http://www.debryansk.ru/~brtd /slavstr/xvslav/xvrep.html

14. Сергєєва І.С. Драматургія І.Д. Сургучова: проблематика і поетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 "Російська література" / Сергєєва Ірина Сергіївна. – Харків, 2010. – 19 с.

15. Сургучёв И.Д. Соч.: в 3 т. / И.Д. Сургучёв. – М., 1914.– Т. 3: Осенние скрипки и рассказы. 1915. – С. 7–83.

16. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т.: соч.: в 15 т. / И.С. Тургенев. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – Т. 1.: Стихотворения, поэмы, статьи и рецензии, прозаические наброски 1834–1849; [подгот. текстов и прим. Т.П. Голованова, В.А. Громов, Т.П. Ден, Н.В. Измайлов, Е.И. Кийко, Л.Н. Назарова, Е.М. Хмелевская, Б.М. Эйхенбаум]. – 1960. – 639 с.

17. Фокин А.А. Творчество А.П. Чехова в рецепции писателей "первой волны" русской эмиграции (на материале публицистики И.Д. Сургучева) [Электронный ресурс] // Программа Междунар. науч. конф. "А.П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя" (Ростов-на-дону, 1–4 октября 2009). – Режим доступа: http://pressa.rsu.ru/ztn/ufu/chexov.pdf

18. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Лёве; [пер. с нем]. – СПб.: Акад. проект, 1999. – 512 с.

19. Ходус В.П. Пьеса И.Д. Сургучева "Осенние скрипки": чеховские традиции и драматургическое новаторство (на материале ремарок) // III Сургучевские чтения: сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. – Ставрополь, 2006. – С. 171–181.

20. Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116-148: К мифологеме сада / Т.В. Цивьян // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 140 – 152.

21. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т.: соч.: в 18 т. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1972. – Т. 12–13.: пьесы 1889–1891; пьесы 1895–1904; [подгот. текстов и прим. Н.С. Гродская, З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая, И.Ю. Твердохлебов, А.П. Чудаков; ред. А.И. Ревякин]. – М., 1978.

**УДК 821.161.1—31 Кржижановский. 09**

**А. Г. Гребенщикова**

# СОЗЕРЦАНИЕ СТРАХА (ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ НОВЕЛЛЫ С. КРЖИЖАНОВСКОГО "ЧУДАК")

***Гребенщикова О. Г***

***СПОГЛЯДАННЯ СТРАХУ (ІДЕЙНО-ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ НОВЕЛИ С. КРЖИЖАНОВСЬКОГО "ДИВАК")***

*В даній статті аналізується ідейно-художня концепція новели С. Кржижановського "Дивак", для якої чинником, що організує, стає мотивний комплекс зору-споглядання-бачення. Показано, що візуальний аспект у С. Кржижановського пов'язаний не тільки з посиленням експресії оповідання, але й з дослідницькою установкою на "прозріння" істини – не абстрактно-теоретичної, а морально-етичної. Зіштовхуючи точки зору оповідача і героя, автор розкриває збитковість позиції ученого – дослідника страху.*

***Ключові слова:*** *візуальність, поетика, мотив, мотивний комплекс.*

***Гребенщикова А. Г***

***СОЗЕРЦАНИЕ СТРАХА (ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ НОВЕЛЛЫ С. КРЖИЖАНОВСКОГО "ЧУДАК")***

*В данной статье анализируется идейно-художественная концепция новеллы С. Кржижановского "Чудак", для которой организующим началом становится мотивный комплекс зрения-созерцания-видения. Показано, что визуальный аспект у С. Кржижановского связан не только с усилением экспрессии повествования, но и с исследовательской установкой на "прозрение" истины – не абстрактно-теоретической, а нравственно-этической. Сталкивая точки зрения повествователя и героя, автор раскрывает ущербность позиции ученого – исследователя страха.*

***Ключевые слова:*** *визуальность, поэтика, мотив, мотивный комплекс.*

© А.Г. Гребенщикова, 2011

***Grebenshchikova A. G.***

***CONTEMPLATION OF FEAR (IDEOLOGICAL AND ARTISTIC CONCEPTION OF THE NOVEL "FREAK" BY S. KRZHIZHANOVSKY)***

*This article examines the ideological and artistic conception of novel "Freak" by S. Krzhizhanovsky, the organizing principle of which is a motivic complex of sight-contemplation-vision. It shows that the visual aspect of S. Krzhizhanovsky is associated not only with the increased narration expression but also with the research setting to "enlightenment" of truth – not abstract and theoretical but moral and ethical. Confronting the point of views of the narrator and the hero, the author reveals a flawed position of a scientist – researcher of fear.*

