

Интересен тот факт, что при использовании переносов М. Цветаева зачастую обрывает речь, оставляя стих неполным, незавершенным:

Проходенья – вот армий база.
Должно долго идти, чтоб сразу
Середь комнаты, с видом Бога –
Лиродержца. [4, с. 117]

Незавершенность является структурной особенностью лирических поэм М. Цветаевой. Подобная «оборванность» многоточием создает ощущение, что нанизывание аналогов бесконечно, как бесконечно и непреодолимо познание: исчерпывающего определения невыразимого найти невозможно.

Таким образом, лирическому триптиху М. Цветаевой присуща своеобразная ритмическая тенденция, воплощающаяся по-разному в зависимости от разных метрических условий. Ритмический компонент зачастую аккомпанирует смысловому. Ритмико-интонационная структура и поэтическая фонетика данных текстов позволяет сделать вывод, что для триптиха М. Цветаевой характерна сложная и оригинальная ритмическая организация стиха.

Список литературы

1. Адмони В.Г. Марина Цветаева и поэзия XX века / В. Г. Адмони // Звезда. – 1992. – № 10.
2. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1996.
3. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеева, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974.
4. Цветаева М.И. Собрание сочинений : в 7 т. / М. И. Цветаева. – М., 1997. – Т. 3.

References

1. Admoni V.G. *Marina Cvetaeva i poezija XX veka* [Marina Tsvetaeva and poetry XX century]. Zvezda [Star], 1992, no. 10.
2. Lotman Ju. M. *O pojetah i poeziji* [About poets and poetry]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb publ., 1996.
3. Timofeeva L. I., Turaev S. V. *Slovar' literaturovedcheskih terminov* [Dictionary of literary terms]. Moscow, Prosveshhenie publ., 1974.
4. Cvetaeva M.I. *Sobranie sochinenij: in 7 vol.* [Collected works: in 7 vol.]. Moscow, 1997, vol. 3.

ЖИВОПИСНЫЙ ДИСКУРС В СТРУКТУРЕ РОМАНА Ю. ДОМБРОВСКОГО «ФАКУЛЬТЕТ НЕНУЖНЫХ ВЕЩЕЙ»

Боровская Анна Александровна, доктор филологических наук, профессор, Астраханский государственный университет, 414056, Россия, Астрахань, ул. Татищева, 20а, e-mail: borovskaya-anna@bk.ru.

Кубеев Арман Рафидинович, директор, Караулинская основная образовательная школа, 416324, Россия, Астраханская область, Камызякский район, с. Караульное, ул. Молодежная, 33, e-mail: arman.kubeev@mail.ru.

В статье рассматриваются такие принципы художественного миромоделирования в романе Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей», как живописный экфрасис и художественно-документальные жанровые инкорпорации (литературный портрет, литературные воспоминания, рецензия и др.). Концепция творчества, представленная в тексте, основана на противостоянии тоталитарной власти и свободной личности, последняя находит свое персон-

нифицированное воплощение в образах художника С. Калмыкова и фиктивного автора-повествователя. Игровая поэтика и аксиология мифотворчества определяют способы создания облика портретируемых, а обращение к историческим и библейским аллюзиям, интертекстуальным параллелям актуализирует подтекстовый символический план романа. В работе отмечается особая роль живописного экфрасиса в формировании мира искусства, который построен на контрастном соединении фантастического и бытового типов пространства.

Ключевые слова: жанровые инкорпорации, жанровые синтез, художественная картина мира, идеологический роман, хронотоп, живописный экфрасис, Ю. Домбровский

FINE ART DISCOURSE IN STRUCTURE OF Yu. DOMBROVSKY'S NOVEL "FACULTY OF UNNECESSARY KNOWLEDGE"

Borovskaya Anna A., Doctor of Philological Sciences, Professor, Astrakhan State University, 414056, Russia, Astrakhan, 20a Tatishchev st., e-mail: borovskaya-anna@bk.ru.

Kubeev Arman R., Director, Karaulnoe Basic Education School, 416324, Russia, Astrakhan region, Kamyzyaksky district, Karaulnoe village, 33 Molodezhnaya st., e-mail: arman.kubeev@mail.ru.

