в предложенном аспекте.

Как заметил А. Арьев в предисловии к сборнику «Расколдованный круг», «смерть, похожая на "исчезновение" <...> обыденная при всей своей внезапности и алогизме, лейтмотивом проходит через прозу Андреева, Баршева и Добычина» (в перечне упомянуты писатели,

произведения которых были републикованы в сборнике). Отмеченные внезапность и обыденность конца человеческой жизни у Баршева (ср. ремарку в хармсовском стиле о кончине одного из героев — «умер Семен Назарович неожиданно для себя» [18:338]) вылились в особое метафизическое удивление, порожденное присутствием и обликом смерти: «Заскучает человек, встанет во весь рост и не рассчитает как на грех прямо лбом или затылком об какой-нибудь нависший над поездом предмет, мост, например. Мягко ударится своей болдыжкой, повернется к остальной братве и в глазах будто удивленье» [18:363]. Можно вспомнить также несчастного советника царя Моховика «раба божьего» Шервашидзе, которого «так с удивлением на лице и казнили» («Антошины мелочи») [2:72].

Смертность, насквозь пронизывающая баршевский мир, становится многоликой, получая ряд репрезентаций на мотивном уровне. Одним из наиболее распространенных знаков танатологического у Баршева становится мотив пустоты. Она преследует баршевских героев и настигает их на пороге умирания (ср. смерть стрелочницы Щукиной из повести «Большие пузырьки», когда в момент гибели ментальная пустота как бы соединяется с пустотой небытия: «Раскрыла пустые глаза и в последний раз сказала свое, пустое. С тем и отошла» [18:336]). «Пустое» становится в один ряд с мертвым: «У переезда мертвой тенью белый дед, фонарь в руке, взгляд пустой» [18:348]. Даже вне танатологического контекста само по себе незаполненное пространство страшит баршевского человека. Таков сон Андрея Бодюли («Забытая антенна»): «приснилось ему снеговое лучистое поле и воткнутая посреди него высокая тонкая жердь. Он знал, что поле это без конца и без краю и что страшно оно своей холодной непреодолимой пустотой» [18:464]. Вспомним также героя «Расстроенной личности», который боялся вслед за

исчезнувшим «обозначением» обнаружить за дверью лишь пустоту да пыль. Заполненность же, напротив, окрашивается в позитивные тона, ассоциируясь с полнотой бытия: «побольше бы таких счастливых до краев людей» [18:387]. Не случайно у героя «Антошиных мелочей» уверенность в том, что слепой от рождения мальчик «дойдет до всего», утвердилась, когда новорожденный сын начал сосать грудь (в обычном рефлексе Петр подсознательно узрел стремление заполнить пустоту посредством жидкости – материнского молока).

Расшифровка семантики мотива пустоты требует привлечения контекста. Исследователи фиксируют в русском модернизме чередующиеся образы «мрака», «покоя», «сияния», «пустоты» и «волн» небытия. В. Севастьянова говорит о поэтике не-бытия, которая приобретает окончательные очертания в литературе 1900-20-х годов [19:11], начиная с символистов. При этом не-бытие, реализующееся в ряде бинарных оппозиций (мир-ничто, пустота-вещество, свет-тьма и т. д.) [19:11], получает амбивалентную семантику. Божественное Ничто символизирует темное первоначало, «причину всего», которая не имеет «ни тела, ни формы, ни образа, ни качества», мирозозидающую силу, «путь к которой представляется навстречу благотворным потокам, изливающимся из первоначала» [19:23], то есть является воплощением бытия. Одновременно Ничто воспринимается в качестве тьмы, мир не просто сотворившей, но и стремящейся его уничтожить [19:23]. В литературе 1920-х годов (в художественных системах А. Белого, О. Мандельштама и др.) «"тьма изначальная" окончательно утрачивает связь с идеями истока блага, истины и превращается в "пустое ничто", связанное исключительно с мотивами распыления, распада, "отсутствия чего бы то ни было"» [19:24].