***Key words:*** *visual, poetics, motive, motivic complex.*

Творчество Сигизмунда Кржижановского – одного из интереснейших представителей русского модернизма первой трети XX века – до сих пор остается недостаточно исследованным. Издано первое собрание сочинений писателя [5], появляются отдельные труды литературоведов [10; 14] и защищенные диссертации [2; 6; 12], однако "белых пятен" в его творческом наследии по-прежнему немало.

Одно из важных направлений исследований прозы Кржижановского – изучение мироощущения писателя и способов выражения авторского сознания. Формой проявления мироощущения автора является система мотивов, пронизывающих все творчество художника.

В системе мотивов, характерных для писателей-модернистов, существенное место занимает мотивный комплекс зрения, видения [11; 13]. Вопросы визуального восприятия мира в творчестве Кржижановского уже затрагивались исследователями [10; 12], однако новелла "Чудак" в данном аспекте не рассматривалась (так, например, А. Шуберт сосредотачивает внимание на мотиве творчества-исследования, интерпретируя только образ главного героя [12]).

Задача нашей работы – анализ идейно-художественной концепции новеллы Кржижановского "Чудак", где организующим началом становится именно визуальный аспект и связанная с ним исследовательская установка.

Новелла "Чудак" была написана Кржижановским в 1922 году, "по следам" первой мировой войны, куда он ушел добровольцем. Острота и яркость впечатлений от военных действий отражены и в этой ранней новелле, и в более позднем творчестве писателя.

Тема войны как бессмысленного многоубийства и мира как хаоса, объятого вечным необъяснимым (и необратимым!) страхом, тема мертвости живой человеческой жизни подана автором сквозь призму созерцания и видения двух персонажей – повествователя (солдата, которого притягивают мертвые) и героя ("чудака"-исследователя, для которого главным объектом изучения является страх).

Новелла открывается изображением движения роты навстречу врагу – убийцам, как называет этих людей повествователь. Характерно, что путь к смерти связан с пересечением четко выраженной границы: рота движется по лесу, затем по дороге к холму и, наконец, поднимается на самую высокую точку холма – "линию гребня". Солдаты знают, что будут открыты врагам, лишь только пересекут эту границу – границу между затишьем и боем, между тишиной и грохотом, между перемирием и войной, между жизнью и смертью. Интересно, как глаз повествователя воспринимает подход к этой границе: *"Но мы пока шли мимо: вернее, близящаяся чёткая линия гребня шла на нас, медленно пододвигаясь под ноги"* [4, с. 29]. В восприятии повествователя и его спутников происходит определенный оптический переворот: движение холма к людям, а не наоборот. Видимо, это последствия некоего иррационального страха: недвижимое приходит в движение, словно управляемое некими сверхъестественными силами. Оно неотвратимо, и человек бессилен ему противостоять. Животный страх, вызванный этой беспомощностью, словно снимает ответственность за любые действия – но и отказывает в праве называться людьми.

Далее повествователь замечает по поводу этой четкой линии: *"Мы знали: переступив её, откроем себя – пулям и, главное, глазам наших убийц"* [4, с. 29–30]. Больше пуль – т.е. практически неизбежной физической гибели на войне – солдаты боятся именно глаз своих убийц. Здесь отчетливо просматривается мотив смертоносного зрения, имеющий богатую традицию (вспомним Медузу-Горгону или гоголевского Вия), причем смертоносность связана именно со страхом. Как справедливо отмечает В. Подорога, "то, что отражено в гримасе монстра, <…> есть лишь удвоение, отражение гримасы ужаса, которым охвачена жертва "взгляда". Маска Горгоны-Медузы – всего лишь зеркало, в котором мы признаем физиогномический отпечаток собственного ужаса" [8, с. 277]. Кроме того, глаза и взгляд призваны устанавливать контакты между людьми, выражать эмоции и т.д. При взгляде на врага ("убийцу"), при установлении этого контакта (заметим, кстати, повествователь дважды в таком небольшом тек-

сте говорит о том, что трупы на повозке лежали "навзничь и ничком, лицами в лица", – своеобразный контакт глаз уже физически мертвых людей) абстрактный объект уничтожения превращается в конкретного человека с характерной только для него внешностью, мимикой, повадками и др. А именно это и может быть страшно: увидеть во враге человеческое, прежде чем убить или быть убитым.