The article considers fine art ecphrasis and artistic documentary genre incorporations (literary portrait, literary memories, review, etc.) as the principles of artistic world modelling in Yu. Dombrovsky's novel 'Faculty of Unnecessary Knowledge'. The concept of creative work, represented in the text, rests upon the confrontation of totalitarian authority and a free individual; the latter finds its personified embodiment in the images of S. Kalmykov, the artist, and a fake author-narrator. Game poetics and axiology of mythopoeia define the ways of creating the image of the depicted characters; while the reference to the biblical and historical allusions, intertextual parallels bring the subtextual symbolic plane of the novel to the foreground. The authors emphasize a special role of fine art ecphrasis in the creation of the art world, which is based on the contrast union of fantastic and everyday type of space.

Keywords: genre incorporations, genre synthesis, artistic worldview, ideological novel, chronotope, fine art ecphrasis, Yu. Dombrovsky

Важнейшую роль в моделировании художественной картины мира играет пространство искусства и творчества, для создания которого Ю. Домбровский обращается к художественно-документальным жанровым включениям, инклюзивным текстовым фрагментам и фигуре фиктивного автора-повествователя. Жанровый синтез и обыгрывание различных вставных жанровых форм – отличительная особенность текстового пространства романа «Факультет ненужных вещей».

Автор вводит мотив творческой свободы, иррационального начала в искусстве посредством обращения к личности художника-авангардиста Сергея Калмыкова, который жил в Алма-Ате в безызвестности и забвении с 1932 г. Для создания образа художника Ю. Домбровский использует жанры литературного портрета, литературных воспоминаний и критической рецензии. Все эти структуры включены в повествовательную ткань романа, основанную на сочетании причинно-следственного, хроникального и ассоциативно принципов сюжетосложения.

Облик Калмыкова в романе выстроен по законам жизнеподобия. Несмотря на тот факт, что биографические события показаны с точки зрения главного героя Зыбина («Зыбин этого чудака знал»; «Он вспомнил об этой встрече через много лет, когда ему попала в руки записная книжка Калмыкова» [1, с. 122]), данный фрагмент содержит установку на подлинность и докумен-

тальность образа портретируемого, которые сочетаются с «ферментом недостоверности». Тема свободы творчества коррелирует с проблемой «художник и толпа», раскрывается в мотивах инаковости (странности) и непонимания, уединения и одиночества, подлинной гениальности и отчужденного безумия. Портретная характеристика, данная автором-повествователем, подчеркивает травестийное, театральное-игровое начало личности Калмыкова: «Мимо них проплывало что-то совершенно необычайное: что-то красное, желтое, зеленое, синее – все в лампасах, махрах и лентах. Калмыков сам конструировал свои одеяния и следил, чтобы они были совершенно ни на что не похожи» [1, с. 134]. Его стиль одежды, манера поведения соответствуют авангардистской логике «жизнетворчества»: моделирование собственного бытия по образцу искусства. В художественном пространстве романа образ Калмыкова превращается в эстетический феномен, знак культуры Серебряного века, символ абсолютной свободы и гениального прозрения. Использование неодушевленного неопределенного местоимения («что-то»), нанизывание эпитетов, выраженных прилагательными среднего рода, служат способом проявления феноменологической природы образа. Игровая стратегия взаимоотношения мира и художника реализуется с помощью обнажения приема цитации: «Что мне какой-то там театр? Или цирк? Для меня весь мир театр» [1, с. 143] (практически дословный повтор известной формулы Шекспира («Как вам это понравится»)). Игровая концепция действительности и человеческого существования, понимание жизни, культуры и творчества как символической игры приводят Калмыкова к осмыслению особой миссии художника. Вместе с этим театрализованное пространство расширяется до размеров галактики, а бытие творческого человека уподобляется яркому карнавалу, у которого всегда есть свой зритель: «Вот представьте-ка себе, – объяснял он, – из глубин Вселенной смотрят миллионы глаз, и что они видят? Ползет и ползет по земле какая-то скучная одноцветная серая масса, и вдруг как выстрел – яркое красочное пятно! Это я вышел на улицу» [1, с. 144]. Фантастическая рецептивная перспектива во многом определяет деформацию образного ряда в его живописных картинах, что, в свою очередь, продуцирует механизм мифопождения. Игра как жизненный и творческий принципы обуславливают и модель поведения портретируемого: имитация собственного безумия во избежание репрессий обернулась подлинным юродством пророка Калмыкова (не случайно свою смерть он встретил в психиатрической лечебнице).

Калмыков ведет уединенный образ жизни. Мотив уединения художника формирует особый тип пространства, где образ отвергнутой исключительной личности находится на периферии по отношению к структурам культурного сознания и способна опспорить их авторитет: «Положительно только к нему одному из всех известных Зыбину художников, поэтов, философов, больших и малых, удачливых и нет, он мог с таким полным правом отнести пушкинское «ты царь – живи один» Калмыков так и жил, так и чувствовал свое первородство» [1, с. 144]. Однако концентрация этого инварианта реализуется в традиционных оппозициях: поэт и толпа, искусство и жизнь. Тема роковой судьбы художника, чувствующего непреодолимую дистанцию между искусством и жизнью, возвращающегося к жизни и встречающего непонимание и непризнание его музыки современниками («Совершенно непонятно, каким образом и зачем устроители выставки пропустили картины некоего Калмыкова. <...> Неприятная бездарная мазня» [1, с. 153]), отчасти обуславливает интенцию героя к термическому (ограниченному) способу бытия.

Специфика уединения у Ю. Домбровского заключается в том, что оно не просто является сущностью, природой творчества, но желанная цель, призыв к своеобразному углублению в самого себя, в свой внутренний мир: «... в тот мир, где играли лунные джазы, парили крылатые красавицы и расхаживали бравые кавалеры Мот, он не допускал никого. Там он был всегда один!» [1, с. 153]. Мотив уединения здесь представлен по-другому: нет горьких суждений о долге художника, есть обретение истины. Творчество уподобляется ду-

ховному исканию, уединение – сознательно избранный принцип существования. В то же время уединение – бегство, и как следствие, – обостренное чувство одиночества. Таким образом, осуществляется деконструкция привычных отношений между «пастырем» и «паствой»: «другие» воспринимаются не как часть собственного расширенного «эго», а как враждебные представители «иного».

Автор моделирует художественную реальность, имитируя особенности живописной техники, отражающей личность Калмыкова: «Он бросал на полотно один мазок, другой, третий – все это небрежно, походя, играя, – затем отходил в сторону, резко опускал кисть долу – толпа шарахалась, художник примеривался, приглядывался и вдруг выбрасывал руку – раз! – и на полотне падал черный жирный мазок» [1, с. 146]. Такое импрессионистское мировидение художника соответствует его манере письма: фрагменты складываются в объемную мозаику: «Он прилипал где-то внизу, косо, коряво, будто совсем не у места, но потом были еще мазки и еще несколько ударов и касаний кисти, то есть пятен – желтых, зеленых, синих, – и вот уже на полотне из цветного тумана начинало что-то прорезываться, сгущаться, показываться» [1, с. 145]. Таким образом, пространство эстетической действительности формируется по принципу коллажа, а новый вымышленный мир рождается из иррационального и необъяснимого «ничто», «цветного тумана». Эта концепция творческого процесса восходит к эстетике русского авангарда: ускользающая телесность вещественного мира в живописном полотне трансформируется, распадается на детали, а потом вновь соединяется в единое целое: «И появлялся кусок базара: пыль, зной, песок, накаленный до белого звучанья, и телега, нагруженная арбузами. Солнце размыло очертания, обесцветило краски и стесало формы. Телега струится, дрожит, расплывается в этом раскаленном воздухе» [1, с. 145].

