

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

«НОЧНАЯ ЧАЙНАЯ» РЮРИКА ИВНЕВА: В МОДУСЕ ЖЕРТВЫ

Е.В. Тырышкина

Ключевые слова: Р. Ивнев, имажинизм, священная жертва, Эрос, Танатос, метафора / парадокс.

Keywords: R. Ivnev, imagism, sacrificial offer, Eros, Tanatos, metaphor / paradox.

DOI 10.14258/filichel(2018)4-10

Ночная чайная

*Голосом хриплым и пропащим
Он пел о нежности неземной.
Так вот она, любовь настоящая,
Пришла и сказала: Иди за мной!*

*Он кричал языком горячим,
Славя тех, кто по крови вор.
Душный пар из китайской прачечной
Застилал помутневший взор.*

*Под скрип голенищ и сутолоку
И ругань пунцовых ртов
Мне стало вдруг так хорошо и жутко,
Как мертвому среди льдов.*

*Заря еще не слепила очи,
Но я ослеп от глаз и губ.
И, прилепившись к толпе всклокоченной,
Иду, как дерево шло б на сруб.*

1924

(Поэты-имажинисты, 1997, с. 303)¹

Для лирического героя Р. Ивнева ситуация жертвоприношения во имя любви постоянно повторяется [Тырышкина, 2013, с. 71-74]. Этот сюжет сам по себе является весьма типичным для символизма [Мароши, 2018, с. 165–186], где лирический герой как alter ego автора является или жертвой, или жрецом, или эти роли совмещаются. Р. Ивнев формально принадлежал в разное время к различным модернистским группировкам («Мезонин поэзии», имажинизм), творчество его эклектично по своим истокам. Однако архетип священной жертвы в его лирике (поэт-Христос) восходит к символизму, прежде всего – к А. Блоку. Но у Ивнева, который был верующим христианином, сюжет жертвоприношения связан с серьезной личной драмой, так как страсть для него неминуемо связана с грехом и с преступлением.

Встреча с непреодолимым, любовью как фатумом, где Эрос непременно оборачивается Танатосом, а герой проходит через несколько стадий преобразования, испытывает катарсис и приносит себя в жертву, – такая структура сюжета довольно типична для ранней лирики Р. Ивнева [Тырышкина, 2013, с. 68-73]. Любовь у него всегда показана как безличная внешняя сила, полностью поглощающая героя.

*Так вот она – смертельная любовь,
Благословенное проклятье.
Тускнеет разум, холодеет кровь,
И кожа падает, как платье.
<...>
(Ивнев, 1921)*

*Опускаясь, все ниже и ниже,
Ползаю по сорной мостовой –
Ничего не знаю и не вижу,
Слышу только ровный голос твой.
Может быть, он мучает и губит,
Может быть, спасает он меня,
Топором куда попало рубит,
Сталью синеватую звеня.*

¹ Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты из списка источников, приведенного в конце статьи.

*Может быть, он исполняет волю
Высшую, не зная даже сам,
Так сухую ветку ветер в поле
Гонит по болотам и холмам.*

<...>

(Ивнев, 1991, с. 63)

*Опять пришла незванная любовь.
И, вспоминая горькое похмелье,
Я ей кричу: «Оставь в покое кровь,
Не лей обворожающего зелья».
Она ж, глуха, сжимает все сильнее
Мое изнемогающее сердце.
И вижу я – не совладаю с ней,
И чувствую, что некуда мне деться.
Склоняю голову покорно. Так быки
Удара ждут, не шевелясь, на бойне.
И песню лебединую тоски
Пытаюсь я в жару пропеть спокойно.
Но нет покоя и волненья нет.
Лишь судороги царствуют, как Цезарь.
Так сизый голубь бьется средь тенет.
Так в адском пламени кипит железо.*

(Ивнев, 1985, с. 68)

У Ивнева возвышенное и аморальное / непростойное идут всегда рядом, но возвышенное связано с Богом, и стремление к трансценденсу одновременно порождает неизбывное чувство вины у его лирического героя: любовь как плотское наваждение противоречит христианским устоям, но парадоксальным образом страдания во имя этого чувства подсвечены во многих стихотворениях аллюзиями на муки Христа [Тырышкина, 2013, с. 71-73, 83]. Каким образом репрезентируется состояние захваченности, непреодолимого влечения, отрешения от своего «я» и переход в существо иного порядка? Каким образом решается художественная задача воплощения в языке и форме состояния, которое не поддается адекватному семиотическому переводу?