Другое объяснение этому страху следующее. По сути, бой становится зеркалом жизни, ведь обе стороны для героя одновременно являются и "нашими", и "врагами". "Наши", являясь формально "своими", на самом деле оказываются "врагами" – ведь это они посылают на войну. "Враги" же, формально оставаясь врагами, на самом деле почти не отличаются от "своих". В разговоре с повествователем герой замечает: *"У страха двойная повадка: он – то гонит назад, то – гонит вперед. <...> Ведь против врагов вы посланы врагами: свои страшнее тех <...> – и еще неизвестно, где жутче: под дулами тех, или под зрачками этих"* [4, с. 32–33]. Ситуация переворачивается: страшны "зрачки" уже не врагов, а своих. Взгляд в зеркало – это взгляд особой силы (напомним, по легенде, восходящей к античности, Василиска убивает собственное отражение в зеркале). Возможно, боязнь посмотреть в глаза врагам также объясняется иррациональным, неконтролируемым страхом смерти. Кстати, возникающий в сознании героя образ зеркала свидетельствует о бессмысленности военных действий, о размывании границы между "своим" и "чужим", а следовательно, ведет к оценке войны как катастрофы, безумного братоубийства. В окружающем солдат мире после боя все остается прежним: то же кладбище, те же холм и лес. Единственным и страшным результатом стала гибель людей.

В этих выводах Кржижановский примыкает к традиции русской "военной" литературы. Неприемлемость, апокалиптичность, безрассудность военных действий блестяще показаны в произведениях В. Гаршина и Л. Андреева, чей опыт Кржижановский, безусловно, учитывал.

В сравнительно небольшом корпусе произведений, которые написаны В. Гаршиным, значительное внимание уделено существованию человека на войне, военному быту, размышлениям о жизни и смерти (одного и тысяч людей), порождаемых самой военной атмосферой. Рассказы "Четыре дня", "Трус", "Из воспоминаний рядового Иванова", "Аясларское дело", "Денщик и офицер" и др. [3] передают трагичность мироощущения автора и объединены установкой на правдивое и точное, детальное – а потому кажущееся жестким и жестоким – воспроизведение действительности. Война Гаршина – это не пафосное и героическое действо, а будничные и простые события, которые пугают повествователя своей бессмысленностью. Изображение *такой* войны восходит к "Севастопольским рассказам" Л. Толстого, который показывал войну *"не в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знамёнами и гарцующими генералами, а <...> в настоящем ее выражении – в крови, в страданиях, в смерти"* [9, с. 93]. Однако визуальность у Толстого практически никак не проявлена: глаза, взгляд упоминаются нечасто и, как правило, в портретной характеристике персонажа либо в ремарках *"поднял глаза"*, *"бросил взгляд"* и т. д.

В кровавых буднях войны насильственная гибель сотен людей предстает привычным, почти "нормальным" событием. Человек, не утративший остроты восприятия, оказывается на грани безумия. Не случайно сквозным для военных рассказов Гаршина (а позже – и Л. Андреева) становится мотив сумасшествия мыслящего человека, побывавшего на войне и переживающего сдвиг системы мировоззренческих координат, переосмысление жизненных ценностей. Для гаршинского повествования визуальный аспект также не актуален: повествователь не сосредотачивается на том, что он видит. Упоминание глаз, например, связано чаще всего с обычным описанием внешности героев: *"Он был замечательный красавец, голубоглазый, стройный, ловкий. Он лежит теперь на Аясларской горе, и от его голубых глаз и прекрасного лица уже ничего не осталось"* [3, с. 379]. Правда, встречаются и *"воспаленные"*, и *"испуганные глаза"* (рассказ "Четыре дня"), но в целом герой скорее *слышит* войну, чем видит ее: *"Пули визжали все чаще и чаще, наконец отдельных выстрелов вовсе не стало слышно: все слилось в какое-то жужжанье. Гранаты летели, визжа, издали; когда они приближались, то уже не визжали, а скрежетали и хлопали, разрываясь и обдавая людей осколками и землею. <...> Лежавшие изредка дико вскрикивали, стоявшие за деревьями и на коленях падали иногда с криком, иногда молча. <...> Раненые, кто мог, уползали, большею частью молча; впрочем, быть может, их крика и не было слышно за шумом боя"* [3, с. 388].