«Ноль», «ничто» становится центральным понятием и в философии Обэриу. По замечанию С. Г. Семенович, обэриуты передавали «различные фантазмагорические случаи, случайности алогичного существования, вселенский кошмар распадающийся бытия» [20:458], когда «сама смерть как бы стирает длительность и смысл жизни» [20:461]. При этом творчество уподоблялось, по меткому выражению Н. Заболоцкого, удивительным, странным звукам из *пустоты*. Только ноль, по Хармсу, может заключать в себе понятие бесконечности [8:85], быть вместилищем одновременно начала и конца, «ничто» и «нечто». Вариацией «нуля» становится совершеннейшая геометрическая фигура – шар, выражение Единого, нерасчленимого, невидимого, в котором растворяется множественность мира и из которого она возникает вновь [28:202] (ср. опус Хармса «Смерть старичка», в котором полной

«деатомизации», распаденю героя, «не знавшего своего часа», предшествовало, в соответствии с абсурдистской логикой, выпадение из его носа маленького шарика).

Приведенные аналогии выглядят тем уместнее, что в самой известной из своих повестей («Большие пузырьки») Баршев словно стремится материализовать предложенный обэриутами образ нуля в форме, которая, на первый взгляд, абсолютно неустойчива, но очертаниями повторяет идеальный шар, – речь идет о пузырях. Предсказывая появление новых Пузырей «и еще, и опять» после всеобщей смерти обитателей станции, рассказчик как бы констатирует бесконечное чередование циклов умирания-возрождения, при этом водная «основа» пузырькового мотива лишь утраивает эту бесконечность (известно, что для обэриутов сама по себе вода выступает подобием вечности [8:131], aqua regnans, вариацией темы Единого [28:202]).

Вместе с тем Пустота, которую подразумевает семантика мотива пузырьков, может таить в себе мертвящую бездну, превращая тем самым чередование циклов в дурную бесконечность, где смерть берет верх над жизнью. В трудах Л. Липавского, теоретика обэриутов, возник даже термин «пузырчатость» – особый страх перед шарообразными телами, в котором укоренен, по сути, экзистенциальный ужас живого существа перед первичной протоплазмой жизни, «абсолютным истоком» [28:215].

Более отчетливо выражена танатологическая семантика мотива пустоты у А. Платонова, в творчестве которого «органическая и неорганическая природа, животные и растения, взрослые и дети <...> подвержено неумолимой смерти» [13:128]. Как заметил Л. Карасев, в мире Платонова «пустота оказывается местом, куда должна войти жизнь, чтоб было человеку чем жить. А так как у жизни, понятой как нечто вещественное, есть только один антипод – смерть, то, соответственно, ее признаком становится пустота» [10:10]. Ей способна противостоять лишь одна субстанция – вода, оказавшаяся в силу своих исключительных свойств как раз посередине между полюсами пустоты и заполненности, смерти и жизни [10:18]. В свободном от влияний состоянии вода у Платонова приобретает круглую форму, которая, по замечанию К. Баршта, стала символом новой живой энергии вещества [4:148].

Близость баршевского и платоновского миров подчеркивается не только знакомой триадой «человек – пустота – вода» (о семантике водного мотива в творчестве Баршева мы писали ранее [5]), но и особой ролью фигуры ученого-изобретателя, стремящегося эту пустоту небытия преодолеть. Достаточно вспомнить Самбикина, который жаждал «добыть долгую силу жизни»,

воспользовавшись таинственным веществом, обнаруженным на мертвом теле («Счастливая Москва»), или полубезумного Прочного Человека, содержащего две мастерских, одна по выращиванию прочной плоти, а другая – бессмертной («Рассказ о многих интересных вещах»). Словно воодушевленный идеями Фомы Пухова («Сокровенный человек»), верившего в необходимость научного воскрешения мертвых, «чтобы ничто напрасно не пропало и осуществилась кровная справедливость» [16], баршевский Ананий Федорович из «Летающего Фламмандрона» решил сконструировать машину для полета за обретением бессмертия. Этому предшествовал ряд других абсурдных изобретений («арфа для бедных», «пружинный на воде плаватель»), созданных как будто по заветам чевенгурцев, которые работали «не для пользы, а для друг друга», или Якова Саввича, который «делал лишь странные механизмы, утоляющие вожделения темной души» [17] (рассказ Платонова «Глиняный дом в уездном саду»).