Ослепительная, оглушающая страсть рождается в пограничном пространстве, воплощаясь в девиантной оболочке «чуждости». Уже в первой строфе пение маркировано сочетанием неблагозвучных звуков – «голосом хриплым и пропащим». «Настоящая любовь» приходит в обличье сирены мужского пола, но сам певец – лишь персонификация неведомой безличной силы, которой невозможно противостоять.

Приказу «Иди за мной!» нельзя не подчиниться, он исходит не от безымянного возлюбленного, а от самой судьбы.

Пение, музыка – ключевой мотив сферы чудесного инобытия, истинной любви в романтизме / символизме. Фальшивая музыка, хриплый голос в этом контексте (Э.Т.А. Гофман «Кавалер Глюк», А. де Мюссе «Исповедь сына века» и др.) видится знаком порочности, испорченности, антитезой «музыки сфер». Однако в модернизме первой трети 20-го века возникает иная тенденция – постижение истины и переживание инсайта невозможно без погружения в «стихию низкого». Например, в лирике Б. Поплавского (1920-е годы) фальшивая музыка, музыка кафе-шантанов, курзалов и парков («музыка для бедных») нередко является необходимым условием особого экзистенциального опыта, предшествующим приобщению к истинному «духу музыки»:

Зеленый ужас

<...>

Темнеет день, весна кипит в закате,

И музыкой больной зевает сад.

Там женщина на розовом плакате,

Смеется, рукой указывает ад.

Восходит ночь, зеленый ужас счастья

Разлит во всем, и лунный ад кипит.

И мы уже, у музыки во власти,

У грязного фонтана просим пить.

(Поплавский, 2009, с. 84-85)

У Ивнева наблюдается та же позднемодернистская тенденция, отчасти связанная с традициями декаданса (европейского и отечественного), – вход в «миры иные» невозможен без опыта «нисхождения в бездну».

Пение усиливается до крика в следующей строфе, это маркируется нарастающей энергией звукоизвлечения (повторы «з-р» создают особый фонический рисунок, в первой строфе «з» и «р» повторяется 3 раза, во второй – употребление звука «р» возрастает до 7 раз, употребление «з» остается тем же). Строка «Он кричал языком горячим» нарушает читательские ожидания с точки зрения лексической валентности: кричать можно громко, страшно, долго; кричать высоким, низким, хриплым и т.д. голосом; кричать на кого-либо, из-за чего-либо. Крик – результат деятельности всего артикуляционного аппарата, в результате которой мы слышим сильный и громкий звук голоса. Но у Ивнева эта строка одновременно

указывает на два значения слова «язык»: орган речи, часть тела (непарный вырост дна ротовой полости); сложная знаковая система, естественно или искусственно созданная и соотносящая понятийное содержание и типовое звучание (написание).

Эти два значения накладываются друг на друга, при том, что сочетание «кричать... языком» не является нормативным. Здесь усилена инструментальная функция (по аналогии с конструкцией «делать что-либо с помощью чего-либо»). За счет подобного приема достигается эффект особой интенсивности действия; с одной стороны, возникают чисто телесные осязательные ассоциации (высокая температура тела), с другой – словосочетание «горячий язык» балансирует на грани тропа (говорить горячо, то есть страстно, увлеченно, как правило, громко), которое представляется избыточным, глагол «кричать» означает сам по себе значительное, предельное усилие звукоизвлечения. Высказывание «кричал языком горячим» нацелено на фокусировку, сведение воедино предельных усилий тела и голоса. Столкновение неожиданных гаптических ассоциаций, основанных на прямом значении словосочетания «горячий язык», с ассоциациями привычного культурного контекста (переносное значение), осциллирование на границе предельно конкретного (тело) и условного (знак) маркирует границу возможностей «готового» дискурса передать накал страстей, и попытку эту границу преодолеть. Язык страсти – это язык тела в самом прямом смысле этого слова, для аффекта нет и не может быть готовой словесной оболочки.