У Л. Андреева, напротив, визуальные мотивы выходят на первый план. Например, в повести "Красный смех" центральный символический образ начинает формироваться именно со зрительных впечатлений: *"Солнце было так огромно, так огненно, так страшно, как будто земля приблизилась к пеклу и скоро сгорит в этом беспощадном огне. И не смотрели глаза. Маленький, сузившийся зрачок, маленький, как зернышко мака, тщетно искал тьмы под сенью закрытых век: солнце пронизывало тонкую оболочку и кровавым светом входило в измученный*

*мозг"* [1, с. 22]. Зрачок оказывается окном в страшный мир, а закрытые глаза – единственным способом защиты. Герой вспоминает: *"Я сам несколько раз натыкался и падал, и тогда невольно открывал глаза, – и то, что я видел, казалось диким вымыслом, тяжелым бредом обезумевшей земли"* [1, с. 22–23].

Апокалиптический, сжигающий солнечный свет усиливает катастрофичность ситуации, и огненный шар распадается на множество смертоносных солнц, наполняющих мир и проникающих в человека: *"Огромное, близкое, страшное солнце на каждом стволе ружья, на каждой металлической бляхе зажгло тысячи маленьких ослепительных солнц, и они отовсюду, с боков и снизу забирались в глаза, огненно-белые, острые, как концы добела раскаленных штыков. А иссушающий, палящий жар проникал в самую глубину тела, в кости, в мозг..."* [1, с. 23].

В этом мире *"безумными красными глазами"* наделена даже лошадь, человек же окончательно утрачивает свое "я", погружаясь в бездну безумия, мрака, хаоса: *"Но он стоит, безуспешно подбираясь, молчит и смотрит на меня. И я невольно поднимаюсь с камня и, шатаясь, смотрю в его глаза – и вижу в них бездну ужаса и безумия. У всех зрачки сужены – а у него расплылись они во весь глаз; какое море огня должен видеть он сквозь эти огромные черные окна! Быть может, мне показалось, быть может, в его взгляде была только смерть, – но нет, я не ошибаюсь: в этих черных, бездонных зрачках, обведенных узеньким оранжевым кружком, как у птиц, было больше, чем смерть, больше, чем ужас смерти"* [1, с. 24–25].

По наблюдениям И. Московкиной, образ-символ "красного смеха" оказывается сложен "из всех доступных человеческому восприятию ощущений и впечатлений: из зрительных, слуховых, осязательных, обонятельных и т. п." [7, с. 120]. Однако доминируют в нем, на наш взгляд, именно визуальные впечатления, усиливающие экспрессию изображаемого.

Образ солнца присутствует и в новелле Кржижановского. "Исследователь", рассуждая о природе страха, уравнивает "жуть" и "ужас" дня и ночи: *"И полосы, вернее зоны, страха: чёрная – жёлтая: то чёрная жуть ночи – то полуденный, солнечный жёлтый ужас"* [4, с. 33]. Далее, в этом же монологе герой рассуждает о самом страхе бытия, причем неотъемлемой составляющей опять-таки остается образ солнца: *"Над глазами рассиялись солнца, под ногой развёрнуты поля, а мы, затиснув глаза, спрятав мозг за черепные кости, делаем всё, чтобы не быть: нам страшнее под ударом солнечных лучей, чем под лётом пуль..."* [4, с. 33]. Повествователя солнце тоже "не устраивает", но уже в космическом масштабе: он ищет, *"разборчиво роясь глазами в россыпях миров, новое солнце и новую свою орбиту"* [4, с. 35].