Полет Анания Федоровича на Фламмандроне актуализирует также обэриутовский контекст. Известно, что в 1929 году (год написания рассказа Баршева) Д. Хармс создает свой «Полет в небеса», главный герой которого переживает, по сути, вариацию опыта Анания Федоровича, его полет и растворение в пустоте:

Вася взвыл беря метелку / и садясь в нее
верхом

он забыл мою светелку / улетел и слеп и хром
<...>

Что же делать? Боже мой, / Где мой Вася
дорогой?

Все хором: / Он застрял на небесах [24:84–86].

Ж. Жаккар замечает, что в мире обэриутов ситуация полета неминуемо сопровождается двумя трагическими неизбежностями – падением и исчезновением [8:109]. Одновременно исчезновение тела связывается с открытием истины о теле и сопровождается явлением истинного мира [28:171]. Так, в «Мыре» поэт изначально полагает, что видит «Ничто», в то время как ему являются «все части мира сразу» [8:109]. Если рассматривать бессмертие человека как часть открытой истины о мире, то полет Анания Федоровича на Фламмандроне и его исчезновение в «черном бархате всемирной пустоты» обернулись открытием этой правды (конечно, если согласиться с предположением рассказчика, что изобретателю удалось уйти от смерти).

Ряд танатологических мотивов объединяет «Летающий Фламмандрон» с «Антошиними мелочами» – прежде всего, противоречивая фигура творца-преобразователя Петра Великого как вариация образа изобретателя, творческой личности. Однако обнаруживаются и существенные

отличия. Амбициозный изобретатель Фламмандрона, явно соотнося себя с Петром, жаждет узреть «медного Анания на Неве» и, в духе героев Достоевского, рассуждает о цели и средствах ее достижения. Автор подает эти рассуждения в юмористически-сниженном ключе: «– Читал я, – скажет, – будто чтобы убедить в своей правоте и пользе, нужно море крови пролить. А где я ее достану и как его пролью?» [3:108]. Петр из «Антошиних мелочей», напротив, даже обликом противоположен своему царственному соотечественнику: «Звали его Петром, а по фамилии Великим, росту он был малого, а голосом тонок» [2:59].

Повторяется в рассказах и трансформированная ситуация полета, который оборачивается для главного героя падением и смертью. В то же время изначально в облике Антона заданы черты, которые служат маркерами бессмертия. Так, герой родился слепым, и это парадоксальным образом отменяет для него власть Танатоса («не было для тебя ни времени, ни пространства, ни жизни, ни смерти» [2:66]). Вспомним также платоновских героев, для которых слепота была одним из знаков «нерожденности», единственного бытийного состояния, в котором человек может оставаться бессмертным; закрыть глаза или ослепнуть, по Платонову, – значит закрыться от Пустоты. В свою очередь, акт самоубийства в контексте обширной философской традиции мыслится учеными как «акт переживания бессмертия, связанный с уникальным расщеплением сознания на два «я», одно из которых будет верить, что продолжит существовать и после смерти [15:13]. Ситуацию экзистенциального прозрения Антона, сходную с той, какую пережил поэт в «Мыре» во время встречи с Пустотой, фиксирует парадоксальный комментарий Евграфыча, который называет покойного зрячим, а людей, хоронивших его, слепыми. Одновременно слова Мечникова задают имморталогический мотив («Не смерть, а бессмертие является характерной особенностью человеческой жизни»), что позволяет соотнести суицид Антона с мотивом преодоления смерти в «Летающем Фламмандроне» и смысловой цепочкой «полет» – «ничто» – «прозрение» обэриутов.