Пространство искусства сочетает в себе признаки бытового и фантастического типов пространства. Отличием бытового пространства от фантастического является характер его заполнения: «Бытовое заполнено вещами с резко выделенным признаком материальности, фантастическое – непредметами: природными и астральными явлениями, воздухом, очертаниями рельефа местности, горами реками, растительностью. При этом рельеф выступает в резко деформированном виде» [2, с. 297]. Если встречаются предметы, то в них выделена не материальность, а отнесенность к прошлому, экзотичность вида или происхождения. В этой связи неслучайным представляется некоторая «размытость», «текучесть» объектов, их невещественность в картинах Калмыкова. Такая сюрреалистическая парадигма мироотражения соответствует, с одной стороны, оригинальному стилю, который разработал художник (фантастический экспрессионизм), с другой, – художественной модели мира, созданной в романе Ю. Домбровского, где ситуация несвободы фантастически абсурдна, а фигура главного героя также распадается на серию двойников, ускользает из одного временного плана в другой, сдвигая пространственные границы. Зыбин сосуществует в двух временных пластах, он принадлежит и настоящему (Алма-Ата 1937 г.), и прошлому (Анапа неопределенного года). Подобное пограничное, двойственное положение персонажа позволяют рассматривать его как героя «пути», перемещающегося по определенной пространственно-этической траектории в линейном пространстве. Он символизирует тип героя «открытого» пространства, который противопоставляет героям неподвижного, «замкнутого» пространства. Присущие ему пространственные характеристики подразумевают запрет на боковое движение. Линейное пространство у Ю. Домбровского не безгранично, а представляет собой обобщенную возможность движения от исходной точки к конечной. Существенным свойством нравственного пространства в «Факультете ненужных вещей» становится наличие признака «высоты». Движение героя в соответствии с нравственной траекторией есть восхождение или нисхождение, или смена того и другого.

Главным же признаком фантастического пространства остается его незаполненность, просторность. В бытовом пространстве самое движение представляется разновидностью неподвижности: оно разбивается на ряд статических поз со скачкообразными переходами от одной к другой. Между тем «пустое» пространство второго типа неизменно характеризуется глаголами движения и антропоморфной подвижностью. Динамичность «художественного» пространства, построенного по законам эстетики, усиливается за счет принципа синэстезии: «На этом листе музыкально все. Все оркестровано в одном тоне – и три цветка на канделябре, и скатерть, сливающаяся с мягко льющимися халатом, и тело женщины, и это странное существо с собачьими ушами и кошачьей статью. Ритм достигается крайней простотой, лаконичностью и гибкостью линий» [1, с. 141]. Единство музыкальных, живописных и словесных ассоциаций создает образ подлинной красоты. Мир искусства представляет собой гармонию, противопоставленную хаосу окружающей Калмыкова и Зыбина действительности. Красота ускользает, она изменчива, поэтому Ю. Домбровский для передачи впечатлений от экспрессионистских рисунков-сюит Калмыкова использует метафорические конструкции, в которых значение слов актуализирует аудиовизуальные корреляции («очарование этих тончайших линий, этих переливов человеческого тела» [1, с. 138]).

Триада «красота, творчество и искусство» формирует особый пространственный тип, характеризующийся целым рядом бинарных оппозиций «безграничность / ограниченность», «динамичность / статичность», «неизменность / изменчивость», «непрерывность / дискретность» и др. Пространство искусства вещественно и материально, насыщено большим количеством предметных образов («На столике горят канделябры. Они похожи на распутившуюся ветку с тремя цветками. Рядом раскрытая книга и закладка на ней» [1, с. 148]), обратных олицетворений («женщины похожи на пальмы, на южные удлинённые плоды» [1, с. 148]) и математических понятий («Пунктир <... > и линии, пустые и закрашенные контуры – карандаш и акварель» [1, с. 149]). Художественный мир в холстах Калмыкова в той или иной степени геометричен, его фигуративность, с одной стороны, соответствует простоте и неразложимости его объектов, с другой, – восходит к эстетической концепции самого художника-авангардиста. «Теории Квадрата» К. Малевича С. Калмыков противопоставлял «Теорию Точки», являющейся, по его мнению, основополагающей доминантой изобразительного искусства. В. Кандинский близок ему не только своей живописью, но и своими рассуждениями о значении музыкальной паузы – той же точки в музыкальном произведении. Отголоском этой теории является диалог Калмыкова и Зыбина в романе: «Точка есть нулевое состояние бесконечного количества концентрических кругов, из которых одни под одним знаком распространяются вокруг круга, а другие под противоположным знаком распространяются от нулевого круга внутрь. Точка может быть и с космос» [1, с. 139]. Синтез точечного и кольцеобразного пространства, их тождество символизирует единство начала и конца вселенной, их метафизическую обратимость.

