

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ВИНИЧЕНКО ВОЛОДИМИР ВАСИЛЬОВИЧ

УДК 821.161.1 – 3 Баршев

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПРОЗА М. В. БАРШЕВА: СИСТЕМА МОТИВІВ,
МІФОПОЕТИКА, ІНТЕРТЕКСТ**

Спеціальність 10.01.02 – «Російська література»

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ (Виниченко В. В.)

Науковий керівник Шеховцова Татяна Анатоліївна, доктор філологічних наук,
професор

Харків – 2019

АНОТАЦІЯ

Виниченко В. В. Проза М. В. Баршева: система мотивів, міфопоетика, інтертекст – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.02 «Російська література» (Філологічні науки). - Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Міністерство освіти і науки України, Харків, 2019.

У дисертації розглянуто поетику прози Миколи Баршева – письменника, який належить до когорти нині забутих майстрів слова 20–30-х років ХХ століття. Здійснено цілісний системний аналіз прозового доробку М. Баршева, досліджено мотиви та мотивні комплекси, пов'язані з онтологічними та екзистенційними параметрами художнього світу письменника, в проекції на їхню міфопоетичну та інтертекстуальну природу.

Встановлено, що базовим для моделі світу Баршева є поняття стихії, причому головне місце віддано воді, а всі інші стихії – вогонь, повітря, земля – виявляються підпорядкованими їй. Головним законом буття у смертному «пузирику» існування є «обмін речовин», згідно з яким ніщо у світі не зникає безслідно. У цих уявленнях можна углядіти відсилання до традиційного, міфологічного мислення, що розглядає космос як замкнутий простір, в якому здійснювався кругообіг речовин і душ. Баршевський герой вибудовує своєрідну концепцію земних циклів: спочатку в житті все «незначно» та «туманно», потім життєва субстанція «ущільнюється» до дрібниць, після чого виростає до «великого», при цьому основа залишається тією самою. У дослідженні розглянуто особливості взаємовідношення міфологічної (циклічної) та лінійної (історичної) темпоральних систем, моделей та сценаріїв буття світу («палімпсестної», «маятникової» тощо), специфіку субстанціальної природи часу (яка у найбільш радикальному вигляді трансформується в підхід до часу як четвертої координати), зміну (сповільнення чи, навпаки, прискорення) його перебігу для героїв письменника тощо.

Для баршевських героїв, які поміщені волею долі в смертний «пузирик»

людського буття, переважним є циклічний час, через це вони мають жити із постійним поглядом на минуле, з відчуттям: те, що відбувається, – це відображення подій у першочасі, першодії і першотворенні. Циклічний час входить у зіткнення з альтернативним йому історичним. У межах баршевського онтологічного «пузирика», що являє собою згадану О. Лосєвим космічну кулястість із міфологізованим, зупиненим часом, історія все ж дає про себе знати. Споконвічне вмирання-відродження циклів відбувається на тлі конкретних історичних подій – революції і громадянської війни. Міфологічний підхід до часу виявляється не тільки в створеній М. Баршевим картині світу, де історичне підпорядковане глобальним циклам, а й в наданні часу властивостей простору, що дає змогу розглядати його як четверту координату. Письменник немов поміщає героїв у простір глобальної системи координат, а сам хід часу уподібнює руху від однієї точки цієї системи до іншої. Таким чином, кожна історична подія співвідноситься з однією з точок глобальної системи координат. У російському культурному просторі ідея четвертого виміру найчастіше асоціюється з його «першовідкривачами» – П. Успенським та П. Флоренським. Баршевські герої гостро переживають зафіксований філософами розрив часу, втративши можливість віднайти єдиний «ритм» із новою епохою, яка через занадто прискорений темп перестала бути придатною для життя (або, навпаки, час підкреслено уповільнює свій хід, дорівнює нулю).

Аналіз виявив інтертекстуальну природу екзистенційного мотиву самотності у всіх його проявах (мотиви нудьги, спантеличеності, божевілля тощо). Показано, що попередником М. Баршева в розробці даного мотивного комплексу став А. Чехов, у творчості якого самотність набуває статусу постійного супутника людини як в житті, так і в смерті. Дослідження виявило точки перетину прозаїчних творів М. Баршева з «Нудьгою», «Степом», п'єсами «Вишневий сад», «Дядя Ваня» тощо. В оповіданні «Громадянин вода» «чеховський» мотивний комплекс доповнюється видозміненою цитатою з вірша М. Лермонтова «І нудно, і сумно», що фіксує крайній ступінь самотності головного героя напередодні настання останньої (і найуніверсальнішої) для героя М. Баршева порогової

ситуації – смерті. Мотив божевільності, який найповніше виявився в повісті «Забута антена», інтертекстуально підкріплюється претекстом «Петербурзьких повістей» М. Гоголя, зокрема «Нотатками божевільного». Крім магістральної теми божевілья, спільними виявляються мотиви ізгойства і самотності героїв, нерозділеного кохання, крадіжки і читання листів, пристрась до письменництва, осягнення власної нереалізованості і прагнення її подолати. В асоціативний фон баршевського Бодюлі входить і архетипний образ Дон Кіхота – ще одного самотнього героя, наділеного ореолом «священного божевілья». Подібно до іспанського ідальго, Бодюля вірить в існування своєї «великої ілюзії» і парадоксальним чином домагається її здійснення, поставши в нарисі доктора «майбутньою знаменитістю». У цьому виражено потенціал божевілья, яке прирівнюється до творчості і навіть абсурдним задумам дає шанс на здійснення.

Танатологічний мотивний комплекс М. Баршева та імортологічні за своєю природою прагнення героїв письменника «приборкати» смерть постають у дослідженні у широкому літературно-філософському контексті. Порожнеча стає однією з найважливіших форм репрезентації танатологічного у М. Баршева. Танатологічна семантика мотиву порожнечі зближує М. Баршева з А. Платоновим, в художньому світі якого все, включаючи людину, піддається впливу смерті.

Близькість баршевського і платонівського світів підкреслюється й особливою роллю фігури вченого-винахідника, який прагне порожнечу небуття подолати. Літаючий Фламмандріон у вигляді обхватів навколо ніг, залізних чобіт, до яких під'єднані ракети, відсилає до перших дослідів ракетобудування 1920-х років. У назві винаходу проглядається трансформоване ім'я відомого астронома Каміля Фламмаріона, у зв'язку з чим актуалізуються мотиви неба і польоту. Французький дослідник був прихильником спіритуалізму, вірив у заселеність інших, позаземних світів і безсмертя людини. Тріада «винахідник – політ – перемога над смертю» відсилає читача до утопічних проектів і грандіозних програм космістів М. Федорова, В. Вернадського, А. Сухово-Кобиліна тощо, для яких подолання смерті, так само як і космічна експансія, стають обов'язковими пунктами масштабного задуму. Здійснюючи політ, Ананій Федорович немов

ізсередини проколює смертний пузирик існування, в який людина спочатку, ще з народження, укладена і в якому смерть невідступно стежить за нею і в призначену мить поглинає, розчиняючи в безодні порожнечі.