У Баршева пустота, или «ничто», не существуют сами по себе, а входят в оппозицию с составляющей вещественного мира – «нечто». Страх перед беспредметностью у некоторых баршевских героев выливается в чрезмерную привязанность к вещам и зависимость от них. Например, для Кронида Семеновича («Четвертое») они оказываются успешными заменителями умерших владельцев: «Всех покойничков припомнишь. И бабушку Дарью Петровну с камфорой да нафталином, и Липочку сестру <...>

От нее в том ящике накладка бисерная и флакон пустой одеколоновый век коротают» [18:361]. Для сравнения приведем пример любви к рукотворному миру у платоновского героя: «Он втайне прощался со всеми здешними мертвыми предметами. Когда-нибудь они тоже станут живыми – сами по себе или посредством человека. Он обошел все ненужные дворовые вещи и потрогал их рукою: он хотел почему-то, чтобы предметы запомнили его и полюбили» 20] («Джан»). Не удивительно, что вещи в итоге успешно отвоевывают у своих создателей право на вечность, становясь как бы ее воплощением и сохраняя при этом полное безразличие к человеку: «шифоньер – хозяйственник угрюмый <...> совсем Кронидом Семеновичем не интересуется – беречь для него нечего» [18:361], или: «Есть еще зеркало – существо угодливое, беспаматное, всякое видело и все забыло. Забудет непременно и Кронид Семеновича» [18:361]. Рукотворные предметы даже способны самостоятельно менять владельцев: «жили-были навеки нерушимо разные вещи. Нужные и ненужные, а потом надоело так-то жить, и надумали они хозяев менять» [18:339]. Наконец, когда эта власть достигает апогея, складывается образ человека-вещи: «оттого и люди здесь опасные, без нутра... как вещи» [18:339].

Онтологическое положение вещи уникально. С одной стороны, она является одним из материальных, «буквальных» воплощений культуры, строительным элементом микрокосма человека [25:121]. Как замечает В. Топоров, «вещи – результат <...> “низкой” деятельности человека, направленной на то, что потребно и “полезно”» [21:8]. Вещь, таким образом, оказывается вторичной, и этим она отличается от других, вечных составляющих Вселенной – неба, стихий, животных и растений, человека и морального закона [21:8], находясь вне как космологической перспективы, так и духовной жизни [21:9]. Вещь открыта человеку, в силу своей вторичности она не может без него существовать и неизменно несет на себе его отпечаток [21:8].

С другой стороны, вещный мир, любовно создаваемый человеком, может приобретать независимость и даже власть над своим творцом [25:123], растущий хаос бессмысленно множачихся вещей захватывает, уносит и размельчает человека [25:130], вырождаясь в «огонь вещей» (выражение А. Ремизова), «ток вещей», «фонтан вещей» (по А. Белому), превращаясь из «предмета-ничто» в «ничто». Не случайно Хармс в «Трактатах более-менее по конспекту Эмерсона» советовал «правильно уничтожать вокруг себя предметы» [8:152]. Вторичный внешний мир, который причудливо конструируют брюки покойного отца и байковый платок тетушки, труды Канта и поваренные книги

Молоховец, дырявая клизма и «портрет умильный в цветах подвенечных», концентрирующиеся вокруг эпицентра незаметной жизни вещей – базара, заслоняет пеленой то истинное, непреходящее, которое для покойного (вслед за упомянутым Кантом) воплощали небо и моральный закон. Впрочем, равно как и смерть, столкновение с которой обернулось для героини прозрением подлинного мира и экзистенциальной тоской. Испытав истинную, непреходящую, «сухую» грусть, которую неизбежно несет невосполнимая и необратимая утрата близкого человека, девушка не случайно обращает взор ввысь, к небу: «Вечером смотрела Маруся сухими глазами в окно звездное – отца вспоминала» [18:343].