В качестве одного из важнейших способов формирования творческого пространства выступает инклюзивный текст записных книжек и дневников Калмыкова, его «алфавитной книги». Вынесенный в название композиционный принцип свидетельствует о каталогизации, равноценности и всеохватности заметок-впечатлений: бытовые сценки, диалоги, сны, зарисовки, размышления, – всё в равной степени представляли для автора значимость: «Покойный записывал все, что ему вспоминалось или приходило в голову: старые стихи, строчки из газет, расходы» [1, с. 143]. Заголовочная номинация перерастает в символ мировидения художника. Некоторые записи служат образцом эссеистики (в традициях «Опытов» М. Монтеня), в них содержатся философские наблюдения: «Когда много говоришь о самом главном – все бегут, всем некогда слушать длинные разговоры о серьезных вещах» [1, с. 146]. В других представало фантазмагорическое пространство сна, насыщенного

гротесковыми образами, интермедийными аллюзиями (в частности, упоминается имя художника-модерниста Н. Бакста и имитируется его стилевая манера), богатой колористикой: «Энное количество медведей, белых, арктических, северных, понесли меня в черных лакированных носилках! Бакстовские негры возглавляли шествие! Маленькие обезьяны капуцины следовали за ними!» [1, с. 146]. Введение вставных конструкций в структуру текста связано с дополнением основного повествования, развитием отдельных событий или рассуждения автора, корректировкой непосредственного взгляда на события. Само же «разрозненное повествование» из отдельных микросюжетов, разнообразных иноречевых включений (фрагменты критических статей и рецензий), отступлений похоже на «киноленту воспоминаний». Лирические отступления Ю. Домбровский использует и для соединения разножанровых составляющих – записок, небольших очерков, фрагментов из дневников Калмыкова и воспоминаний других лиц.

Положение Калмыкова в системе персонажей обусловлена его позицией «над». Он принадлежит миру искусства, где властвуют закон абсолютной свободы. Живописный дискурс, представленный литературным портретом С. Калмыкова, фрагментами литературных воспоминаний Ю. Домбровского о нем, миметическим и немиметическим, полным и нулевым атрибутивным экфрасисом его картин, инклюзивным жанром записных книжек художника-авангардиста, формирует хронотоп искусства, которое, с одной стороны, противопоставлено тоталитарной топологии по принципу «свобода / несвобода», с другой, – способствует расширению пространственно-временных координат до размера вселенной и вечности, а также усложняет конфликт романа, актуализируя экзистенциальную проблематику, вводит соответствующие мотивы: отчуждения, одиночества и уединения, относительности и абсолютности творческой свободы и т.п.

Список литературы

1. Домбровский Ю. Факультет ненужных вещей / Ю. О. Домбровский. – М., 1989.
2. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Н.В. Гоголя / Ю. Лотман // Ю. Лотман. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – С. 252–293.

References

1. Dombrovskij Ju. *Fakul'tet nenuzhnyh veshhej* [Faculty of unnecessary things]. Moscow, 1989.
2. Lotman Ju. *Hudozhestvennoe prostranstvo v proze N.V. Gogolja* [Artistic space in prose N.V. Gogol]. Ju. Lotman. *V shkole pojeticheskogo slova: Pushkin, Lermontov, Gogol'* [Yu. Lotman. In the school of poetic words: Pushkin, Lermontov, Gogol]. Moscow, 1988, pp. 252–293.

ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОЦЕНОЧНАЯ ЛЕКСИКА КАК ВАЖНЫЙ ЭЛЕМЕНТ АВТОРСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «КОРРЕСПОНДЕНТ»

Чалый Виктор Валентинович, кандидат филологических наук, доцент, Кубанский государственный университет, 350040, Россия, г. Краснодар, ул. Ставропольская, 149, e-mail: v_chaly@mail.ru.

В данной работе исследуются языковые единицы, выступающие в качестве значимого компонента создания речевого портрета литературного персонажа чеховского произведения; устанавливаются параметры формирования индивидуально-авторского стиля.

Ключевые слова: речь, значение слова, лексические единицы