Як показало дослідження, творчість постає як опора особистісного існування баршевського героя. На первинному, атомарному рівні пильний інтерес письменника до слова виявляється у вигляді баршевської метафори – характерної прикмети стилю письменника. М. Баршев грає зі словом, екстрагуючи щораз із нього нові смисли. Слово наділяється здатністю до матеріалізації і фізичного впливу. Баршевський герой постійно перебуває в пошуках слова – про самого себе і про світ. Більшість героїв Баршева прагнуть загорнутись у вторинну, словесну реальність, перевести власне існування в словесний знак. Письменник використовує специфічну форму існування інтертексту – у вигляді «центону», часто сконструйованого з частково неатрибутованих або перекручених цитат. Інтертекст при цьому слугує знаком, що відсилає до творчості автора прецедентного тексту (наприклад, Сергія Єсеніна або Каміля Фламмаріона); стає маркером «норми», критерієм оцінки нової пост-дійсності (постреволюційної, посткласичної, постапокаліптичної); конструктом «знакової», вторинної реальності, яка виборює у життя право на справжність.

Інтертекстуальний аналіз виявив ігровий тип взаємин баршевського тексту з класичною літературою, яка часто стає джерелом довільно інтерпретованих цитат. Збережена поетика «життєподібності» зближує прозу Баршева з неореалістичними практиками. Однак відтворення соціально-історичного і побутового фону в творах письменника не підпорядковане завданню зображення особистості в її зумовленості дійсністю. Увага художника зосереджена на виявленні онтологічних закономірностей існування Всесвіту і буття людини в ній.

Наприкінці 1920-х років у прозі М. Баршева посилюються абсурдистсько-авангардистські тенденції («Літаючий Фламмандріон», «Фікус» та ін.), проте на останньому етапі творчої біографії письменник в жанрових рамках історичної повісті звертається до неотрадиціоналістської поетики, залишаючись при цьому в рамках модерністської парадигми. Особлива роль «чужого» слова в прозі Баршева,

сприйняття світу як тексту і одночасно деконструкція модерністського міфу про художника-творця, здатного словом змінити світ, демонструє зародження рис, властивих уже постмодерністським практикам. У цій своїй якості творчість письменника також відповідає принципам пізнього модернізму, який залишається принципово відкритим для інших художніх систем.

Ключові слова: мотив, мотивний комплекс, міфопоетика, інтертекст, модернізм, постсимволізм, передпостмодерністський комплекс.

ABSTRACT

Vinichenko V. The prose of N. Barshev: motive system, mythopoetic, intertext. – Qualification research paper, manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology: Speciality 10.01.01 – Russian literature. – V. N. Karazin Kharkiv National University, The Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2019.

The dissertation deals with poetics of works of Barshev, the writer who belongs to the group of now entirely forgotten 'artists in words' in Russian literature of the first half of the XXth century. The motifs connected with ontological and existential parameters of the writer's artistic world in context of its mythopoetical and intertextual origin turned out to be in the field of our research. It has been found that basic for Barshev's world model is a concept of *power* with water playing the main role, and other powers (fire, air. and earth) being subordinated to the water.

The main ontological law in mortal bubble of existence is substance exchange according to which anything appears from and goes to nowhere. This notion can be considered as a reference to traditional, mythological conceptions that consider universe as closed space where circulation of substances and souls takes place. Barshev's character creates a conception of earth cycles, which can be applied to the world view of other characters; at first everything in love is small and foggy, than life substance becomes consolidated and turns into trifles, after that it turns into a big substance, while the basis remain the same. The peculiarities of interaction of mythological (cyclic) and linear (historical) temporal systems, models and scenarios of world's existing (*pendular* etc.), the specificity of substantial origin of time (that the most radically transformed into approach to the time as the fourth dimension), changing time march (its acceleration, or, on the contrary, slowing down) for Barshev's characters are considered.

For Barshev's characters that are placed by fate's will into mortal bubble of existence the cyclic temporal model is predominant due to which they have to live constantly with look backwards, with feeling that everything that happens reflects the events in prime time. The cyclic time collides with historic time, alternative to it. The

latter is considered by scientists as modus of social time. Within Barshev's ontological bubble that is mentioned by Losev 'cosmic sphericity' with mythologized stopped time, history anyway shows itself. And everlasting dying and rebirth of cycles happens against the background of concrete historical events – a revolution and a civil war. The mythological approach to time manifests itself in created by Barshev world image, where history turns out to be subordinated to the global cycles, but also in giving the spacial features to time, approach to it as 'the fourth dimension'. The writer places his characters in space of global coordinate, and time march itself is similized to the movement from one point of this system to another. In Russian philosophical tradition the concept of the fourth dimension is associated with the names of its 'discovers', P. Uspensky and P. Florensky. It is difficult for Barshev's characters to feel indicated by philosophers time disruption having lost a possibility to find equal rhythm with new epoch that through too accelerated pace becomes unsuitable for living (or, on the contrary, time slows down its march towards zero).

The analyze reveals the intertextual origin of existential motif of solitude with its all manifestations (the motifs of boredom, bafflement, madness etc.). The predecessor in developing of this motive complex, in our opinion, turned out to be A. Chekhov, in which works solitude acquires the status of permanent human companion both in life and death. The dissertation reveals the points of convergence with *Misery*, *The Steppe*, plays *The Cherry Orchard*, *Uncle Vanya* etc. In Barshev's story *The Citizen Water* Chechov's motive complex is complemented with changed quote of M. Lermontov's verse *Bored and Sad*, that indicates the extreme stage of human solitude before coming of death, the last and the most universal for Barshev's character limit situation. The motif of madness that shows itself the most apparently in *Forgotten Antenna*, is intertextually complemented with *Petersburg Tales*, particularly *The Note of a Madman*. Besides the main theme of madness, the motifs of solitude, unshared love, stealing and reading letters, passion for writing, the comprehension of own unrealizaton, and striving to overcome it turned out to be common. The archetypical character of Dom Quixote, another solitary hero which is endowed with aureole of 'sacred madness' is also included into associative

background of Barshev's character. As well as Spanish hidalgo, Andrej Bodyula believes in existence of his 'great illusion' and paradoxically attains its fulfillment when he was considered as 'a future notability' in the doctor's notes. This is a potential of madness that becomes equal with art and gives a chance even to preposterous plans to be implemented.

The thanatological motive complex of Barshev's works, as well as immortal by its nature striving of his characters to overcome death, are considered in our research in broad literary and philosophical context. The void becomes one of the thanatological representation forms in Barshev's works. The hollow chases the writer's characters and catches them at the moment of dying. The analyze of this motif requires the addressing to the context. The researchers notes the motifs of *shining*, *void* and *waves* of non-existence in Russian modern literature. For example, the most apparently the mortal semantics of the hollow motive is expressed in Platonov's works, in artistic world of which, according to researchers, everything is exposed by the influence of death.

The resemblance of Platonov's and Barshev's worlds is emphasized by the figure of a scientist who tries this void of non-existence to overcome. The character of *Flying Flammandrion* Ananij Fyodorovich liked to invent, and each his next invention was more devastating than previous. Flying Flammandrion, materialized in iron rings around the legs, the iron boots connected to the rockets, refers to the first missilery experiments at the beginning of the twentieth. The name of the invention refers to Camille Flammarion, in connection with that the motifs of sky and flight are actualized. The French scientist was known to be an adept of spiritualism and believed in inhabitation of the other, extraterrestrial worlds and human immortality. The triad *inventor*, *flight* and *death overcoming* also refers to Utopian projects and great programs of N. Fyodorov, V. Vernadsky and A. Sukhovo-Kobylin and other cosmists, for whom victory over death as well as space development became the necessary points in their great ideas. Flying Ananij Fyodorovich pierced from the inside the mortal bubble of existence, into which a man is placed from his birth and in which the death continuously follows him and in designed moment catches him and

resolves in void of non-existence.