В баршевском мире «Ничто» получает звуковое оформление, сопрягается с аудиальными мотивами, которые как бы маркируют его появление. Так, пустота, которая образуется с выходом из тела жизненной субстанции, соотносится с мотивом свиста, что позволяет говорить о *звуковом комплексе смерти* у Баршева. Свист является одной из составляющих этого комплекса. В «Четвертом» его появление оказывается предвестием скорой смерти главного героя: «Вот, знаете, свист какой в сердце залез: пока сижу – ничего, а то так очень громко, даже неприлично. А ничего не поделаешь – года!» [18:365] и далее: «Засвистело в груди, как будто шел далеко и устал порядком» [18:367]. Это перекликается с ощущениями Гражданина Воды, у которого, подобно убитой Глаше или неизвестному солдату, «будто просверлилась в спине или груди неисправимая дырка, и оттого никак не вздохнешь полной грудью: утекает нужный для человека воздух, сколько его не вбирай» [18:359]. Наконец, в «Больших Пузырьках» этот мотив воплощает быстротечность жизни: «Свист, а не жизнь. Есть и нет: без нужды родилось, без нужды и кончилось. А куда свист уходит, неизвестно» [18:321]. В последней фразе запечатлена не только неопределенность загабоного Ничто, столь страшная баршевского героя, но и inferнальная природа самого свиста, который становится знаком утраты жизни.

Исследователи отмечают, что «среди резких, нарушающих покой и размеренность жизни звуков особое место занимает свист – явление, неизменно связываемое в народных представлениях с призывом зла, лиха, беды, нечистой силы» [14:295]. В ряду других звуковых явлений свист связывается с демоническим хохотом, визгом, стонами, а также пустотой (как известно, потусторонний мир в народных отливается незаполненностью, а свист есть прямое попадание в ничто и в никуда [14:301]). Подключаемый в связи с образом свиста мифопоэтический пласт накладывается на демонические мотивы самой повести, явленные, в

частности, в образе Коко (об этом косвенно свидетельствуют уверенность тети Саши, что именно заезжий актер повинен в пузырьковской трагедии – «Это он все нахотал», удивительная жизнестойкость Коко, который даже после массовой смерти «где-то отвалился и дальше покати», его странная способность пить и не пьянеть, а также взятая им на себя роль судьи и палача, свершившего самосуд над Морозовым).

Наравне со свистом в баршевском мире о приходе смерти вещает колокольный звон. Так, сцена всеобщего умирания пузырьковских обитателей проходит под аккомпанемент не только свиста прибывающего поезда, но и ударов колокола, в который бьет пьяный Егоров: «Неожиданно взволновался станционный колокол. Необычно и беспорядочно колотил он в медь старым языком своим и кричал, надрываясь, тревожно как мог, потому что видел людскую погибель и тосковал, что не понимают его» [18:335]. Одним из самых обширных пластов традиционной культуры, связанных с колокольным звоном, была область смерти [14:250]. Он сопровождал каждый из этапов смерти и последующих за ней ритуалов [14:250], постепенно приобретая отрицательную семантику танатологического знака [14:256]. Наконец, смерть может заявлять о себе просто шумом, который ассоциируется с приближающейся непогодой: «Шум, шум в голове и во всем теле сперва слабый, потом все гуще, как в чаще перед началом дождя. Только не настоящий ли это шум?» [18:333]

Противоположно смерти «шумной», на другом полюсе баршевского мира, находится смерть «молчаливая», «немая». Связь сфер смерти и молчания была отражена еще в мифологии (так, древние римляне, как отмечает Ф. Арьес, в день поминовения усопших приносили дары немой богине Таките, немота которой олицетворяла тишину царства мертвых [1:54]). По мнению З. Фрейда, в сновидениях молчание символизирует смерть [22]. Тишина, молчание «становятся универсальными атрибутами, маркерами всей сферы смерти» [14:126].

Исследователи рассматривают молчание как некий знак, противоположный слову и одновременно способный нести смысл. Парадоксальную общность природы речи и того, что знаменует ее отсутствие, отметил М. Эпштейн: «Молчание получает свою тему от разговора <...> и становится дальнейшей формой ее разработки <...> Если бы не было разговора, не было бы и молчания» [27:179]. Исследователь говорит о двух полюсах восприятия молчания в русской культуре, несущих отрицательную (знак покорности, тупости, приспособленчества) и положительную коннотации (свидетельство мудрости, смирения).

Для прозы Баршева также характерна

полисемантность данного мотива. Отмечается его позитивное содержание: «Ровный парень, умный, молчать умеет. Красноречивая это штука, молчание-то» [18:389]. Негативный аспект связан с ситуациями, когда молчание является танатологическим знаком. В баршевском мире, почувствовав дыхание смерти, слово распадается, иссякает. Таковы замирающие реплики Коко: «Передай по телеграфу в жизнь: ропнул еще один пузырек. Мне-то напре... наплевать, но так умирает, не зная того, вся сталая Росп... рост... Рас...» [18:336]. Утрата речи становится одной из последней ступеней умирания парализованного генерала («Водоросли»), после чего наступает черед умереть самому главному – мысли. В баршевском мире умирающие имеют свой язык, который оказывается недоступным для понимания живых: это чувствует Ольга Ивановна, слыша бессвязную речь Хрущева, которая сопровождается бесконечными и бессмысленными мольбами его соседа по палате («Сладенького...»), уподобляющиеся молитве. Как и некоторые другие баршевские герои, Хрущев стремится письменно запечатлеть свою жизнь, однако на исходе жизненного пути вместе с «бывшим» учителем постепенно умирает и сама способность к письму: «Кстати, новость: я пишу мемуары, а комната моя без света <...> Иногда слова друг на дружку, а иногда и мимо, а в середине у них заглавные буквы». Симптоматичной является причина смерти Хрущева, высказанная Ольгой: «Он молчит, потому что сказал все» [18:393]. В этих словах заложена констатация профессиональной исчерпанности Хрущева, косвенно связанной с гибелью бывшего учителя, призвание которого напрямую связано со словом.

Отметим, что особый язык присущ и спящим («на другом языке говорят живущие в снах, для них земные слова только бред» [18:378]), что сближает граничащие традиционно друг с другом сферы онейрического и танатологического. Не случайно повествователь констатирует: «не нужно человеку лицо, когда он спит» [18:378]. Стертые или измененные черты лица служат одним из многочисленных маркеров смерти. Вспомним, например, странную метаморфозу, случившуюся с жителями Больших Пузырьков при виде смертоносной канистры: «Когда пришел Коко, увидел он знакомые спины, взгляды же и лица были новые. Каждому хотелось быть одному и других не замечать» [18:332]).

Подчеркнутую немоту в момент гибели сохраняют и герои «Жданного слова», параллель «словесная исчерпанность – смерть» явлена здесь еще отчетливей. Жизненный итог бывшего священника Петра Ивановича, который чудодейственными проповедями мог наставить даже отъявленного разбойника на путь истинный,

оборачивается лишь скупой констатацией: «Какая вонючая смерть». Зеркально отображает судьбу отца сюжетная линия, связанная с Васяткой. С детства он увлекался сочинительством (вариация поиска жданного слова), словно стараясь компенсировать, подобно другим героям, заложенные природой недостатки – заикание (вспомним, например, слепого Антона с его желанием увидеть мир и начинающего писателя Андрея Бодюлю, который ни написать складно, ни рассказать толком не умел). За свои стихи Васятка получал наказание, то есть принимал своеобразное «мучительство за веру», которое так жаждал обрести Петр. С наступлением «новой жизни» и появлением Василия-коммуниста стихи были забыты, однако поиски жданного слова продолжились, хотя вместо него подворачивались «удобные слова» «иногда ближе, иногда дальше, а все не то» [18:403]. Конец же жизненного пути героя в момент его казни казаками окутывает мертвенная тишина, которая однажды уже стала роковой для его отца («Тихо так стоят все, словно тогда, когда отец Петр дары опрокинул» [18:404]). «Жданное, испепеляющее слово», которое, возможно, посетило Василия во время казни, выливается лишь в немой окрик, прерванный ловкой рукой палача, и гротесковую гримасу трупа («хотел его радостно крикнуть всем, но не успел и высунул людям мертвый язык свой» [18:405]).

Исследователи по-разному определяют место тишины в ряду других сходных мотивов: молчания, немоты, невнятной речи. Так, М. Эпштейн указывал на принципиальное различие между молчанием и тишиной, отводя последней место в онтологической нише: «тишина не имеет темы и не имеет автора, она, в отличие от молчания, есть состояние бытия» [27:179]. В то же время исследователи фиксируют близость тишины, наряду с остальными знаками безмолвия, к сфере Танатоса [14:123]. Баршевская тишина зачастую служит знаком-заместителем смерти – личной (вспомним «осторожную немоту» тюрьмы, где были приговорены вечно коротать век герои «Несгораемого фейерверка») или всеобщей (неподвижная, «налитая до самого неба» тишина Больших Пузырьков). Хрушев из «Водорослей» говорит о нерассеивающейся тишине, которую принесла в мир революция, фиксируя онтологический сдвиг, порожденный социальными катаклизмами беспокойного века. Парадоксально, но тишина у Баршева может быть шумной (один из примеров такой громкой тишины дается в первых строках «Боязни пространства»: «Тш-ш-ш-ш. Тишина в ушах шипит» [18:406]) и для некоторых героев (например, Матвея Карповича, прозванного

Тишайшим) уподобляться революционному грохоту и гулу.

В этой связи уместно вспомнить А. Платонова с его концепцией «тихого места», которое каждый мыслящий человек бережно хранит внутри себя, «где ничего не было, но из которого исходит удивление и вопрошание обо всем, что есть» [27:136]. Это ощущение родственно постоянному чувству озадаченности, на которое обречены баршевские герои, и их вполне платоновскому желанию «всемирной ясности и договоренности по всем пунктам счастья и страдания»: «И каждый устраивался на своих местах на ночь, со своими думами, – нельзя человеку совсем не думать!» [18:355]). Тишина и молчание также могут быть благом, которое следует хранить: «Люблю твою речь, Аркадий, скупая она, видно слова твои уходят в думы <...> Раньше была комната с умирающим генералом, потом эта оберегаемая тобой тишина. Она бережется не для себя, она я знаю для кого» [18:393].

Таким образом, смерть в художественном мире Баршева репрезентируется рядом мотивов. Прежде всего, к ним относится пустота, которая, в соответствии с богатой литературной традицией, становится знаком смерти и одновременно амбивалентного хайдеггеровского «Ничто», порождающего миры и затем поглощающего их. Баршев вводит фигуру изобретателя, который стремится приручить Пустоту. Полет в «Летающем Фламандрионе» оборачивается растворением в «черном бархате всемирной пустоты» и открытием истинности мира в варианте бессмертия. Оппозицией «Ничто» для Баршева является «нечто» – мир вещественный, в котором герои писателя ищут укрытие от Пустоты. Одновременно подобная привязанность грозит обернуться деспотией, «огнем», «током» вещей.

Мотив пустоты соотносится с определенным звуковым комплексом, который имеет фольклорно-мифологические истоки и приобретает танатологическую семантику. В этот комплекс входят мотивы свиста, связываемого напрямую с потусторонним миром и порождаемой им пустотой, звона колоколов (неотъемлемой составляющей погребального обряда) и шума. В противовес смерти «шумной» возникает смерть «молчаливая», которая выявляет традиционную близость сфер молчания и смерти. Наличие мифологического подтекста, равно как и функционирование полисемантических мотивов, позволяют вписать прозу Н. Баршева в литературно-философский контекст 1920-30-х годов, в котором творчеству писателя еще предстоит отыскать место.