Кржижановский не только передает ужас войны, но и показывает разные варианты отношения к ней. Оставшиеся в тылу полны псевдопатриотического энтузиазма: *"Ведь там, назади* (то есть в тылу, у "своих" – А. Г.), *сейчас – отвратительно: если вы молоды и сильны, то есть достойны жизни, – то нет такого полутрупа, шамкающего и шаркающего о землю, который, подняв продавленные в череп глаза, не толкнул бы вас, несущего жизнь, – улыбкой, словом, глазами сюда: в смерть. Глупая самка, надёргавшая с полкоробки корпия, кривит крашеные губы: вы не на фронте? Даже дети, наученные ими, поднимают на вас спрашивающие глаза"* [4, с. 33]. Подчиняясь этой психологии толпы, человек окончательно лишается воли и права выбора: *"...вы, желающие жить и не желающие убивать, толкаемые сотнями глаз, гонимые сотнями улыбок, слов и полуслов, бежите от этих на тех, из страха в страх"* [4, с. 33]. Действеннее физической силы оказываются глаза, которые способны выражать целую гамму чувств, от презрения до страха. Глаза, страх перед которыми "заставляет" идти на войну и открывает возможность убивать или быть убитым.

Уже в начале новеллы сопрягаются мотивы смерти и памяти: *"Слева – кладбище: с сорванным канонадами дерном. За прорывами ограды – кресты, пригибаясь рядами к земле, чинно кланялись, прося не забывать"* [4, с. 29]. После боя впечатление меняется: кресты, *"униженно пригибаясь крестовинами, земно кланялись, моля не забывать"* [4, с. 30]. Тем более жестоко звучит далее "обыденная" фраза рассказчика: *"Но мы еще раз проходили мимо"* [4, с. 30]. Таким образом, бой, итогом которого для каждого могло стать кладбище, не пробуждает в душах воинов чувство сострадания, не заставляет их задуматься о противоестественности совершаемых ими действий, о масштабах катастрофы, о цене победы. Смерть, притягивающая, как бездна, стала уже рядовым событием, и тысячи убитых не может вместить человеческая память. Повествователь, впрочем, не судит бойцов. Он понимает, что на войне иначе нельзя, ведь только защитившись от переживания каждой смерти как уникального трагического события, люди оказываются способны продолжать собственную жизнь.

Особую значимость приобретает фигура исследователя, отправившегося на передовую для работы над своей темой – страхом. Его появление следует за описаниями кладбищенских крестов, что актуализирует тему смерти. Главное открытие исследователя состоит в том, что смерть наличествует везде, в каждом человеке. В беседе с

рассказчиком он подмечает, что *"в каждого <...> вдет труп; <...>. Труп зреет в человеке исподволь: правда, обыкновенно он спрятан от глаза, вобран в ткань, но... зреет <...>. Мы мало зорки, но если отточить глаз, <...>, то <...> незачем кладбищ – мертвец и кладбище всюду"* [4, с. 31–32].

Проблема соотношения и подмены мертвого и живого очень значима для Кржижановского, недаром книга, которую открывает новелла "Чудак", называется "Чем люди мертвы". По мысли героя, существуют особые состояния, когда люди живые мертвы – например, когда все вместе идут в бой: *"... тогда и убивать-то вас уже не нужно. <...> из боя – никто, вы понимаете, никто и никогда не возвращался... живым"* [4, с. 32]. Кстати, идущих в бой он воспринимает не как отдельных людей, а как некую одинаковую общую массу (*"Люди мне не нужны. Нет: мне в них нужен – их страх"* [4, с. 32]). Из дневника мы узнаем, что его владелец видел людей *"серых, одинаково пригибающихся к земле, с одинаковым блеском стальной трехграни у одинаковых глаз"* [4, с. 35]. "Исследователь страха" отказывает в праве на жизнь людям, побывавшим в мясорубке войны, проходящим мимо кладбищ с униженно кланяющимися крестами, способным идти на поводу у "глаз", посылающих их – молодых, живых – на войну и смерть. Характерно, что наблюдаемый исследователем страх проявлен не в действиях или мыслях людей, а в глазах, даже – в зрачках. Страх этот – глубинный, неотъемлемый, живущий в душе (ведь глаза – зеркало души), а оттого безусловный и неизбывный.