The art is considered as personal support in Barshev's character life. At the prime, atomic level strong interest of the writer in a word shows itself in Barshev's metaphor, the peculiar feature of the writer's style. Barshev plays with a word, drawing from it new and new meanings. A word is endowed with ability for materialization and physical influence. Barshev's character tries to find the necessary word about himself and the world, and the most of Barshev's characters strive to 'wrap' themselves up with secondary verbal reality, to 'translate' their life into writing. The writer uses a peculiar intertextual form – cento, that is often constructed with non-attributed or distorted quotes. The intertextuality serves as an incarnation of the precedential author's works (for example, Sergei Yesenin and Camille Flammarion), becomes the norm marker, new post-revolutionary, post-apocalyptic, post-classic post-reality criteria, the constructive element of semiotic, verbal reality, that competes with a life.

The intertextual analyze found the modernistic type of interaction with classic literature, that becomes a source of freely interpreted quotes. The 'realistic' poetics brings together Barshev's works with neorealists, but reproducing social and historical background is not subordinated to the task to describe the personality in context or social reality. The writer's attention is drew to detection of ontological universal existence laws and human being.

Key words: motif, motive complex, mythopoetics, intertext, modernism, postsymbolism, pre-postmodern complex.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях

1. Виниченко В. В. Интертекстуальный фон и мифопоэтика повести Н. Баршева «Большие пузырьки». *Література в контексті культури*. 2016. Вип. 27. С. 69–76.
2. Виниченко В. В. Водный комплекс в прозе Н. В. Баршева. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2016. Вип. 75. С. 103–108.
3. Виниченко В. В. Мотивный комплекс времени в прозе Н. В. Баршева. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2017. Вип. 25. С. 161–172.
4. Виниченко В. В. Метаморфозы мотива одиночества в творчестве Н. Баршева сквозь призму интертекста. *Султанівські читання*. 2018. Вип. VII. С. 249–264. (входить до науково-метричної бази Index Copernicus.)
5. Виниченко В. В. Лики танатологического в творчестве Н. Баршева: пустота, свист и молчание. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 78. С. 138–145.

Статті в іноземних виданнях

6. Виниченко В. В. Мотив смерти и ее преодоления в прозе Н. В. Баршева. *Вісник Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. Серыя 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія*. 2017. Том 7, № 3. С. 17–26.
7. Виниченко В. В. Проблема слова и коммуникации в прозе Н. В. Баршева: возможные контексты. *Ученые записки УО «ВГУ имени П. М. Машерова*. 2017. Том 24. С. 171–177.

Наукові праці апробаційного характеру (тези доповідей на наукових конференціях)

за темою дисертації:

8. Виниченко В. В. Интертекстуальный фон и мифопоэтика повести Н. Баршева «Большие пузырьки». *Література в контексті культури. Всеукраїнська наукова конференція: матеріали*. Київ, 2016. С. 6.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ М. БАРШЕВА ТА РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА 1920–30-Х РОКІВ У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	18
1.1. Історія та актуальні проблеми вивчення творчості М. Баршева та літературного процесу 1920–30-х років.....	18
1.2. Теоретичні та методологічні засади дослідження прози М. Баршева.....	38
Висновки до розділу 1.....	52
РОЗДІЛ 2. МОТИВНІ КОНСТАНТИ БУТТЯ В МІФОПОЕТИЧНІЙ ПРОЕКЦІЇ.....	55
2.1. Вода та інші стихії.....	55
2.2. Часовий вектор у художній картині світу.....	84
Висновки до розділу 2.....	109
РОЗДІЛ 3. ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ПАРАДИГМА ПРОЗИ М. БАРШЕВА.....	111
3.1. Метаморфози мотиву самотності (нудьга, збентеженість, дивність, божевільність).....	111
3.2. Мотив смерті та її подолання.....	139
3.3. Феномен слова та імені у творчості М. Баршева.....	172
Висновки до розділу 3.....	191
ВИСНОВКИ.....	193
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	199
ДОДАТОК.....	221

ВСТУП

Актуальність дослідження. Ім'я Миколи Валеріановича Баршева (1888–1938) мало відоме сучасному читачеві, а його книги практично забуті. Водночас творчість автора «Великих пузириків», «Забутої антени» і «Літаючого Фламмандріона» становить інтерес не тільки як приклад письменницьких практик автора «другого ряду» (з урахуванням усієї умовності цього позначення), звернення до яких продиктоване нагальною потребою відтворення повної картини літературного процесу 1920–30-х років, а ще і як самобутній зразок багатогранної літератури постсимволістського періоду, що поєднує риси модерністських, неореалістичних, авангардистських і передпостмодерністських поетик.

Насичений міфопоетичний пласт баршевських повістей і оповідань, що конструює своєрідну онтологію письменника, особливий погляд його героїв на світобудову, хід історії й власне існування, інтертекстуальна насиченість, настанова на гру з чужим словом дозволяють уписати ім'я М. Баршева в модерністський контекст того часу поряд із прозою М. Булгакова, Ю. Олеші, С. Кржижановського, К. Вагінова, Л. Добичина та ін. «Стихійна» основа баршевського світу, експерименти з категорією часу, пильна увага до танатосу та проблема подолання смерті – усе це, безумовно, становить інтерес для дослідників, адже свідчить про оригінального художника, творчість якого ще слід розкрити.

Вивчення творчості М. Баршева є складовою комплексних досліджень літературного процесу 1920–30-х років і його історико-філософського контексту, які відображено у працях М. Голубкова, С. Семенової, Н. Тішуніної, Н. Грякалової, В. Заманської та ін. Проза письменника повинна розглядатися в контексті літератури постсимволізму, який охоплює конгломерат різних течій, що виникли як результат декларованого розриву із символізмом і одночасно збереження зв'язків із ним (роботи І. Смирнова, І. Єсаулова, О. Клінга, В. Тюпи тощо).

До творчої спадщини М. Баршева зверталися в оглядово-біографічних

статтях М. Кураєв, Т. Нікольська, А. Ар'єв [130; 168; 194], окремі елементи поетики письменника ставали об'єктом вивчення в роботах Т. Шеховцової й О. Славіної [220; 286; 287]. Однак комплексне вивчення прози М. Баршева, з'ясування її естетичної специфіки продовжує залишатися нагальним літературознавчим завданням.

Актуальність теми дисертаційної роботи зумовлена відсутністю системних досліджень прозового доробку М. Баршева, недостатньою вивченістю естетичних настанов письменника, що визначили особливості його поетики, необхідністю формування цілісного уявлення про літературний процес 1920–30-х років і потребою з'ясування місця М. Баршева в літературному розвитку епохи.

Обґрунтування вибору теми дослідження. Складність і недостатня вивченість літературного процесу 1920–30-х років, необхідність більш чіткого розмежування низки художніх явищ і розкриття специфіки поетики пізньомодерністської прози потребує заповнення дослідних лакун, зокрема, за рахунок звернення до творчості нині забутих авторів.

Мета дисертаційної роботи полягає в з'ясуванні особливостей поетики прози М. Баршева, що визначають її художню цілісність і місце в літературному процесі першої третини ХХ століття.

