

*Литература*

1. Павловский А.И. Память и судьба. – Л.: Сов. писатель, 1982.
2. Долгополов Л.К. Традиции Блока в поэзии 50-60-х годов // Русская советская поэзия. Традиции и новаторство (1946-1975). – Л.: Наука, 1978.
3. Анисимов В. Что же такое «деревенская проза»? (Заметки по поводу современных литературных споров) // Нева. – 1980. – № 1.
4. Золотцев С. Рецензия на рукопись кн.: Кузнецов Н. В полях воспоминаний. – М., 1986.
5. Урбан А. Жизненные основания поэзии // Вопросы литературы. – 1971. – № 4.
6. Лотман Ю.М. Камень и трава // Лотмановский сборник. – М.: Изд-во «ИЦ-Гарант», 1995.
7. Кузнецов Н.М. Поздняя память: Стихи. – Омск: Изд-во Омск. пед. ун-та, 2004.
8. Блок А. Избранное. – М.: Просвещение, 1988.

**Н.И. Клешина**

старший преподаватель кафедры литературы Бийского государственного университета им. В.М. Шукшина  
г. Бийск

**Жанровое своеобразие поэмы И. Бродского «Горбунов и Горчаков»**

Жанр поэмы И. Бродского «Горбунов и Горчаков» характеризуется как оригинальное соединение драматического, лирического и эпического начал.

**N. Kleshnina****Genre originality of "Gorbunov and Gorchakov" poem by Iosif Brodsky**

The genre of the work «Gorbunov and Gorchakov» is regarded as a new non-definitive poem which is characterized by special correlation of drama, lyrics and epic principles in it.

Поэма И. Бродского «Горбунов и Горчаков» уникальна с точки зрения жанровой модели (ее жанровое определение как поэмы является авторским (1, с.58)), параметры которой релевантны в пределах неклассической парадигмы художественности. Жанр произведения можно рассматривать по типу новой неканонической поэмы, характеризующейся развитием неосинкретической тенденции, особым соотношением драматического, лирического и эпического начал (2, с.322, 328).

Жанровую стратегию поэмы «Горбунов и Горчаков», мы полагаем, формируют следующие положения: представление автора о творческом процессе, в нем, по мнению И. Бродского, творческая воля поэта детерминирована сознанием самого языка; представление автора о языке, близкое определению Ю.М. Лотмана: язык мыслится «некоторой первичной сущностью, которая получает материальное инобытие, овеществляясь в тексте» (3, с.3). Данные положения обуславливают проблемное поле поэмы, ее концептуальную сферу, систему образов, управляющую инвариантно-тематическим и сюжетно-композиционным уровнями.

Лирическое начало в ней сочетается с эпическим сюжетом и драматическим действием. Событием, аккумулирующим драматическое, эпическое и лирическое начала в жанре данного произведения, формирующим его «внутреннюю меру», является звучащее и артикулируемое слово, речь. Оно по отношению к героям представляет внешнее и внутреннее действия, различаемые по принадлежности их к сфере эпоса, драмы и лирики: «в эпосе и драме акцентированы – в пределе – чисто внешние действия; в лирике – также в пределе – чисто внутренние движения» (4, с.187).

Драматическая, лирическая и эпическая грани поэмы, в свою очередь, проявляют в смысловом поле главного изображаемого события – слова соответственно три аспекта: эмпирически-бытовой, условно-поэтический и субстанционально-мифологический.

Своеобразие драматических произведений, по определению В. Хализева, заключается, прежде всего, в их особой речевой организации, а именно: в доминировании «непрерывной линии» словесных действий персонажей и в особой активности этих речевых действий (5, с.8). Действие поэмы непосредственно соотносено с процессом речи героев. Здесь подобная речевая организация является не только структурно-жанровым основанием, но и собственно предметом изображения в границах художественной реальности произведения. Развитие действия поэмы

мотивировано изначальной болезненной словоохотливостью Горбунова и постепенно формирующейся зависимостью от его речедеятельности Горчакова, так что диалоги между ними скорее являются результатом стремления к разговору вообще, нежели желания что-либо решить в беседе. «Любое возобновление разговора казалось мне невыносимым. Эти персонажи не могли иметь ничего, что бы сказать друг другу» (1, с.58). Этими обстоятельствами задается эмпирически-бытовой уровень сферы речедеятельности.

Своеобразным тематическим каркасом диалогов, монологов является распорядок дня в сумасшедшем доме, на который накладываются подробности из бытовой области жизни. В этих границах речевой мир поэмы иллюстрирует реалистическую, натуралистически точную картину жизни «узников» сумасшедшего дома, в которой все известные формы жизни нивелированы до примитивного бытового существования человека.