Для исследователя очевидно также, что война – пограничное, экстремальное состояние – далеко не единственный "повод" для страха: *"Страх не обнести колючей проволокой. Он всюду: и в войнах, и вне войны. Война – только сгусток"* [4, с. 33]. Страх вызывают и религия, и любовь. Любовь, по мнению исследователя страха, *"пугается всего: света дня, глаз, себя самой; прячется в ночь, за щели замка. Да и по самой сути своей, ведь любовь это – игра в страх; человека влечёт к человеку – жутью: дрожа, люди отдаются тайне именно потому, что боятся её"* [4, с. 33]. Сама жизнь человеческая, как утверждает исследователь, – *"сплошная боязнь бытия"*, *"зачатая пугливо прячущимися любовниками"* [4, с. 33]. Этот глубокий "душевный" страх обнажает трагизм человеческого существования, делает невозможной частную и общую гармонию, и человек решительно прячет глаза и мозг, "чтобы не быть".

Пытаясь укрыться от войны и страха, солдаты уходят "в землю" – в окопы, землянки. Взгляд людей постоянно направлен вниз. В этом отношении показателен следующий эпизод новеллы. Автор рукописи вдвоем с поручиком идут по ломкому насту – *"Будто и войны нет. А вдруг, здесь под снегом спящие озими?"*. Однако мечта о мирной жизни настолько неуместна в военной обстановке, что ее даже невозможно выразить в слове: *"Человек, идущий рядом, молчит. Глаза книзу. Хочу поделиться ширью с человеком, показать и ему простор. И вдруг говорю:*

– Посмотрите, какой обстрел.

*Тошно мне"* [4, с. 36–37]. Герои уже не могут говорить языком мирной жизни, их полностью поглощают война и смерть. Опасность может грозить отовсюду: так, автору рукописи привиделся сон о том, что его *"землей втянуло"* [4, с. 35].

Спасения нет и в религии. Иконы, оставшиеся у солдат дома, тоже предстают как носители некоей карающей силы, враждебной человеку: *"Ведь и там, в оставленных позади избах-срубах из чёрных углов, дрожмя дрожат лампадки. За лампадками тёмные ризы. В прорезях риз чёрные и странные лики; в ликах обвод вперенных глаз. Зевы трёхглазых чудищ, перевивы змей и пламёна Последнего Суда"* [4, с. 36]. Подчеркнув, что жизнь человека оказывается во власти и в поле зрения "всевидящих" высших сил, ученый высказывает неожиданную мысль: *"Народу, не боящемуся своих крестами замахнувшихся церковок, смеющему жить у своих нетушимых лампад, не сводящих блика с его жизни, трудно ли пройти через войны?"* [4, с. 36]. Надежда на "обесстрашивание" жизни быстро исчезает, но исследователь формулирует свое кредо: *"Сердцу истина не в подъем. Истина больнее боли. На нее надо решиться <...> Меж человеком и истиной – страх <...>. Сначала обесстрашить себя и лишь тогда мыслить. Не ранее. Вот уж годы и годы учу мое сердце обрастать сталью"* [4, с. 38].

Однако уничтожение в себе страха оборачивается, по сути, уничтожением человека, который не может быть "свободным" от сердца.

Автор сталкивает позиции повествователя и "чудака". Повествователь словно оголенным нервом чувствует все ужасы войны, ее бесчеловечность, немыслимость уровня страданий. Самым страшным для него становится *привыкание* к подобной жизни. В корне иная позиция у "исследователя", для которого моральная сторона дела оказывается неважна, этические и нравственные нормы нивелированы, замещены одной-единственной целью: исследовательской. Ключевым моментом, позволяющим понять разность взглядов повествователя и чудака-исследователя, становится один из эпизодов боя. Повествователь попробовал пройти в соседний взвод. *"Сквозь оторванную дверь землянки я увидал сбившуюся в комья, налипшую на стену страдающую человечину. Лиц не было: были выставившиеся из на-*