Реалізація мети передбачає виконання таких **завдань**:

- виявити основні тенденції та дискусійні проблеми у вивченні літератури пізнього модернізму;
- визначити теоретичну основу дослідження, схарактеризувати застосований термінологічний апарат, орієнтуючись на роботи вітчизняних і зарубіжних літературознавців;
- дослідити «стихійні» складники онтологічної картини світу М. Баршева, функції та взаємодію чотирьох основних стихій (води, повітря, землі та вогню) як конструкційних елементів авторської моделі буття;
- вивчити специфіку втілення темпоральних мотивів у прозі письменника (мотиви зіпсованого часу, дурної нескінченності, часу як четвертої координати тощо) у проекції на створену ним неоміфологічну картину світу;

- виявити контекстуальне та інтертекстуальне поле ключових для Баршева екзистенційних мотивів – нудьги / туги, самотності, мандрівництва;

- дослідити особливості функціонування танатологічного мотивного комплексу (смерті, порожнечі, сну, двійників, польоту, сліпоти тощо), розкрити неоміфологічну природу цих мотивів, проаналізувати імортологічну складову у творчості Баршева крізь призму літературного та філософського контексту (творчість А. Платонова, Д. Хармса, філософії космістів тощо);

- виявити специфіку втілення мотивів слова та імені у творах М. Баршева у зв'язку з проблемою комунікації;

- схарактеризувати функції інтертекстуальних включень у прозі М. Баршева.

Об'єктом дослідження є оповідання та повісті М. Баршева, включені до п'яти прижиттєвих збірок прози письменника, виданих у другій половині 1920-х років, а також незавершена історична повість «Неспалений феєрверк» (1934).

Предметом дослідження є система мотивів, міфопоетика, інтертекстуальні та контекстуальні зв'язки прози М. Баршева.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана в рамках наукової теми кафедри історії російської літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Актуальні проблеми методу, поетики і жанру російської літератури ХІХ–ХХІ століть».

Методи дослідження. Теоретичні засади дослідження складають праці з вивчення літературного процесу 1920–30-х років (М. Голубкова, С. Семенової, О. Корнієнко, Н. Примочкіної, В. Заманської, В. Ейдінової, Н. Кожевнікової, Є. Скороспєлової, О. Тиришкіної, О. Клінга, І. Єсаулова, Т. Давидової, В. Бичкова, Д. Московської та ін.), роботи з теорії мотиву (О. Веселовського, Б. Томашевського, Н. Тмарченка, В. Халізева, В. Тюпи, Б. Гаспарова, І. Силантьєва, В. Ветловської, О. Русанової та ін.), дослідження в галузі міфопоетики (К. Юнга, О. Лосєва, З. Мінц, Е. Мелетинського, С. Ільєва, А. Ханзельове, В. Топорова, В. Полонського і ін.) та інтертекстуальності (Р. Барта, Ю. Крістевої, Н. П'єге-Гро, І. Смирнова, Н. Фатєєвої та ін.).

Дослідження поетики прози М. Баршева проводилося на основі методів

мотивного, міфопоетичного, інтертекстуального аналізу зі зверненням до описово-аналітичного і порівняльно-історичного підходів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше здійснено цілісний системний аналіз прозового доробку М. Баршева, визначено семантику ключових мотивів, що конструюють буттєву картину світу письменника і зумовлюють її своєрідність, простежено специфіку втілення екзистенційних мотивів та особливості формування танатологічного комплексу, досліджено міфопоетичні та інтертекстуальні стратегії. Художні новації Баршева-прозаїка, що були предметом дослідження, дозволили вписати його творчість у контекст літератури пізнього модернізму.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дисертації можуть використовуватися як матеріал для лекційних курсів з історії російської літератури першої третини ХХ століття, при підготовці спецкурсів і спецсеминарів, присвячених дослідженню творчої спадщини письменників зазначеного періоду, а також у подальших дослідженнях літератури пізнього модернізму.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням. Цитатне використання робіт інших дослідників оформлено за допомогою відповідних посилань.

Апробація результатів дослідження відбулася у формі доповідей на таких конференціях: Всеукраїнській науковій конференції «Література в контексті культури» (Дніпро, 21–22 квітня 2016 року), Міжнародній науковій конференції «Сучасність класики», присвяченій пам'яті професора Р. М. Піддубної (Харків, 22–24 вересня 2016 року), Міжнародно-практичній конференції «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харків, 10–11 листопада 2016 року), науковій конференції викладачів, аспірантів та співробітників філологічного факультету (Харків, 13 квітня 2017 року), Міжнародній науковій конференції «Жанрологія, поетика і сучасні системи аналізу літератури» (Одеса, 28–29 квітня 2017 року), Х Міжнародних Чичерінських читаннях (Львів, 12–13 жовтня 2017 року), Міжнародній науковій конференції «Ідеї Харківської філологічної школи в парадигмах сучасного гуманітарного знання: традиції і новаторство» (Харків, 19–

20 жовтня 2017 года) та I Міжнародних Кронеберзьких читаннях «Античність – класика – сучасність» (Харків, 23 лютого 2018 року).

Публікації. Основні положення і результати дисертаційного дослідження знайшли своє відображення у 8 публікаціях автора, із них 5 статей у вітчизняних спеціалізованих виданнях, 2 статті в зарубіжних періодичних виданнях та одна робота апробаційного характеру.

Структура і обсяг роботи. Дисертаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків та списку використаних джерел. Обсяг загального тексту дисертації становить 221 сторінку, з них основного тексту 186 сторінок та 22 сторінки списку використаних джерел, який містить 308 найменувань.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ М. БАРШЕВА ТА РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА 1920-30-Х РОКІВ У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історія та актуальні проблеми вивчення творчості М. Баршева та літературного процесу 1920-30-х років

Прижиттєві критики не залишили творчість М. Баршева без уваги. Видані ним п'ять збірок прози отримували відгуки у пресі, а повість «Великі пузирики» була навіть втілена на сцені. Найбільшим авторитетом серед цих критиків був Максим Горький, який у листі до М. Баршева стверджував: «Кажется – русскую литературу можно поздравить с новым и оригинальным дарованием <...> Есть у Вас много хорошей, человеческой печали о людях» [22, с. 185]. Цю високу похвалу отримала друга збірка прози М. Баршева «Прогулянка до людей», що вийшла в 1926 році.

І. Оксьонов у рецензії на повість «Великі пузирики» (1928) виділив низку характерних особливостей прози письменника: її особливу мовну настанову – прийом словесних масок, ліризм оповідань Баршева, сатиричну спрямованість його творів і домінуючу тему «колишньої людини». Однак, не відмовляючи М. Баршеву в таланті, критик зауважив, що коло тем і героїв, відображених у «Великих пузириках», вже вичерпане, й автору слід спробувати сили на більш сучасному і широкому соціальному матеріалі [173, с. 165]. Критичну оцінку дав і Б. Анібал: «Язык автора неровен, местами груб и не совсем точен. С композицией у Баршева также не все обстоит благополучно» [6, с. 271]. Змальовуючи специфіку героїв і коло тем прози письменника, критик підкреслив, що «Баршев пишет о сереньких человечках, обывателях. Маленькое начальство <...> бывшие люди, доживающие свой век, ворча на революцию, и вполне законченные мещане – вот герои рассказов <...> Темы, избираемые Баршевым, не сложны. Жизнь захолустной станции, вторжение в которую человека со стороны не изменяет сонного существования ее обитателей; рассказ

о старике, стосковавшемся о своем сыне; анекдот о благородном жулике, в конце концов укравшем шаль» [6, с. 270] и т. д.

Вистава за «Великими пузирками», втілена на сцені «Пролетарського актора» М. Кастальського, викликала неоднозначну реакцію у рецензентів. У той час як одні критики підкреслювали «барвистий показ окурівщини», інші з невдоволенням відзначали відсутність позитивних героїв [168, с. 112]. Письменник брав досить активну участь у літературному житті Ленінграда (членство в групі «Співдружність», виступи на вечорах спільно з Б. Ключевим, Вс. Рождественським, Б. Лавренєвим та ін.). Однак М. Баршев не перебував серед письменників «першого ряду», про що свідчить досить уїдлива замітка І. Буніна: «Баршев написал новую книгу о больших пузырях, Баршев, очевидно, очень известный человек, раз мне сообщают о нем, а я только хлопаю глазами: – Что за Баршев? Что за пузыри? И что именно этим пузырям предшествовало?» [46].

Ситуацію погіршив арешт Баршева в 1937 році та фактична заборона на його книги. У 1970-ті роки про нього нагадав прозаїк Л. Борисов: «Николай Валерьянович Баршев... Имя вполне и незаслуженно забытое, а выпусти он сегодня одну из своих книжек <...>, о нем непременно заговорили бы» [41, с. 159]. Тільки з початком перебудови стала можлива републікація творів письменника, яка була здійснена в збірнику «Звільнене від чар коло» (1990) [194], і поява матеріалів, де фігурувало ім'я цього автора [81; 178; 195]. Тоді ж стали з'являтися статті, присвячені М. Баршеву, зокрема М. Кураєва [130] і Т. Нікольської [168]. Однак ці роботи носили здебільшого ознайомчий, а не літературознавчий характер, оскільки мали основною метою відкрити читачам невідоме ім'я.

У статті «Баршева можна не знати?» М. Кураєв із позиції читача розповідає про своє знайомство з творами Баршева, водночас відзначаючи їхні особливості: природну художність, іронічність, зв'язок зі спадщиною культури позаминулого століття [130, с. 107]. «Рядок із "Сувою скорботи"» Т. Нікольської – нарис творчого життя Баршева з його основними віхами: поетичні проби,

участь у «Співдружності», видання збірок оповідань, спроба знайти себе в історичній темі, смерть у таборах і подальше забуття.

Повного зібрання творів М. Баршева не існує досі. До збірки «Звільнене від чар коло» М. Баршев включений разом із двома іншими авторами – Василем Андреевим і Леонідом Добичиним. Крім схожості біографій і приналежності до одного письменницького покоління, А. Ар'єв у вступній статті «Повернення до людей» вказав низку схожих рис у художньому світі письменників: інтерес до приватних доль персонажів, зміщення художніх акцентів (від зображення героя до зображення обивателя) і «интуицию о суверенности и неповторимости каждой отдельной личности, в том числе личности <...> не нашедшей себя в жизни» [194, с. 6]. Повернення з цією прозою теми маленької людини, яка виявилася незатребуваною в літературі постреволуційних років, на думку дослідника, стало головною рисою, що визначає своєрідність творів зазначених авторів. Спільними для прози М. Баршева, В. Андреева і Л. Добичина є мотиви смерті (повсякденної при своїй раптовості та алогізмі, схожій на «зникнення»), дитинства, конфлікт «старого» і «нового» гуманізму.

У 1998 році була захищена кандидатська дисертація О. Славіної «Поетика сновидінь (на матеріалі прози 1920-х років)» [220], в якій частково врахована і творча спадщина Баршева. Дослідниця зазначила низку істотних особливостей онейричного в прозі письменника: змішання сну та яви, колекціонування снів героями, перевага сну над реальністю і втеча до світу сновидінь (своєрідний варіант соціального романтизму). Було помічено і «здрібнення» снів героїв М. Баршева, що відповідає сутності їхніх власників – людей нової реальності, які не потребують пізнання й осмислення шляху [220, с. 135].

Роботи Т. Шеховцової [286; 287] присвячені вивченню чеховських мотивів у творчості М. Баршева. На думку дослідниці, письменників ріднить, передусім, інтерес до маленької людини, скромного «існувача» («герои Баршева как будто сошли со страниц чеховской прозы» [286, с. 130]), сумна іронія, філософський підтекст, відсутність авторських оцінок, уміння показати поєднання трагічного та комічного в буденності, інтерес до проблеми комунікації тощо. Про значну

роль чеховського начала у прозі М. Баршева (та в російському модернізмі загалом) свідчить загальна картина світу письменників: вічне буття, представлене в найпростіших, первинних проявах, у сукупності великого та малого, випадкового й закономірного, непозбутна самотність людини, ірраціональність законів життя та її абсурдність, яка проступає через поволочу повсякденності [286, с. 137].

Загалом про перспективність і необхідність подальшого дослідження творчості М. Баршева свідчать не тільки висновки, яких дійшли вчені, але й перевидання творів письменника в XXI столітті [61]. Дослідники фіксують «начало очередной “исторической” революции в русской литературе – открытие целого массива чрезвычайно значительных авторов и текстов, доселе совершенно неизвестных» [299], для яких проза М. Баршева могла відігравати роль претексту. Зокрема, О. Юр'єв відносить його творчість до лєнінградської «фізіологічної» прози, на досвід якої спирався П. Зальцман – автор роману «Щєнята», представник останнього, «постоберіутівського», «постекспресіоністичного» покоління модернізму [299].

Вивчення творчості М. Баршева неможливе без звернення до контексту та, відповідно, до праць, в яких була схарактеризована специфіка некласичної парадигми російської літератури Срібного століття та 1920–30-х років. Як визначили автори фундаментальної праці «Російська література межі століть» [201; 202], початок Срібного століття ознаменувався виникненням принципово нової художньої структури, яка представлена опозицією реалізму та модернізму [201, с. 8] та поклала початок «некласичної епохи» на російському ґрунті [201, с. 51]. Поняття «некласичний» передбачає істотну видозміну художніх принципів, оновлення художнього бачення, пов'язане з відмовою від диктату дійсності [201, с. 51]. У літературі спостерігається зміщення акценту із зображальності на виразність, наростання суб'єктивності та узагальненості форми [201, с. 51]. При цьому імпульс «суб'єктивних» методик був сприйнятий і письменниками, які тяжіють до реалістичної парадигми [201, с. 51], що підтверджує тезу дослідників про відкритість літератури Срібного століття [201, с. 6].

Коллективна праця «Поетика російської літератури кінця XIX – початку XX століття. Динаміка жанру» [185], що є безпосереднім продовженням указанного двотомника, присвячена системному дослідженню жанрової поетики Срібного століття, її специфіки – зокрема, міфопоетичного мислення, стилізації як фактора динаміки жанрової системи, синтетичності, тобто зближення літератури із суміжними мистецтвами, а також художньої та нехудожньої словесності. На думку вчених, саме жанрові перетворення особливо сприяли оновленню художньої системи загалом [185, с. 3]. У літературі межі століть виділяються два протилежних процеси – поглиблення деканонізації традиційних жанрів та водночас реставрація канонічних жанрів [185, с. 12]. Як визначають дослідники, домінуючою у цей період стає лірика, тоді як серед епічних жанрів головну роль починають відігравати малі форми, а роман відходить аж до 1910–1920-х років на другий план [185, с. 14].

Н. Грякалова пов'язує становлення модернізму з кризою наративного апарату реалізму, трансформацією класичних форм оповідання [84, с. 223–224]. Дослідниця вважає домінантою модерністських перетворень у літературі максимальну активізацію оповідального слова та відмову (часткову або повну) від сюжетно-фабульного розгортання. Перший вектор цього процесу спрямований у бік суб'єктивізації оповіді, другий – у бік її тематичної сегментації [84, с. 224]. Серед особливостей реформованої системи оповіді (на тлі відкриттів символістів) дослідниця називає закріплення фрагментарної, бессюжетної прози, настанову на естетичну активність слова разом із редукцією голосу автора, актуалізацію різних видів оповіді, переважання розказування над традиційною сюжетною наративністю [84, с. 290].

Актуалізацію різних видів оповіді в літературі початку XX століття відзначає і Н. Кожевнікова, вказуючи два шляхи її розвитку: оповідь, що розвивається в рамках соціально-визначеного мовлення (І. Шмельов, Л. Толстой, О. Купрін), та одночасне виникнення складних конструкцій, що вбирають окремі фрагменти оповіді («Срібний голуб» А. Білого) [118, с. 65], за яких образ оповідача перетворюється «на форму підлеглу», надаючи оповіді

лише «оповідне забарвлення» та включаючись у композицію як одна з масок оповідача [118, с. 69].

Процес фрагментаризації прози 1920–30-х років розглянутий у працях В. Ейдінової. В умовах, коли «тенденции обновления литературной жизни предстают в своем максимально сконцентрированном и наглядном виде» [292, с. 237], післяжовтнева проза виявляє авангардну енергію, потужну художню напругу. Як указує дослідниця, перетворення відбувалося шляхом дроблення, ламання тексту, що втілювалося в розбиту «на тисячу уламків» прозу Є. Замятіна, А. Платонова, І. Бабеля, Л. Добичина тощо, що відобразило тенденцію, яка загострилася в ХХ столітті, до створення «антиформ» та «антитекстів» [292, с. 237].

Н. Тішуніна відзначає такі специфічні риси «модерністського» світовідчуття (що співіснує з «традиційним»), як інтелектуалізм, ігрова природа, затвердження права письменника на будь-який ментальний експеримент. До особливостей модерністського дискурсу Н. Тішуніна відносить світоглядний нігілізм, надзвичайний суб'єктивізм, новий тип сюжетобудови, інтерактивність художнього тексту, інтертекстуальність та інтермедіальність на протигагу лінійній інтерактивності та об'єктивній манері оповіді за традиційного дискурсу [234].

Низка дослідників (Н. Драгомирецька, В. Ейдінова, Д. Московська тощо) відзначали особливе ставлення до слова та мови як головну рису творчості тих чи інших письменників і всього літературного ХХ століття. Саме на 1920-ті роки, на думку Н. Драгомирецької, припадає революція в мові, коли слово стає «предметом і героєм»: «работа в языке состояла в преодолении чуждости и иерархии языковых сфер <...> шло воссоединение всех сфер жизни, так называемых “высших” и “низших”» [92, с. 222]. Це споріднює як класиків (А. Чехов, І. Бунін, М. Горький), так і експериментаторів (А. Білий, В. Хлебніков, А. Ремізов).

Д. Московська, звертаючись до творчості представників «другої прози» (див. нижче), також відзначає особливе ставлення до слова, єдиність «філософії

імені», що відповідає загальній тенденції розвитку словесності тих років: «Торжествующей реальностью становилась сосюроровская, договорная, условная природа слова» [162, с. 40], яка відкриває перспективу «словесного нігілізму»: «Слово, с которым они имели дело, оказалось в некотором роде беспринципным, пустым внутри, готовым на услуги» [162, с. 40]. Так, «Місто Ен» Л. Добичина, на думку Д. Московської, – роман про те, як «человек становится жертвой языка» [164, с. 100], тобто «відчуженого слова».

В. Ейдінова на прикладі добичинського стилю «тотожності та серійності» досліджує проблему *імені*, фіксуючи зворотний бік цієї словесної форми, що виливається у створення позбавленого людської самобутності світу [291, с. 251]. Мотив *антиімені*, *мінус-імені* пов'язаний із втіленням у добичинській прозі особливого, антидіалогічного слова, що стає «не слышащим», «не сообщающимся» [291, с. 251]. Тим самим відзначена «безіменна іменованість» спричинила ключовий вплив на формування поетики абсурду, включаючись у контекст А. Платонова, О. Мандельштама, Ю. Тинянова, Є. Замятіна тощо [291, с. 255].

Характеризуючи літературний розвиток у Росії 1920–30-х років, дослідники відзначають його надзвичайну диференційованість, наявність безлічі літературних об'єднань і «розширення культури» («області художнього споживання») [53, с. 63–64]. Низку принципово нових рис післяжовтневого літературного процесу виділив М. Голубков: новий принцип взаємини художника і влади («государство <...> возлагало на себя миссию решать, какому направлению в литературе и искусстве существовать, а какому умереть» [76, с. 49]), прагнення привести багатоголосся до «вимушеного монологу»; утворення культурного вакууму та поєднаний із цим крах гуманізму і формування «людини маси», яка могла вимагати від письменника, що і як зображувати у творах; формування «третьої» культури, або культури примітиву; нарешті, розкол єдиного літературного процесу і поява феномену літератури зарубіжжя.

До 1920-х років М. Голубков відносить формування нового реалізму, що адаптувався до принципово іншого світовідчуття людини ХХ століття («Життя Кліма Самгіна» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова). У тіні нового реалізму починає розвивається інша естетика, яка претендує на спорідненість із реалізмом, проте є нормативною за своєю суттю (соцреалістичні твори М. Островського, Ф. Гладкова та ін.). Що стосується модернізму, то в 20-ті роки ХХ століття найбільш потужними його гілками стали імпресіонізм (Б. Пильняк («Червоне дерево», «Голий рік»), О. Мандельштам («Єгипетська марка»)) і експресіонізм (Ю. Олеша («Заздрість»), Є. Замятін («Ми»), А. Платонов («Котлован»)).

Виділимо кілька робіт, в яких на широкому матеріалі охоплений літературний процес 20-30-х років ХХ століття. Зокрема, в дослідженні О. Корнієнко [123] визначено міфологічний код літератури першої третини ХХ століття – як метрополії (на прикладі творчості А. Платонова, М. Булгакова та ін.), так і зарубіжжя (творчість Г. Іванова, В. Яновського та ін.). Автор монографії показує, що в кінці 1910-х – на початку 20-х років чітко визначається есхатоцентрична тенденція, спостерігається заміщення традиційної циклічної схеми лінійною [123, с. 276]. Надалі ж, за спостереженнями дослідниці, встановлюється космоцентрична стратегія міфологізування, націлена на гармонізацію буття і людського існування.

Книга Н. Примочкіної [186] присвячена творчим взаєминам М. Горького, який був «стержневою фігурою літературного процесу першої третини ХХ століття» [186, с. 4], із творцями різних естетичних уподобань. Прислухаючись до логіки історичного розвитку літератури 20-х років, Н. Примочкіна зазначає «різномірність» трьох літературних напрямів, у межах яких розглядаються взаємовідношення Горького з іншими письменниками: «селянської», «пролетарської» і «попутницької» ліній.

Ставлячи за мету дослідити вплив конкретних філософських течій на найбільших письменників ХХ століття, С. Семенова в роботі «Російська радянська поезія і проза 1920–1930-х років» [212] виокремлює кілька характерних рис «російського філософствування»: есхатологічність, сподівання на радикальне

перетворення світу, історіософічність і антропологізм [212, с. 5]. Коментуючи декларації ряду письменників ХХ століття (М. Горького, Л. Леонова, Є. Замятіна) про філософічність літератури, дослідниця виявляє дотримання традиції літературно-філософського синкретизму російського «золотого століття». У післяжовтневий період діалог літератури і філософії набував нових якостей, що зумовлювалося, з одного боку, виділенням до початку ХХ століття російської філософії в особливу духовну галузь [212, с. 6], з іншого, домінуванням марксистсько-ленінської філософії, що змушувало філософію звернутися до літератури. Свій розвиток викладена концепція отримала в книзі «Філософський контекст російської літератури 1920-30-х років», в якій розглядається широка панорама філософських течій того часу [68].

Серед робіт, присвячених вивченню взаємозв'язків літератури і філософії в ХХ столітті, слід виділити також книгу В. Заманської [100]. Використовуючи категорію художньої свідомості, допускаючи велику кількість її можливих типів (релігійної, міфологічної, політизованої тощо), автор реконструює «екзистенціальну парадигму русско-европейской истории литературы XX века» [100, с. 9], протиставляючи екзистенційному типу, що виявив усю глибину руйнівних тенденцій епохи, діалогічний. У поле зору дослідниці потрапляють такі різнопланові письменники, як Л. Андреев, М. Горький, А. Платонов, В. Набоков тощо, представлені в їхніх творчих діалогах із представниками європейської літератури і філософської думки – Ф. Кафкою, А. Камю, С. К'єркегором тощо. Тим самим втілюється заданий автором принцип дослідження – розгляд російської літератури ХХ століття як невід'ємної частини загальноєвропейського культурного простору.

А. Корчинський, розглядаючи приклади тісної взаємодії літератури і філософії [125], використовує термін «форманти думки» для тих «словесних втілень філософської думки, чье культурное “гражданство” не всегда очевидно» [125, с. 7]. У полі зору дослідника виявляються філософсько-літературні тексти авторів, близьких до творчих практик ОБЕРІУ (Л. Ліпавського, Я. Друскіна), «Доктор Живаго» Б. Пастернака, лірика Й. Бродського тощо.

Специфіка взаємодії двох дискурсів у першій половині ХХ століття, на думку автора, визначається впливом модерністських та авангардистських практик, що переносять точку зародження сенсу з рівня тексту на рівень дискурсу, що відкрило нові можливості як для творчості, так і для вивчення взаємодії філософії і літератури [125, с. 32].

Необхідно відзначити низку проблемних питань, пов'язаних із вивченням російської літератури першої третини ХХ століття. Зокрема, дискусійним залишається питання про межі й періодизацію як окремих естетичних підсистем, так і всього літературного ХХ століття. С. Кормілов визнає, що єдина періодизація для всієї російської літератури після 1917 року з її трьома відгалуженнями – радянською, зарубіжною та затриманою [122, с. 13] – неможлива і починає відлік літературного ХХ століття з 90-х років попереднього століття. М. Голубков і Є. Скороспелова в статті «На рубежі тисячоліть: література ХХ століття як предмет наукового дослідження» [75] пропонують вважати точкою відліку нової епохи кризу реалістичної естетики в кінці ХІХ століття [75, с. 11]. Дослідники звертають увагу на такі особливості неklasичної прози, як сюжетна недомовленість, використання лейтмотивних перегуків, неоміфологізм [75, с. 12].

Н. Лейдерман також відносить зародження неklasичного типу культури до останніх десятиліть ХІХ століття [135, с. 13] і вважає найважливішою ознакою цього нового типу культури трактування опозиції хаос – космос: не створення інваріанта міфу про дійсність як про космос, а поетизація хаосу [135, с. 14]. У той же час учений констатує, що макрообраз хаосу в мистецтві ХХ століття не витісняє макромодель Космосу [135, с. 16], що забезпечує збереження просвітницьких (проза М. Пришвіна) і романтичних (творчість О. Гріна) тенденцій. Кризу ж модерністської культури Н. Лейдерман відносить до рубежу 1920-30-х років, окреслюючи три шляхи виходу з неї: соцреалізм, постмодернізм і пострреалізм.

Схожих висновків доходить Б. Гройс, який відносить витoki соцреалізму до авангарду, визначивши декілька спільних рис: прагнення подолати сформовані взаємини «художник – глядач – об'єкт сприйняття» [83, с. 44], проективність, що в

разі соцреалізму призводить до субординації політики і мистецтва [83, с. 46], розуміння сучасності як епохи кінця історії [83, с. 58] і т. д.

В. Кожинів пропонує говорити про три наявні одночасно тенденції в літературі ХХ століття – класичну, модерністську та авангардистську [53, с. 17]. У 30-х роках ця рівновага порушується захопленням владою «класики». У той же час, як відзначає автор, повернення до класичного духу і слова (наприклад, у творчості Б. Пастернака) і відхід від авангардистських експериментів є закономірним, хоча «новое рождение классики невозможно без ее отрицания» [53, с. 20]

Характеризуючи розвиток російської літератури 20–30-х років ХХ століття, Е. Скорospelова виділяє в історії епічних жанрів цієї епохи такі етапи: кінець 10-х – початок 20-х років (вихід на перший план публіцистики, поява в подальшому творів великої романної форми – першої частини трилогії «Ходіння по муках» О. Толстого, «Ми» Є. Замятіна), перша половина 1920-х років (популярність повісті з усіма її жанровими відгалуженнями), середина 20-х – початок 30-х років (розквіт некласичної прози, вихід романної форми на перший план – «Заздрість» Ю. Олеші, «Біла гвардія» М. Булгакова), 30-ті (витіснення некласичної прози, апофеоз ідеоміфологічної системи, водночас – паралельне існування модерністських практик («Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Котлован» А. Платонова, творчість С. Кржижановського, Д. Хармса, Л. Добичина)), 40-ві – середина 50-х (актуальність публіцистики, малої прози, поява романів В. Гроссмана, Б. Пастернака) [218].

М. Гаспаров у статті «Антиномічність поетики російського модернізму» [67] виділяє дві традиції – «парнаську» (за лінією Брюсов – Бальмонт) і символістську (за лінією В'яч. Іванов – Білий – Блок), а грань їхнього існування окреслює аж до 1920-х років. За цією межею, на думку вченого, російський модернізм розчинився «в нивелирующем поэтическом стиле новой, советской эпохи с ее ориентацией на самые широкие круги читателей, впервые приобщающихся к литературе и потому требующих простоты и прямоты» [67, с. 304].

У Кембриджській історії російської літератури [305] період модернізму розглядається як цілісний етап, що охоплює 1895–1925 роки, за якими йде «ера соціалістичного реалізму». Вибір 1925 року як межового пов'язаний, з одного боку, з посиленням контролю держави за літературним життям, з іншого – з остаточним формуванням феномену, відомого як російське літературне зарубіжжя [304, с. 387]. Про глибинні трансформації в культурі середини 20-х років пише і Д. Сегал, відзначаючи перехід від проектування майбутнього до переоцінки минулого для включення в єдину культурну традицію [209, с. 773]

О. Тиришкіна позначає часовий відрізок 1890 – початку 1920-х років як ранній модернізм, в якому розрізняються етапи декадансу (початок 1890-х – 1900-ті роки), младосимволізму (1900-ті – 1910-ті роки) і авангарду. Межу останнього, а разом з ним і всього раннього російського модернізму, дослідник визначає початком 20-х (часи діяльності останніх футуристичних груп) [244]. Надалі, до початку 30-х років, на думку О. Тиришкіної, модерністські тенденції виявлялися лише частково.

Практично для кожної із запропонованих періодизацій характерне протиставлення 20-х і 30-х років, які уособлюють, якщо користуватися термінологією М. Голубкова, «багатоваріантність» і «монізм». У «Втрачених альтернативах» [77] вчений розглядає основні етапи утвердження моністичної концепції (розгром «Перевалу», дискусія про мову (1934), дискусія про формалізм (1936) тощо), суть якої полягала у формуванні та культивуванні соцреалізму [74, с. 192]. Як відзначає І. Венявкін, «период 1932–1934 годов стал <....> определяющим для развития советского общества. Государство, и до этого планомерно увеличивавшее контроль над всеми сферами культурной жизни, в эти годы предприняло беспрецедентные усилия для того, чтобы добиться ее унификации» [56].

Множинність трактувань цього періоду дає змогу дійти такого висновку: «целостная, непротиворечивая концепция литературного процесса второй четверти XX века до сих пор не сложилась» [284, с. 17]. Причину цього вчені бачать у складності розмежування низки художніх явищ, зокрема авангарду,

неореалізму, постсимволізму тощо [284, с. 17]. Найбільш поширена модель літературної еволюції першої половини ХХ століття базується на дихотомії «символізм – постсимволізм» [284, с. 17]. Авторство цього терміна належить І. Смірнову, який запропонував розмежування символізму і постсимволізму із семіотичного погляду. Відзначаючи характерне для постсимволізму «овеществление объема значения словесного знака» [223, с. 152], дослідник доходить висновку, що для футуристичної свідомості було властиве «одно-однозначное соответствие между знаками и экземплярами фактической реальности» [223, с. 152], що привело до набуття словом ролі «головного протагоніста» у футуристичній поезії. Для акмеїстів, зі свого боку, характерне розуміння знакових явищ як утворень, відмежованих від фактичної реальності, замкнених на собі.

Автори «Російської літератури межі століть» вбачають у постсимволізмі складний «конгломерат різнообразных художественных интенций» [202, с. 388], поле художніх можливостей, де письменники «реализуют те возможности литературы, которые были отодвинуты на задний план» [202, с. 387]. У рамках постсимволізму М. Богомоллов пропонує розглядати творчість акмеїстів і футуристів, новоселянських поетів, а також ряд течій, що виникли після 1917 року (імажинізм, «нічевоки» тощо) [202, с. 388].

Інший підхід у В. Тюпи, який характеризує постсимволізм як біфуркацію культури, «веерное разбегание альтернативных проб ментальной эволюции письма» [245], застосовуючи цей термін до всієї парадигми неklasичної художності ХХ століття [246]. Відзначаючи різноголосся субпарадигмальних проявів, дослідник все ж виділяє спільну рису – «открытие и освоение коммуникативной природы искусства» [245]. Найважливішими постсимволістськими субпарадигмами В. Тюпа вважає модифікації авангардизму, неопримитивізму, соціалістичний реалізм та акмеїстичний неотрадіціоналізм.

Дефініція постсимволізму у зв'язку з періодизацією символізму запропонована також у працях О. Клінга. Учений визначає постсимволізм як «явление в русской литературе 10-х годов <...> для которого характерно

декларируемое <...> отталкивание от наследия русского символизма, а также сохранение в художественной практике связей с ним» [117, с. 38]. На цю прикмету постсимволізму вказували й інші вчені, так, згідно з С. Бройтманом, «постсимволистами <...> могут считаться только те художники, которые осуществили по отношению к символизму <...> акт эстетически-художественной рецепции и одновременно обретения нового качества» [44, с. 35–36].

На думку І. Єсаулова, постсимволізм передбачає «множественность культурных направлений и не сводится в своей полноте к какому-либо отдельному литературному течению» [95], однак при всій подібній різноманітності вченим все ж виділяється домінанта постсимволізму – ідея соборності [96], що символізує повернення до російської православної свідомості. Як ядро постсимволізму пропонується розглядати акмеїзм [96], тим самим, на думку Н. Богомолова, футуристична проблематика й аксіологія виводяться за межі постсимволістської парадигми [202, с. 385].

Характеризуючи дифузні процеси в літературі рубежу століть, вчені говорять про феномен неореалізму. Відзначимо, що в літературознавстві немає єдиного підходу до визначення цього поняття і кола його представників. Одним з перших ідею неореалізму як синтезу реалізму і модернізму висловив Є. Замятін: «Символисты сделали свое дело в развитии литературы – и на смену им во втором десятилетии XX века пришли новореалисты, принявшие в наследство черты как прежних реалистов, так и черты символистов... Реалисты изображали кажущуюся, видимую простым глазом реальность; новореалисты чаще всего изображают иную, подлинную реальность, скрытую за поверхностью жизни. <...> пользуясь материалом таким же, как реалисты, то есть бытом, писатели-новореалисты применяют этот материал главным образом для изображения той же стороны жизни, как и символисты» («Нарис новітньої російської літератури») [101, с. 302–312].

В. Келдиш розглядає неореалізм у контексті реалістичних тенденцій як «особое течение внутри реалистического направления, больше, чем другие,

соприкасавшееся с процессами, протекавшими в модернистском движении» [201, с. 262]. Творчі практики неореалістів увібрали синтез буттєвого і соціально-конкретного світобачення з домінуванням першого над другим (І. Бунін, І. Шмельов, В. Вересаєв та ін.) [201, с. 269]. Близька до зазначеного підходу точка зору Л. Скубачевської. На прикладі прози О. Купріна дослідниця підкреслює синтетичну природу творчості неореалістів, відкритість їхніх художніх дослідів реалістичним і модерністським системам [219, с. 210], космічність світовідчуття поряд із зовнішньою життєподібністю форм і декларовану орієнтацію на реалістичний досвід ХІХ століття [219, с. 207].

Інший підхід представлено в роботі Т. Давидової, яка розглядає неореалізм як складову некласичної, постсимволістської парадигми, стильову модерністську течію 1910-30-х років, яка базується на неореалістичному методі та в якому були синтезовані риси реалізму і символізму з переважанням останніх [87]. Т. Давидова підкреслює тяжіння письменників-неореалістів до метафізичності поряд з їхньою «земною спрямованістю». Це дає змогу об'єднати в групу неореалістів досить різнопланових творців – Є. Замятіна, С. Сергєєва-Ценського, О. Чапигіна, М. Булгакова, А. Платонова та ін.

Неореалізм як синтезувальний напрямок, що характеризується відкритістю модерністським течіям (особливо символізму, імпресіонізму, експресіонізму) і одночасно орієнтується на засоби художньої виразності, властиві реалізму ХІХ століття (відтворює, трансформує і модифікує їх) [1, с. 8], розглядає У. Абішева. Досвід класичної літератури є творчим стимулом і одночасно невід'ємним елементом художнього узагальнення [1, с. 9] в неореалізмі, що і відрізняє його від модернізму. Другою відмітною рисою є зазначена дослідниками увага до побутової сторони життя, прагнення «одухотворити» її (звідси «густота», матеріальна «надмірність» прози І. Шмельова, С. Сергєєва-Ценського), за допомогою чого письменники-неореалісти досягають головної мети – передати феномен життя [1, с. 32].

О. Склярів досліджує художні стратегії неотрадиціоналізму (термін, який був запропонований В. Тюпою і в згаданому дослідженні використовується як

синонім неореалізму [217, с. 5]) в російській літературі ХХ століття. Неотрадиціоналізм трактується вченим як «некласична модифікація» традиційного типу свідомості, що допускає варіації поетики і стилістики в окремих авторів [217, с. 24]. Дослідник виділяє концептуальну межу неотрадиціоналізму, що відрізняє його від інших художніх практик (авангардизму, соцреалізму), – віру в «высшую гармонию миропорядка, воплощенную в духовно-культурном предании человечества», та пошук цієї гармонії [217, с. 40].

У книзі С. Тузкова та І. Тузкової неореалізм розглядається як літературний напрям, що включає в себе романтичну і модерністську стилеві тенденції, які виникли на реалістичній основі «як антитеза раціональній картині світу». