

произведения, а его масштабность и патриотическая направленность ставит эпопею в один ряд с такими творениями русской литературы, как «Война и мир» Л.Н. Толстого. Это подтверждается большими тиражами издания эпопеи в СССР и отчасти переводами и изданиями эпопеи «Севастопольская страда» в странах социалистического блока.

Список источников и литературы

1. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. [Электронный ресурс]. - URL:<http://bunin-lit.ru/bunin/rasskaz/zhizn-arseneva-1.htm>. (Дата обращения: 25. 06. 2020).
2. Ленобль Г.М. Сергеев-Ценский С.Н. «Севастопольская страда» // Исторический журнал. 1940. №9. С. 146-151.
3. Малаховский В.Ф. Отзыв на рукопись С.Н. Сергеева-Ценского «Севастопольская страда». Ф. 1161. Оп. 1. Д. 662. Л. 4.
4. Письмо во Всесоюзное объединение «Международная книга» о получении 2-х томника эпопеи «Севастопольская страда» на немецком языке. Ф. 1161. Оп. 1. Д. 410. Л. 1.
5. Письма Сукованченко Г.Ф. с приложением списка рецензий на эпопею «Севастопольская страда» С.Н. Сергееву-Ценскому. Ф. Оп. 1. Д. 569. Л.2.
6. Письма и телеграммы Федорова Е.А. к С.Н. Сергееву-Ценскому. Ф. 1161. Оп. 1. Д. 580. Л. 31.
7. Письма и телеграммы Гослитиздата к С.Н. Сергееву-Ценскому об издании «Избранных произведений» и «Собраний сочинений» с приложением замечаний В.Р. Щербины об эпопее «Севастопольская страда». Ф. 1161. Оп. 1. Д. 620. Л. 73.
8. Письма Всесоюзного объединения «Международная книга» к Сергееву-Ценскому о переводе его книг на иностранные языки. Ф. 1161. Оп. 1. Д. 632. Л. 8.
9. Плукш П.И. Сергеев-Ценский – писатель, человек. М.: «Современник», 1975. .
10. Статьи и заметки о творчестве С.Н. Сергеева-Ценского. На русском и венгерском языках. Ф. 1161. Оп. 1. Д. 659. Л. 37.
11. Хворова Л. Е. С. Н. Сергеев-Ценский в современном литературоведении: итоги и перспективы изучения (К 140-летию со дня рождения писателя) // Филологическая регионалистика. 2015. 1–2 (13–14). С. 38-44.
12. Шевцов И.М. Орел смотрит на солнце. (О Сергееве-Ценском). М.: «Молодая гвардия», 1963. [Электронный ресурс]. URL: <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z00000039/st015.shtml>. (Дата обращения: 23. 07. 2020).
13. Югов А.К. Севастопольская страда // Смена. 1941. № 340. С. 30-31.

О.С. Горелов

O.S. Gorelov

*Ивановский государственный университет, Иваново
Ivanovo State University, Ivanovo*

МЕТОНИМИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И ЕГО РЕАЛИЗАЦИИ В ПРОЗЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО

METONYMIC ARTISTIC THINKING AND ITS REALIZATION IN THE PROSE OF S. KRZHIZHANOVSKY

В статье раскрывается метонимический характер художественного мышления С. Кржижановского, позволяющий сопоставлять поэтику Кржижановского с некоторыми

параметрами сюрреалистического стилевого кода. Досубъектность метонимии переосмыляется Кржижановским через работу с пространством, с объектами, с дистанцией между объектами, увеличивая или сокращая которую можно актуализировать отношения смежности, в том числе обнаруживая сближение далеких понятий, производя сюрреалистические образы.

Ключевые слова: сюрреалистический код, троп, образ, пространство, Р. Магритт.

The article reveals the metonymic character of S. Krzhizhanovsky's artistic thinking. It allows us to compare the poetics of Krzhizhanovsky with some parameters of the surrealist style code. The pre-subject nature of metonymy is reinterpreted by Krzhizhanovsky through working with space, with objects, with the distance between objects. By increasing or decreasing this distance, it is possible to actualize the relationship of contiguity, including detecting the convergence of distant concepts, producing surreal images.

Keywords: surrealist code, trope, image, space, R. Magritte.