*лили плечи и спины, застывшие острыми выступами локти, ряды прижатых к ногам ног: будто развороченная, смятая, брошенная под прилавок штука серого сукна"* [4, с. 41]. Здесь происходит очередная встреча с "чудаком". *"Както вдруг, точно склубившись в пыли, возник человек, тот, с портфелем: бородка, выставившись вперёд, любопытствующе ёрзала вправо-влево, будто обыскивая стены, облепленные глухо заворочавшейся под серым сукном человечиной"* [4, с. 41]. Интересно, насколько различаются точки зрения повествователя и "исследователя" на одну и ту же ситуацию. Если для первого страшным является "привычка" к смерти, если "человечина" – без лиц – для него остается "страдающей", то для второго, появляющегося, словно некий инфернальный персонаж (*"склубившись в пыли"*), главным является исследовательский интерес (обратим внимание, что Кржижановский употребляет слово "обыск", и "смотрит" герой даже не глазами, а *"любопытствующее ерзающей бородкой"*). Именно в этот момент происходит окончательное отторжение одной – гуманистической – позиции от другой – аморально-исследовательской: повествователь сообщает, что его *"...ударило кровью в зрачки"* [4, с. 41]. Рассказчик "побеждает" в этом явно обозначенном противостоянии: *" – Прочь, – крикнул я и поднял приклад: – прочь отсюда. Бородка, дёрнувшись вправо-влево, втянулась в лицо; лицо в пыль: проход был свободен"* [4, с. 41].

Показательно отношение повествователя и солдат к смерти "ученого". Повествователь бесстрастно-холоден: *"Подошел – тронул: труп. Да, он. Ну что ж, и ему на телегу: к "теме"* [4, с. 42]. Солдаты же, не успевшие поближе узнать "исследователя", воспринимают погибшего как некую индивидуальность, видят в нем не труп, а человека:

" – А чудак-то наш отчудил. Видали?
– Какой чудак?
*– Да вон там...*" [4, с. 42].

Таким образом, развивая представление о войне как бессмысленном убийстве, нелепой, сводящей с ума катастрофе, отраженное в творчестве Толстого, Гаршина, Андреева, Кржижановский делает акцент на образе героя-созерцателя, исследователя страха, который сумел "обесстрашить" себя ценой утраты человечности. Вслед за Андреевым писатель широко использует визуальную поэтику. Однако визуальный аспект у Кржижановского связан не только с усилением экспрессии повествования, но и с исследовательской позицией, установкой на "прозрение" истины – не абстрактно-теоретической, а нравственно-этической, ведущей к разграничению позиций повествователя и героя-"ученого".

В дальнейшем представляется целесообразным исследовать функции "визуальной поэтики" в других "военных" произведениях писателя.

Литература

1. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. – Т. 2. Рассказы, пьесы 1904–1907 / Леонид Андреев; [редколлегия И.Г. Андреева, Ю.Н. Верченко, В.Н. Чуваков]. – М.: Худож. лит., 1990. – 560 с.

2. Горошников В.В. Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 "Русская литература" / В.В. Горошников. – Ярославль, 2005. – 22 с.

3. Гаршин В.М. Сочинения / В.М. Гаршин. – М.; Л.: ГИХЛ, 1960. – 426 с.

4. Кржижановский С.Д. Сказки для вундеркиндов / Сигизмунд Кржижановский. – М.: Сов. писатель, 1991. – 700 с.

5. Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: В 5 т. / Сигизмунд Кржижановский; [сост., предисл. и комм. В. Перельмутера]. – СПб.: Симпозиум, 2001–2006. – 5 т.

Т. 1. – 687 с.; Т. 2. – 701 с.; Т. 3. – 673 с.; Т. 4. – 848 с.; Т. 5 – 640 с.

6. Лунина И.В. Художественный мир новелл С.Д. Кржижановского: человек, пространство, коммуникация: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 "Русская литература" / И.В. Лунина. – Красноярск, 2009. – 19 с.

7. Московкина И.И. Между pro и contra: координаты художественного мира Леонида Андреева: монография / И.И. Московкина. – Х.: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2005. – 288 с.

8. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. В 2 т. – Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский / В.А. Подорога. – М.: Культурная революция, Логос, Logos-aetera, 2006. – 685, [2] с.

9. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 2 / Лев Толстой. – М.: Худож. лит., 1978. – 422 с.

10. Топоров В.Н. "Минус"-пространство Сигизмунда Кржижановского / В.Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. – М., 1995. – С. 476–575.

11. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / Аге А. Ханзен-Леве; [пер. с нем. М. Ю. Некрасова]. – СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с. – (Современная западная русистика).