Литература

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. – М. : Прогресс, 1992. – 528 с.
2. Баршев Н. Антошины мелочи / Н. Баршев. – Звезда. – 1928. – № 1. – С. 59–81.
3. Баршев Н. Летающий Фламандрион / Н. Баршев // Литературное обозрение. – 1990. – № 6. – С. 108–110.
4. Баршт К. А. Истина в круглом и жидком виде. Анри Бергсон в «Котловане» Платонова / К. А. Баршт // Вопросы философии. – 2007. № 4. – С. 144–157.
5. Виниченко В. В. Водный комплекс в прозе Н. В. Баршева / В. В. Виниченко // Вісн. Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Сер.: Філологія. – Вип. 75. – С. 103–109.
6. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука, 1993. – 304 с.
7. Демичев А. Русское кладбище: опыт самоидентификации [Электронный ресурс] / А. Демичев // Фигуры Танатоса. Вып. 6. – СПб. : Изд-во Института человека РАН, 2001. – Режим доступа : <http://anthropology.ru/ru/text/demichev-av/russkoe-kladbishche-opyt-identifikacii>.
8. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Жан-Филипп Жаккар. – СПб. : Академический проект, 1995. – 472 с.
9. Кабакова Г. Запах смерти / Г. Кабакова // Ароматы и запахи в культуре / сост. О. Б. Вайнштейн. – Кн. 2. – М. : Новое лит. обозрение, 2010. – С. 40–49.
10. Карасев Л. В. Движение по склону (Пустота и вещество в мире А. Платонова) / Л. В. Карасев // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. – М. : Наследие, 1993. – С. 5–38.
11. Красильников Р. Н. Танатологические мотивы в художественной литературе : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10. 01. 08 «Теория литературы. Текстология» / Р. Н. Красильников. – М., 2011. – 54 с.
12. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 417–430.
13. Мильдон В. И. Тринадцатая категория рассудка (из наблюдений над образами смерти в рус. литературе 20–30-х гг. 20 в.) / В. И. Мильдон // Вопросы литературы. – 1997. – № 3. – С. 128–140.
14. Мир звучащий и молчаливый : семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. М. Толстая. – М. : Изд-во «Индрик», 1999. – 331 с.
15. Паперно И. Самоубийство как культурный институт / И. Паперно. – М. : Новое лит. обозрение, 1999. – 256 с.
16. Платонов А. Собр. соч. : в 8 т. Т. 2 [Электронный ресурс] / А. Платонов. – М. : Время, 2009. – Режим доступа : <http://ruslit.traumlibrary.net/page/platonov-ss08-02.html>.
17. Платонов А. Собр. соч. : в 8 т. Т. 4 [Электронный ресурс] / А. Платонов. – М. : Время, 2010. – Режим доступа : <http://ruslit.traumlibrary.net/page/platonov-ss08-04.html>.
18. Расколдованный круг : сб. повестей и рассказов. – Л. : Сов. писатель, 1990. – 688 с.
19. Севастьянова В. С. Поэтика небытия в русской литературе 1900–1920-х годов : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10. 01. 01 «Русская литература» / В. С. Севастьянова. – Магнитогорск, 2012. – 32 с.
20. Семенова С. Г. Метафизика смерти и абсурда (Даниил Хармс, Александр Введенский) / С. Г. Семенова // Метафизика русской литературы. Т. 1 / С. Г. Семенова. – М. : Изд. дом «Порог», 2004. – С. 457–480.
21. Топоров В. Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Образ. Символ. – М. : Изд. Группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 7–111.
22. Фрейд З. Мотив выбора ларца / З. Фрейд // Психоанализ и художественная литература / Сост. и общ. ред. В. М. Лейбина. – СПб. : Питер, 2000. – С. 35–46.
23. Фигуры Танатоса: тема смерти в духовном опыте человечества. Вып. 5 [Электронный ресурс]. – СПб, 1995. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/edition/tema-smerti-v-duhovnom-opyte-chelovechestva>.
24. Хармс Д. Полн. собр. соч. : в 4 т. Т. 1 / Д. Хармс. – СПб. : Академический проект, 1997. – 434 с.
25. Цивьян Т. В. К семантике и поэтике вещи / Т. В. Цивьян // Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – С. 121–144.
26. Шеховцова Т. А. Проза Николая Баршева: чеховское начало в русском модернизме 1920-30-х годов / Т. А. Шеховцова // Вісн. Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – 2006. – № 745. Сер.: Філологія, вип. 49. – С. 130–134.
27. Эпштейн М. Н. Слово и молчание: метафизика русской литературы : учеб. пособие для вузов / М. Н. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 2006. – 559 с.
28. Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса) / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – 384 с.