Пытаясь определить положительное пространство у С. Кржижановского, В.Н. Топоров нередко фиксирует внимание на эффектах смежности, идее «соотнесения многого и разного друг с другом, смежности, совмещения, примирения противоположностей» [5, с. 488], которые способны выявить обнадеживающий или даже целительный потенциал пространства. Таким положительным топосом оказывается Москва, о первых впечатлениях от которой и своем опыте привыкания к городу Кржижановский пишет в повести «Штемпель: Москва». Принцип смежности отмечается им как конститутивный для субъекта, оказавшегося в этом городе: «Здесь человек, homo urbanus, существо, ассоциирующее по смежности» [3, т. 1, с. 518]. Точно так же человек соотносится с другими людьми: «В Москве люди и то, что около людей, близки друг другу не потому, что близки, а потому, что рядом, тут, по соседству, то есть, говоря языком Джемсов и Бэнов, “по смежности”. Тут, в московском круговороте, сходятся, иной раз сдружаются не потому, что сходны, а потому, что бульварные скамьи не одноместны, а сиденья пролеток парные» [3, т. 1, с. 519]. Объективная случайность проявляется в феномене *соседства*, который еще не раз будет фигурировать в текстах XX века, имеющих черты сюрреального (например, в текстах В. Уфлянда и О. Григорьева). Но кроме этого для возникновения эффекта смежности решающим становится работа самого зрения: «именно глаз прежде всего фиксирует эту смежность и учит не только видеть ее, но “смежать” по образцу этой естественной и исходной смежности то, что по природе не является смежным, но, будучи соотнесенным друг с другом в смежной позиции, процветает метафоризмом, иногда безудержным, из которого рождается и сама поэзия» [5, с. 489]. Круговое устройство города, тем временем, запускает имманентное движение серий и настраивает *метонимическую оптику*.

Сам город не только воспринимается, но и строится по смежности, что понимается Кржижановским как *автоматическое*, «бесплановое» письмо: «как лепится птичье гнездовье, без плана, по строительному инстинкту» [3, т. 1, с. 519]. Это оказывается хорошей основой для возникновения своего рода «ошеломляющих образов», сюрреалистического притяжения далеких понятий, в роли которых выступают московские дома – они, «хотя и не умели дать

города во всем его массиве и масштабе, как это делало западное зодчество, но сущность города, который *извне всегда беспорядочен, соединяет логически несоединимое* на одной малой квадратуре, они выражали крепче и безоговорочнее» [3, т. 1, с. 520]. В конечном итоге это деконструирует линейную логику мышления: «московское переулочье, <...> несуразное, противоречивое, <...> спутало и мои мысли в те первые недели московского новоселья, когда я, оттоптав две пары башмачных подметок, не мог все же дотоптать до элементарнейшей мысли» [3, т. 1, с. 520].

Исследования генеративных структур писателя через метафору [2], в частности, через примеры буквализации метафоры очень важны с точки зрения прояснения контекста орнаментальной пореволюционной прозы, а также реактуализации мифологического мышления, попыток моделирования до-рефлексивного сознания, что может связываться «с разными задачами: практика “автоматического письма” сюрреалистов как имитации подсознательных образов, родственных мифологии, или же грубая натурализация привычных понятий, физиологически буквальное прочтение тропа, активно использовавшееся в абсурдистской поэтике» [4, с. 88]. Однако в таком случае буквализация метафоры запускает «немиметический» режим чтения, обновляя знаки, само слово, как это свойственно модернистской парадигме в целом. Прочтение с помощью сюрреалистического кода позволяет увидеть сразу следующую перспективу: овеществление метафоры, которая, на самом деле, строится на *метонимической основе*, возвращает слово в мир, объективируя его (органицистский подход к слову, впрочем, также сопряжен с модернистскими поисками: вспомним, к примеру, «органическую поэтику» Мандельштама). Досубъектность метонимии переосмысливается Кржижановским через работу с пространством, с объектами, с дистанцией между объектами, увеличивая или сокращая которую можно актуализировать отношения смежности, в том числе обнаруживая сближение далеких понятий: «Фрэнсис Бэкон определял эксперимент так: “Мы лишь увеличиваем или уменьшаем расстояние между телами – остальное делает природа”» [3, т. 2, с. 208] («Возвращение Мюнхгаузена»).