В соотношении конфликта и действия наблюдается обратная взаимообусловленность. Конфликт рождается в диалогах героев, а не предопределяет их. Так, в бытовой сфере общения обнаруживается основание для столкновения различных интерпретаций основ жизни. Для Горбунова основами жизни являются *любовь* и *сон*. Его повторяющиеся сны о *любви* – лисичках и о *свободе* – море нарушают устойчивое бытовое течение жизни, переводя ее в иной ценностный регистр. Постепенно выясняется – в III, VIII главах, – что в любви, свободе и речедеятельности Горбунов видит бытийное начало жизни. Для Горчакова основа жизни – это его способность выживать, в том числе благодаря речевой коммуникации в форме доноса, в любых предлагаемых, навязываемых социумом условиях. Речедеятельность Горчакова изначально сугубо прагматична и ограничивается бытовой сферой жизни.

Диалогическая встреча персонажей раскрывает родство противоположных сфер эпического мира, инвариантным для эпики событием здесь является осуществленное в речи слово, которое обнаруживает противоречивое единство мира в соотношении бытия и быта.

Речевой мир поэмы представляет бытие как всеобщий речевой мир, и этим обусловлен эпический ракурс изображения. В нем речь приобретает значение масштабного эпического события, разрешающегося в кульминационных V и X главах поэмы, которые на композиционном уровне симметрично встроены в основной текст и по своим структурным параметрам являются специфическим риторическим построением «текст в тексте» в границах произведения в целом (3, с.13). Будучи зеркально обращенными к художественной реальности произведения, они формируют внешнюю по отношению к ней точку зрения, которая задает особую смысловую глубину как в восприятии природы речевой художественной реальности, так и в восприятии моделируемого в ней мира. Эпистемологическая проблематика произведения (как я вижу мир?) преобразуется здесь в онтологическую (как мир устроен?).

В этих главах иная мера условности и иной временной полюс, чем в основном тексте, а в разговорном стиле прямой речи преобладает иносказательный план, который проявляет в образах двойственность значения – прямого и символического. Если в целом в тексте доминирует временной полюс незавершенного настоящего, свойственный форме прямой речи в драматическом способе организации произведения, то здесь проступают черты эпического «абсолютного прошлого» в его символической форме «первых времен», «последних времен». Созидательная сущность речи раскрывается во вселенских масштабах. Так, в V главе «Песнь в третьем лице» в символической форме представлено эпическое событие – «Он Сказал». Слово предстает в качестве «абсолютного творящего начала» Бытия, поскольку оно инициирует динамическое состояние Бытия и формирует его «абсолютные» пространственно-временные черты:

«И он сказал». «Но он тогда сказал».  
«И он ему сказал; и время занял».  
«Но раз сказал – предмет,  
то также относиться должно к ону»\*.

В X главе в символической форме обозначается предел Бытия в масштабе человеческой жизни, им является Молчание или исчерпавшая себя в речи интенция Слова к воплощению в звуке, ритме, смысле. Субстанционально-мифологический смысл слова раскрывается в парадигматическом ряду его соответствий: *слово – речь – разговор – молчание, жизнь – смерть*: «Жизнь – только разговор перед лицом молчанья».

\* Здесь и далее поэтические тексты И.Бродского цитируются по кн. «Форма времени» (6).

В целом текстовой природе V и X глав свойственны черты мифологического типа миромоделирования; в частности, ее речевая структура может быть уподоблена мироустройству, «обращаясь сама на себя», поэма здесь в символической форме представляет свой речевой мир как мир всеобщий. Выясняется, что энергия «первичного автора» заключена в Слове, именно от него исходит творческая инициатива речедеятельности. Герои поэмы на какое-то время как бы превращаются в созерцателей, слушателей, уподобляются читателю. Эта ситуация наглядно формализована соположением местоимений *он – мы*, сменивших сочетающиеся в основном тексте местоимения *я – ты*. В данных главах происходит «прорыв текстовой рамы», границы между условным художественным измерением и реальностью, разрушается сценическая дистанция между автором, героями и читателем, утверждается всеобщая причастность миру «Он Сказал»:

И, внимая  
тому, что Он Сказал произнесет,  
как дети у церковного притвора,  
мы как бы приобщаемся высот,  
достигнутых еще до разговора.

В ином ракурсе изображено Слово в главах-монологах (III, VIII гл.). Произносимое, звучащее Слово в них заявлено событием внутреннего, духовного порядка лирического Я, отличающим родовое начало лирики и соответственно репрезентирующим условно-поэтический смысл данного события.