Во второй строке второй строфы «Славя тех, кто по крови вор» за счет окказиональной звуковой семантики (кровь / вор – частичный палиндром) выстраивается смысловой контекст преступления как прирожденного свойства, фатальной обреченности, которая возводится в статус героической избранности. Вор по крови – это преступник от рождения, у него нет выбора, быть Другим – это проклятие и избранничество.

Китайская прачечная – еще один знак «низового пространства»; «душный пар», застилающий «помутневший взор» («взор» как реликт традиционной лирики в контексте не только прозаическом, но откровенно сниженном) обозначает границу перехода за грань. Отъединение от мира, изменение статуса лирического субъекта маркируется поначалу обострением слуха и зрения (поглощенность пением, затем – шум толпы и зрительный акцент – пунцовые рты), а затем способность видеть и слышать почти покидает героя. Аффект снимает границы собственного «я».

Пар – аналог и замена более многозначительного и поэтического тумана, знак наступающего хаоса – внешнего и внутреннего смятения. «Душный пар» – указание не только на «помутившиеся» зрение героя, охваченного смятением: нарушенное дыхание подключает еще одну гаптическую ассоциацию (в контексте лирики Ивнева начала 1920-х годов значим мотив смерти от холодного оружия и удушения).

В третьей строфе наступает состояние остранения-медитации и символической смерти. Звук хриплого и пропащего голоса, поющего о любви, – девиантная, но все же музыка, сменяется звуками толпы – хаотическим шумом, сопровождающим героя (скрип, суতোлка, ругань), именно в это время он испытывает состояние полной отъединенности и внутренней тишины. От шума и беспорядочного движения – к состоянию медитативного «остранения». Еще одна неожиданная метка в дополнение к «горячему языку» – метафора-оксюморон «мне стало вдруг так хорошо и жутко, как мертвому среди льдов». Энергетический накал сменяется тишиной и холодом. Эта «предварительная смерть» знаменуется «перепадом температур».

Совершается внезапная медитация «ухода», выключенности среди оживления суетной и низменной действительности, момент полного одиночества, выход за границы наличного. На звуковом уровне эта «тишина-умирание» маркирована своеобразно: в этой строфе максимальное количество звуков «р» (ср. в первой и второй – 6, в четвертой – 3, здесь – 7), но при этом нет ни одного «з», традиционно обозначающего звук как таковой. Ивнев создает свой лирический сюжет как процесс, градацию, движение к символической смерти – и преображению в священную жертву во имя Любви.

Для стихотворений Р. Ивнева характерен эффектный финальный пуант, и в данном случае мы сталкиваемся с подобным пуантом. Структура текста телеологична, напряжение лирического сюжета нарастает к концу, где совершается катастрофа и жертвоприношение. В отличие от многих других стихотворений Ивнева, где финальная «ударная» метафора «переводит стрелку» от символического к иконическому, демонстрируя зрелище физической травмы (одна из самых эффектных: *«Горек и страшен плод нашей недолгой любви / Песня, как бритва – Весь рот от этих песен в крови»* (Ивнев, 1921), выводя тем самым адресата за рамки эстетического восприятия и этических оценок, здесь такого перехода нет. Но в данном случае последняя строфа является также самым сильным местом текста.

Этот пуант обеспечивается за счет функционирования парадоксальной метафоры, которая делает видимым / невидимым, воображаемым / непредставимым то невыразимое, что не поддается

адекватному переводу в знак. Каким образом Р. Ивневу все же удастся создать эффект переживания запредельного состояния лирического субъекта?

Стертая нормативная метафора «человек – растение (дерево)» запускает привычный механизм языковых ассоциаций, связанных с пассивностью, беспомощностью, угасанием физических сил, интеллектуальной деятельности, деградацией, переходом на уровень первичных телесных реакций. И обе части метафоры находятся здесь в равновесии. Но у Ивнева финальная метафора в данном случае парадоксальна, она сопрягает дерево, связанное с понятиями неподвижности, абсолютной бессубъектности, субстанциональности, и человека, наделенного телом и душой, сталкивая различные семантические поля: пассивности / обезличивания – волевого сверх-усилия, уничтожения / героической смерти. И этот акт перехода к безличной субстанциональности, как правило, связанной с понятием статики, обездвиживания, полной пассивности (от человека к растению) связан с движением – дерево шагает, подобно человеку, добровольно идущему на казнь. Обезличивание, слияние с толпой, потеря собственного «я», зачарованность страстью поданы как явление фантастическое, результат подчинения особой силе, где даже неподвижное по своей природе будет двигаться навстречу собственной смерти.

Окончательное перерождение – переход в состояние жертвы сопровождается состоянием аффекта «ослепления», за которым следует превращение в безликую массу, «склеивание» в единое хаотическое тело («толпа всклокоченная»), переход на некий первичный уровень живой материи, на уровень осязания. За счет окказиональной семантизации словоформ с корнем *слеп / леп* (слепить, ослеп, прилепившись) и звуковой синонимии эти слова образуют единое понятийное поле с плавающим значением. Глагол «слепить» в данном контексте имеет смысл двойной и отчасти противоположный: смежить, склеить, то есть закрыть (веки), усыпить и – ослепить слишком ярким светом, и опять же – лишить зрения. Здесь можно говорить об окказиональной этимологии, где слова с корнем *слеп / леп* оказываются «родственными». Эта этимология подкрепляется окказиональной звуковой семантизацией за счет повторов звука «л»: в первой строфе этот звук маркирует девиантную, властную любовь (голос хриплый, пел, любовь, пришла, сказала), в последней – сам процесс растворения/превращения в ничто, переход в «клеякую»

субстанцию (заря еще не слепила очи, ослеп от глаз..., прилепившись к толпе всклокоченной).

«И, прилепившись к толпе всклокоченной, / Иду, как дерево шло б на сруб» – здесь возможно выстроить следующую цепочку ассоциаций: дерево неподвижно от природы, не может уклониться от собственной гибели, оно всегда потенциально обречено. Неподвижность означает полную незащитность – герой столь же абсолютно незащищен перед лицом фатальной любви. Человек превращается в растение, растение превращается в человека, одновременно задействованы механизмы как опредмечивания, так и антропоморфизма за счет двунаправленной метафоры-оксюморона. Полного овнешнения не происходит – шагающее дерево-человек – из области фантастического. Дерево-человек, идущее на сруб – ни субъект, ни объект, и субъект, и объект. Парадокс, рассчитанный на затрудненное восприятие.

Сам механизм воздействия этой метафоры построен на простом приеме – буквализации / визуализации штампа «идти на сруб». При этом начинают функционировать автоматические ассоциации нашего нервно-психического опыта и языковой памяти: сама по себе рубка леса не рождает никаких «кровавых» ассоциаций, но в данном случае за счет приема антропоморфизма очевидны общекультурные штампы «казни-раны-крови».

Этот «ударный» финал построен на двух разнонаправленных механизмах: интеллектуального напряжения (смысл метафоры, где сочетаются взаимоисключающие понятия) и запуск ассоциаций природного свойства, связанных с травмой, где одновременно прочитывается не только страх боли, присущий всему живому, но и страх обезличивания, растворения в материи¹.

¹ Страх крови как страх обезличивания (слияние с природой) был описан Л. Липавским в его классическом труде «Исследование ужаса» в начале 1930-х годов: «Любопытно, что и до сих пор очень многие люди боятся вида крови, им становится от нее дурно. А что бы, казалось, в этом страшного? Вот она выходит через порез, содержащая жизнь красная влага, вытекает свободно и не спеша и расплзается неопределенным, все расширяющимся пятном. Хотя, пожалуй, в этом действительно есть что-то неприятное. Слишком уж просто и легко она покидает свой дом и становится самостоятельной – тепловатой лужей, неизвестно – живой или неживой. Смотрящему на нее это кажется столь противоестественным, что он слабеет, мир становится в его глазах серой мутью, головокружительным томлением. В самом деле, здесь имеется нечто противоестественное и отвратительное, вроде щекотки не извне, а в глубине тела, в самой его внутренности. Медленно выходя из плена, кровь начинает свою, исконно уже чуждую нам, безличную жизнь, такую же, как деревья или трава, – красное растение среди зеленых.

В результате задействован как базовый уровень физиологической общности, так и архетипический мнемонический конструкт священной жертвы: «Кровь – зримое выражение риска и свободы; она метафора жизни и смерти, или, точнее, бытия на грани жизни и смерти, метафора притяжения земли и момента победы над ним и, наконец, подлинно человеческий способ бытия культуры и человека в культуре» [Савчук, 1995].

Ивнев пытается эстетически освоить возвышенное и непристойное в их единстве – преступную (в его понимании) страсть, выразить «затмение смысла», то, что никакому кодированию и означиванию не поддается. Его творческая стратегия характеризуется особыми приемами: на всех уровнях текста сочетается несочетаемое, сопрягается в единстве / противоречии, стягиваясь в одну точку, не поддаваясь однозначному толкованию.

С точки зрения поэтического языка наблюдается столкновение «стершихся» метафор с оксюморонами. В каждой строфе (за исключением третьей, являющейся переломной) встречаются поэтические штампы: *нежности неземной, любовь настоящая, застилал помутневший взор, заря еще не слепила очи*. Однако эти банальные конструкции «стыкуются» с неожиданными и небанальными: о неземной нежности поет *хриплый* и *пропащий* голос; взор застилает *пар из китайской прачечной*; *очи* (не совсем неясно – принадлежащие заре или лирическому герою) сочетаются с *всклокоченной толпой*. Возвышенный, но при этом пустой и бедный поэтический язык погружен в «низкий» бытовой контекст, пребывает неожиданными словосочетаниями. Именно «стыки» между готовыми стершимися клише и «окказиональными» эпитетами, тропами, столкновение разноплановых контекстов на малых участках текста порождают особый эффект, нарушение ритма языковой инерции. В результате возникает особая проблематизация восприятия, где нет готовых ответов.

Ивнев как поэт сталкивается с ситуацией, которая будет теоретически осмыслена в конце 20-го века: «Как и любовь, о

Тем самым разоблачается, что наше тело более чем наполовину растение: все его внутренности – растения.

Но безличная жизнь не имеет времени. В ней нет несовпадений и толчков. И растения тем и отличаются от животного, что для них нет времени: все для них протекает в единый бесконечный миг, как глоток, как звук камертона.

В этом причина страха крови, отвращения к ней, испытываемого многими людьми: боязнь несконцентрированной жизни» [Липавский, 2005, с. 24-25].

которой, согласно У. Эко, нельзя признаваться, но нельзя и молчать, так и зов крови, пульс крови, болезнь крови — также требуют артикуляции» [Савчук, 1995]. У Ивнева любовь сопрягается в одном понятийном поле с кровавой жертвой, и он выстраивает свою артикуляцию, обнажая как границы готового дискурса, так и прорывы, «зияния» между штампами и окказиональными контекстами. Такая работа с языком и формой демонстрирует особое напряжение перевода в эстетический знак состояния, для которого существует лишь одно имя – невыразимое.

Литература

Липавский Л. Исследование ужаса. М., 2005.

Мароши В.В. Лирическая ритуализация самосожжения в перспективе символистской теургии // Критика и семиотика. 2018. № 1.

Савчук В. Кровь и культура. СПб., 1995. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.rus.ec/b/196098/read>.

Тырышкина Е.В. Формирование читательской реакции в лирике модернизма (В. Маяковский, Р. Ивнев). Новосибирск, 2013.

Список источников

Ивнев Р. Избранное. Стихотворения и поэмы. 1907-1981. М., 1985.

Ивнев Р. Образ, временем сожженный. 1904-1981. М., 1991.

Ивнев Р. Солнце во гробе. М., 1921 (без пагинации).

Поплавский Б. Собрание сочинений: В 3-х тт. М., 2009. Т. 1. Стихотворения.

Поэты-имажинисты. СПб., 1997.

References

Lipavskii L. *Issledovanie uzhasa* [Investigation of Horror]. M., 2005.

Maroshi V.V. *Liricheskaya ritualizatsiya samosozhzheniya v perspektive simbolistskoi teurgii* [Lyrical Ritualization of Self-Immolation in the Perspective of Symbolist Theurgy]. *Kritika i semiotika* [Critics and Semiotics]. 2018. № 1.

Savchuk V. *Krov' i kul'tura* [The Blood and Culture]. SPb., 1995. URL: <http://lib.rus.ec/b/196098/read> (accessed 20.07.2018)

Tyryshkina E.V. *Formirovanie chitatel'skoi reaksii v lirike modernizma* (V. Mayakovskii, R. Ivnev) [Formation of the Reader's Reaction in the Lyrics of Modernism (V. Mayakovsky, R. Ivnev)]. Novosibirsk, 2013.

List of sources

Ivnev R. *Izbrannoe. Stikhotvoreniya i poemy* [Selected Works. Poems]. 1907-1981. M., 1985.

Ivnev R. *Obraz, vremenem sozhzhennyi* [Image, Burned by Time]. 1904-1981. M., 1991.

- Ivnev R. *Solntse vo grobe* [The Sun in the Coffin]. M., 1921 (bez paginatsii).
Poplavskii B. *Sobranie sochinenii: V 3-h tt* [Collected Works: in 3 Vols]. T. 1. Stikhotvoreniya [Vol. 1. Poems]. M., 2009.
Poety-imazhiny [The Poets-Imagists]. SPb., 1997.

ТРИУМФ ВОЛЬКИ: СТАЛИН И ЕГО ЭПОХА В СКАЗКЕ Л. ЛАГИНА «СТАРИК ХОТТАБЫЧ»

А.И. Куляпин

Ключевые слова: детская литература, контекст, Сталин, культ личности, репрессии.

Keywords: children's literature, context, Stalin, personality cult, repression.

DOI 10.14258/filichel(2018)4-11

Сказка «Старик Хоттабыч» изначально задумывалась и создавалась, если воспользоваться терминологией У. Эко, как «открытое произведение». Упомянутая в авторском предисловии к изданию 1953 года «Сказка о рыбаке» из «Тысячи и одной ночи» (Лагин, 1953, с. 3)¹ – далеко не единственный источник Л. Лагина. В тексте много отсылок как к русским классикам и современникам (Пушкин, Гоголь, М. Зощенко, Ю. Олеша, Л. Кассиль и др.), так и к зарубежной литературе. В связи с «Медным кувшином» (1900) Ф. Энсти некоторые исследователи говорят чуть ли не о плагиате: «Лагин позаимствовал у Энсти не только основную идею, но и целые сцены, хотя, конечно, изменил время и место действия – теперь это Советский Союз тридцатых годов» [Хеллман, 2016, с. 390]. Тем не менее идейная ангажированность автора вынуждает читателя в первую очередь учитывать не литературный, а политический контекст.

Впервые сказка была опубликована в журнале «Пионер» в 1938 году (№ 10-12). А незадолго до этого «в мартовском номере журнала “Пионер” за 1938 год была напечатана передовица под названием “Приговор народа”. Таких материалов в тогдашней прессе было множество: только что закончился Третий московский процесс. Дети,

¹ Здесь и далее в круглых скобках даются ссылки на текст Лагин Л. Старик Хоттабыч. М.–Л., 1953.