С помощью *метонимического мышления* производятся элементарные сюрреалистические образы и осуществляется повествовательное движение. В новелле «Собиратель щелей» первые же фразы перенасыщены подобными образами, а мотив зрения как проникновения в чужое пространство или телесность закрепляет эффект не фантастического, но метафизического сдвига реальности: «Сказка лежала, блестя непросохшими буквами, на письменном столе, рядом с чернильницей. Когда я, тронув кой-где пером, стал сворачивать рукопись, мне показалось, будто *самые буквы ее нороят вон из строк: скорее в зрачки*» [3, т.1, с. 463]; «Люди, сталкивая друг друга локтями с тротуарных лент, *растывав глаза* по витринам, плакатам, афишным столбам, а то и *с зрачками* в носки своих сапог, *не замечали созерцателя*» [3, т. 1, с. 464]; «Я ускорил шаг, но теперь *зрачки мои сами рылись* среди кусков крашеной жести, ища диски и цифры» [3, т.1, с. 464]; «Тяжёлый куль пнул в плечо; я

оторвал глаза от диска: какой-то малец, с лотком на ремне, в рваном картузишке, осклабясь, вознал в меня глаза» [3, т. 1, с. 465]. Рассказчик (писатель) встречается здесь с ученым, философом, который в первых сценах определяется только «зрительным» именем – созерцатель.

Именно визуальные, пространственно-метонимические минимальные смещения и создают элементарный эффект сюрреального. Так действует и Р. Магритт в своей живописи, которую можно было бы назвать антологией элементарных образов сюрреалистического. Один из самых «беспримесных» примеров – это картина «16-е сентября», на которой помимо минималистически изображенного ландшафта нарисованы только два конкретных, реальных объекта: дерево и месяц. С помощью минимального сдвига Магритт помещает месяц не на небе, а перед деревом. Остальное действие картины происходит уже в интерпретационном пространстве, в голове реципиента. У Кржижановского объекты, получившие свободу, не остаются метафизически статичными, как у Магритта. Синекдоха, а также вариант метонимии, при котором указывается состояние или свойство личности вместо самой личности («в виске вдруг заняла вчерашняя острая тонкая боль <...>. Оделся. Вдвинул боль в картуз» [3, т. 2, с. 454] из новеллы «Квадратуриин»), создают «изолирующие абстракции», которые как раз и «имеют тенденцию, развиваясь, объективироваться и приобретать автономность» [7, с. 330]. Структурообразующей тогда для многих текстов автора становится не метафора, а метонимия, вокруг которой выстраивается сюжет. Например, автономизация частей опустошает целое (новеллы «Сбежавшие пальцы», «Бумага теряет терпение») и приводит к желанию вернуться к прежней слитности (пианист с пальцами, а бумага с буквами и шрифтами), однако этот новый синтез, пройдя диалектический путь, оказывается инфицированным минус-пространством, небытием [5, с. 509–510].

В «Собирателе щелей» метонимия тематизируется. Разрыв, щель, промежуточное пространство смежности рассматриваются здесь в рамках общей идеи дискретности мира. Дискретным оказывается время (разделы на нарисованном циферблате), пространство (пытается устранить пространственные щели и привести мир к всеединству Старец из сказки, которую создал писатель-рассказчик), сам текст¹, язык (первые открытия фонологической теории, конечно, уже были известны писателю), чья дискретность дает возможность для рефлексии, письма, одновременно внося катастрофический элемент и создавая определенный «антропологический парадокс», который заключается в самом «факте со-бытия жизненной непрерывности и рефлексивной речевой дискретности-разрыва, ностальгического теневого единства и бесконечно-мерного пространства смертельных альтернатив» [1, с. 125]. Собственно ра-

¹ Новелла содержит оригинальный пример композиции «текст в тексте». Внутренний текст, содержащий основную концепцию новеллы, является сквозным, но дискретным: сначала вводится *сказка*, написанная рассказчиком, затем сведения о возлюбленной рассказчика Софье даются в *газетах*, основная теория о дискретности раскрывается ученым-созерцателем Левениксом в *переписке* с рассказчиком, которому в конце достается еще и *рукопись* ученого, которую он уже не решается прочесть.

бота языковых шифтеров позволяет обмениваться в речи личными местоимениями («я» – «ты») в зависимости от конкретного расклада речевого акта (что сказывается и в ситуации рефлексии, внутренней речи), внося разрыв между сознаниями: «Вот – сейчас сидим рядом: от головы до головы аршин... а может быть, и миллионы миль?» [3, т. 1, с. 470]. Антипод рассказчика, ученый Левеникс, рассказывает об опыте, в ходе которого устанавливается дискретная природа зрения. Эта «толчкообразность видения, прерывистость восприятия» [3, т. 1, с. 472] маскируются стробоскопическим эффектом, который разоблачает техника кинематографа. Щель, пауза между кадрами фильма не замечается в связи с инерцией, персистенцией зрения и воспринимается как слитное, последовательное, континуальное движение. Дискретной оказывается даже субъектно-событийная ткань, обнаруживающая фундаментальный разрыв между личностью и ее действием; человек не может отвечать за собственный поступок, они находятся в разных измерениях. Подобная спекулятивная «щелиная этика» Левеникса является всего лишь «алиби-бытием», зеркальным перевертышем идеи М.М. Бахтина о «не-алиби в бытии».

В итоге Левеникс (в отличие от Старца из сказки) акцентирует именно разрыв как свидетельство присутствия небытия внутри бытия, создавая щелинную онтологию. И точно так же, как можно «залезть» между кадров фильма, настроив особое зрение или просто уменьшив скорость движения, он надеется пробраться в щель небытия, изучив ее, войти «живым в самую смерть» [3, т. 1, с. 483], как это уже делали интуитивно и в пространстве вымысла поэты, в частности, Данте. Сквозной образ щели также имеет поэтический генезис, восходя к образу «мировой трещины» Г. Гейне, которому посвящено раннее стихотворение Кржижановского «Могила Гейне», отмеченное символистским влиянием с готическими вариациями в сюжете в духе черных романов, полюбившихся и сюрреалистам.

Метафизика, требующая опоры, возвращает (сюр)реальное на уровне текста с помощью *метонимического мышления*. Но происходит это уже имплицитно, на уровне кода. Метонимия конденсирует реальное внутри, а не распыляет его в отличие от метафоры, референциально уводящей вовне. В терминах Фуко это может означать «бесконечные игры *очищенного подобия*, никогда *не выплескивающиеся за рамки картины*» [6, с. 67].

Разумеется, эта проблематика является личной для Кржижановского. Хотя ученый в новелле терпит поражение, как и Старец в сказке, сам автор прекрасно понимал этот парадокс бытия: «Всю мою трудную жизнь я был литературным небытием, честно работающим на бытие» [3, т. 5, с. 424]. Это замечание из записных книжек Кржижановского может служить также парадигмальным описанием дальнейшего существования русской подпольной неофициальной/несуществующей советской литературы, пытающейся честно работать на бытие.

Список литературы

1. Аркадьев М. Лингвистическая катастрофа. СПб., 2013.

2. Кисляк А.И. Концептосфера С.Д. Кржижановского // Русская литература. Исследования. 2010. Вып. 14. С. 165–173.
3. Кржижановский С.Д. Собр. Соч.: В 6 т. СПб., 2001-2013.
4. Сеницкая А.В. Метафора как хронотоп: К вопросу о поэтике Сигизмунда Кржижановского // Вестник Самарского государственного университета. Литературоведение. 2003. № 1. С. 85-96.
5. Топоров В.Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 476–574.
6. Фуко М. Это не трубка. М., 1999.
7. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. М., 1987. С. 324-338.

Т. М. Двинятина

T. M. Dvinyatina

Институт русской литературы (Пушкинский Дом)

Российской академии наук,

Санкт-Петербург

Russian Academy of Sciences Institute of Russian Literature (Pushkin House),

Saint Petersburg

ОТ «НЕСРОЧНОЙ ВЕСНЫ» К «ПОЗДНЕМУ ЧАСУ»:

И. БУНИН И В. НАБОКОВ 1929–1930 ГГ.*

FROM «A BELATED SPRING» TO «THE LATE HOUR»:

I. BUNIN AND V. NABOKOV IN 1929–1930

Статья посвящена творческим переключкам И. А. Бунина и В. В. Набокова в развитии темы мысленного возвращения на недостижимую родину / восстановления утраченного мира. Как рассказ Бунина «Несрочная весна» (1923) отозвался в «Письме в Россию» (1925) и «Возвращении Чорба» (1925) Набокова, так и они, в свою очередь, могли быть восприняты Буниным, когда он читал их на переходе от четвертой к пятой книге «Жизнью Арсеньева» в 1929–1930 годах и в работе над рассказом «Поздний час» (1938).

Ключевые слова: И. А. Бунин, В. В. Набоков, русская эмиграция, литературная традиция

This article considers creative echoes in Ivan Bunin's and Vladimir Nabokov's works about an imaginary return to their inaccessible homeland and/or their attempt to reconstruct the world they had lost. In the same way that Bunin's story «A Belated Spring» (1923) found an echo in Nabokov's «A Letter that Never Reached Russia» (1925) and «The Return of Chorb» (1925),

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-18-01410-П «Академический Бунин. Источниковедение, текстология, методология»). Тексты И. А. и В. Н. Буниных © The Ivan and Vera Bunin Estate (Лидский университет, Великобритания). За содействие и обсуждение отдельных положений настоящей работы благодарю А. А. Долинина и хранителя Русского архива в Лидсе (РАЛ) Ричарда Д. Дэвиса.