Мотивным основанием монологов являются неразделенная любовь и одиночество, типичные для лирики эмоционально-психологические сферы. Лирическое событие в монологах Горбунова, Горчакова уподоблено процессу речепорождения, пределы которого обнажают нераздельность и неслиянность субъектности и бытийности в человеческой природе. Эта сторона мира человека, по определению М. Бахтина, наиболее органично проявляется в архаических родовых чертах лирики: «Лирика – это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого: я слышу себя в другом, с другими и для других... Я нахожу себя в эмоционально взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению... Этот чужой, извне слышимый голос, организующий мою внутреннюю жизнь в лирике, есть возможный хор, согласный с хором голос, чувствующий вне себя хоровую поддержку» (7, с.342).

В монологах структурно воспроизводится «генетический код» лирики, ее двусубъектность, говорящий и слушающий предстают в них в одном лице. В III главе – это Горбунов, разговаривающий сам с собой. Раздвоенность образа Горбунова раскрывает драматический смысл истории его утраченной любви и глубину одиночества, осознаваемого им как обреченность человека на вечный поиск ответов, которые по своей сути обращены к Богу, но неизбежно возвращаются к самому себе.

Ты, Боже, если властен сразу двум,  
Двум голосам внимать, притом бегущим  
из уст одних, и видеть в них не шум,  
а вид борьбы мигнувшего с грядущим,  
восхит к Себе мой кашляющий ум...

Моменты раздвоения героя обнаруживаются именно в процессе речепорождения, метонимизированного в собственный голос Горбунова. Речевая ситуация в данной части поэмы представлена как «ситуация наоборот»: сначала герой трансцендентен миру собственной речи (находится вне его), а затем имманентен ему (находится внутри речи). Здесь отчетливо выделяется несколько основных фаз развития этой ситуации, соотносимых со степенью усиления звучания голоса, слышимого Горбуновым сначала извне и воспринимаемого в качестве чужого, а затем, несколько позже, в качестве собственного:

Первая фаза: «Я голос чей-то слышу в тишине».

Вторая фаза: «И голос тот противоречит мне. / Уверенно, настойчиво и глухо».

Третья фаза: «И кровь шумит, как клюквенный сироп. / И щиколотки стынут, обнажаясь. / И делится мой разум, как микроб, / В молчаньи безгранично размножаясь!»

Четвертая фаза: «Ночь. Губы на два голоса поют».

В VIII главе сам с собой разговаривает Горчаков, а лирическим событием, напряженно, драматично разрешающимся в монологе Горчакова, является ставшее для него сакральным слово Горбунова:

О, Горбунов! От слов твоих в затылке,  
воспламеняясь, кровь моя бурлит...  
Ты, Горбунов! Покуда я дышу,  
но власть твою я должен отдаваться!  
К тебе свои молитвы возношу!  
Мне некуда от слов твоих деваться!  
Приди ко мне! Я слов твоих прошу.  
Им нужно надо мною раздаваться!

В неархаических словесных произведениях искусства, как правило, акцентируется значимость слова в заключенной в нем некой идеи. Порождение идеи, образа, события привычно для целеполагания автора и восприятия читателя опережает начало собственно повествования. Началом и пределом мира произведения мыслится иницируемый его субъект. Слово оказывается заключенным в пространство субъекта и зависимым от него. Для И. Бродского же не в меньшей степени важно коренящееся в «родовой памяти» архаических форм словесного искусства представление о принадлежности слова к предметному мировому целому, поэтому смысловая полнота слова постигается в том же порядке, в котором раскрывается для субъекта значимость предметного мира, шире – Бытия: *вижу, слышу, осязаю, осмысливаю*. Очевидно, что для героев поэмы речь – осуществленное слово – имеет абсолютное значение и проявляет сущностные начала субъекта как *организма* биологического, социального, культурного. Речевой мир моделируется как всеобщий мир голосов.

Рассмотрим параметры текста поэмы с позиции его неклассической художественной структуры, характеризующейся признаками незавершенности, открытости, конструктивной неполноты целого, располагающей к сотворчеству (4, с.102). Признаки открытости и незавершенности структуры, существенно проявляющиеся на уровне текстовой рамы, актуализируют в нашем исследовании анализ трех граней художественной реальности поэмы в ее статусе коммуникативного события: креативной – сферы авторской коммуникативной инициативы, референтной – сферы коммуникативного объекта и сферы рецептивной – читательской компетенции (8, с.24-33).

Текст поэмы имеет значение фрагмента реальности, обрывка подлинного мира, постоянно репрезентирующего себя в речевой деятельности человека, поскольку на формально-композиционном уровне в тексте отсутствуют «абсолютное начало» и «абсолютный конец». Произведение открывается вопросительным предложением: «Ну, что тебе приснилось, Горбунов?», которое скорее свидетельствует о продолжении разговора, чем о его начале. Завершается произведение прерванной прямой речью:

«Смотри-ка, как бесчинствует Борей:  
подушка смята, конечно с пробором...»

Границы произведения, его начало и конец, соотносятся с началом звучания речи и ее умолканием. Так в природе художественной реальности поэмы подчеркивается ее тождественность длительности произносимой, звучащей речи, об этом свидетельствует уровень организации художественного времени. В основе формирования художественного времени мира произведения лежит лирический способ организации речи, время художественного мира исчерпывается временем речи героя. Характерным приемом, актуализирующим такой тип организации речи, является имитация спонтанности порождения речи на фоне базового настоящего времени. По утверждению Е.В. Падучевой, «только в жанрах, для которых базовым временем является настоящее, можно естественным образом имитировать спонтанность порождения текста» (9, с.210). В поэме она формируется совокупностью нескольких составляющих: присутствием восприятия, синхронного порождения текста в лице собеседника; неограниченностью предмета разговора, им является все, что сопутствует пребыванию героев в больнице, а поскольку это разговор не только между знакомыми людьми, но и сумасшедшими, то его движение протекает путем соскальзывания с одной темы на другую.

Таким образом, поэма представляет собой жанр неканонической, неосинкретической поэмы, характеризующийся сочетанием эпического, лирического и драматического начал. В жанре поэмы воплотилось авторское инвариантное художественное решение проблемы речевого твор-

чества в целом, в основе которого лежит тезис И. Бродского о детерминации творческой воли поэта сознанием самого языка, его «центробежной» и «центростремительной» силой. Автора, героя и читателя поэмы связывает единый «творческий хронотоп», в котором объектом эстетического исследования является принципиально незавершимый, открытый процесс речевого смыслотворчества.

#### Литература

1. Бродский И.А. Поэзия – лучшая школа неуверенности: Интервью // БКИ. 1980.
2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. – М., 2004.
3. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.Ю., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика // Теория литературы: в 2 т. Т. 1. – М., 2004.
4. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Вып. 567. Т. XIV. – Тарту, 1981.
5. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. – М., 1978.
6. Бродский И.А. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. Т. 1. – Минск, 1992.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
8. Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001.
9. Падучева Е.В. Семантические исследования: семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. – М.: Языки русской культуры, 1996.

**А.Г. Бондарев**

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Иркутского государственного университета  
г. Иркутск

#### Миф Чехова в поэзии Тимура Кибирова

В произведениях Т. Кибирова автор обнаруживает миф Чехова как сознательное использование штампов массового сознания. Мифологизированные образы русского писателя выступают источником идей для современного поэта.

**A.G. Bondarev**

#### Chehov's myth in the Timur Kibirov's poems

The author reveals myth of Chekhov in the works by T. Kibirov as a deliberate usage of mass consciousness stereotypes. Mythologized images of the Russian writer perform as an inspiration for the modern poet.

Формирование чеховского мифа началось еще при жизни автора. Чем дальше от нас эпоха Чехова, тем меньше граница между мифом и реальностью.

Восприятие текстов читателем массовым всегда являлось причиной искажения смысла и появления «приписанных» стереотипов. Окаменение и «заштампованность» текста (неизбежный налет времени) только способствуют порождению мифологем, связанных с творчеством того или иного писателя. Поэзия, как самый массовый род литературы, является в данном случае главным источником мифопорождения. В лирике выражают восторг, лирика благодатно вбирает в себя все знаковые образы. Глубокое понимание текста не входит зачастую в задачу поэта, а вот обозначить свое отношение или воспользоваться клише – это и есть особенность массовой поэзии и причина мифологизации творчества и жизни великих писателей.

После смерти Чехова вышел сборник стихотворений, который можно считать отправной точкой в формировании мифа Чехова поэтами разного уровня. Л.Е. Бушканец, исследуя особенности восприятия творчества Чехова этими поэтами, приходит к следующим выводам: «Стихотворения о Чехове – не просто любопытный факт истории литературы, но важный фактор в формировании "чеховского мифа". Они демонстрируют особенно наглядно те моменты "совпадения" писателя со своим временем, с массовым читателем, раскрывают механизм формирования литературной репутации, а также помогают понять искажения, которые происходят в читательском восприятии, искажения, оказывающие влияние на интерпретации Чехова вплоть до нашего времени» (1, с.124). Однако следует отметить, что если поэт отличается талантом, то мифологизация становится осознанной, автор понимает, что использует штамп сознания, а не текст Чехова.