12. Шуберт Г.М. Поетика новелістики С.Д. Кржижановського: особливості перехідного художнього мислення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 "російська література"/ Г.М. Шуберт. – К., 2010. – 19 с.

13. Ямпольский М. Б. О близком: Очерки

немиметического зрения / М.Б. Ямпольский. – М.: Новое лит. обозрение, 2001. – 239 с. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. 27).

14. Sigizmund Krzhyzhanovskii and His Contemporaries [Электронный ресурс] // Toronto Slavic Qarterly. – 2007. – №№ 19–22. – Режим доступа : http://www.utoronto.ca/tsq/

**УДК 821.161.1.02** **М.Г. Дашкевич**

# АВАНГАРДИСТСКИЕ ИНТЕНЦИИ В АГИТАЦИОННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1917–20-х гг.

***Дашкевич М.Г.***
***АВАНГАРДИСТСКИЕ ИНТЕНЦИИ В АГИТАЦИОННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1917–20-х гг.***

*В статье рассматривается феномен русского литературного авангарда сквозь призму агитационной литературы 1917–20-х гг. Обращение к агитационным жанрам представителей авангардных течений выступает, с одной стороны, как закономерное развитие таких знаковых для авангарда тенденций, как перформативность, театрализованная акционность, жестовость, с другой стороны, заданная идеологическая однозначность агитационной поэзии нивелирует специфику авангардного знака.*

***Ключевые слова:*** *агитационная литература, авангард, утилитаризм, автореференция, переструктурирование поэтики, прагматика.*

***Дашкевич М.Г.***
***АВАНГАРДИСТСЬКІ ІНТЕНЦІЇ В АГІТАЦІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ 1917–20-х рр.***

*У статті розглядається феномен російського літературного авангарду крізь призму агітаційної літератури 1917–20-х рр. Звертання до агітаційних жанрів представників авангардних течій виступає, з одного боку, як закономірний розвиток таких знакових для авангарду тенденцій, як перформативність, театралізована акційність, жестовість, з другого боку, задана ідеологічна однозначність агітаційної поезії нівелює специфіку авангардного знаку.*

***Ключові слова:*** *агітаційна література, авангард, утилітаризм, автореференція, переструктурування поетики, прагматика.*

***Dashkevich M.***
***AVANT-GARDE INTENTIONS OF AGITATION LITERATURE OF 1917-20***

*The article examines the phenomenon of the Russian literary avant-garde through the prism of agitation literature of 1917-20. The reference of the representatives of avant-garde to the agitation genre is from the one hand as a well-formed development of such significant avant-garde tendencies as performativity, theatricality, on the other hand, ideological uniqueness of agitation poetry neutralizes the specificity of avant-garde sign.*

***Keywords:*** *agitation literature, avant-garde, utilitarianism, autoreference, restructuring of poetics, pragmatics.*

Проблема обращения представителей авангарда к агитационному искусству в современной исследовательской литературе в большинстве случаев рассматривается сквозь призму вопроса о взаимодействии искусства и идеологии. Критический обзор темы трансформации авангардной утопии в тоталитарный дискурс дает Ю. Гирин [8]. Помимо широкого мировоззренческого контекста обозначенная проблема актуализирует ряд значимых вопросов поэтики авангарда: "искусство для искусства" и массовость, обращение к народной культурной традиции, специфика прагматики авангардного высказывания и др.

Представители "солидарного прочтения" (Л. Панова) авангарда зачастую негативно интерпретируют сближение авангарда и агитационного искусства. Причина кроется, видимо, в том, что обращение к агитжанрам сводит на нет ту отмеченность "чистым искусством", "высшей свободой творчества", к которой постоянно апеллировали и футуристы, и их приверженцы. Неконвенциональность футуристической зауми часто выступает аргументом в пользу тезиса о дистанцированности авангарда от массовой культуры. Однако, как отмечает Е. Бобринская, "уже в 10-е и особенно 20-е годы поиск связи с миром массовой культуры был одной из важнейших проблем авангардного искусства. <…> Дистанция между авангардом и массовой культурой, которая воспринимается как непременное эстетическое кредо самого авангарда, возникла скорее позже и в большей мере в трудах историков и критиков искусства" [4, с.75].

Заявленные еще формализмом автокоммуникативность, авторефентность авангардного зна-

© М.Г. Дашкевич, 2011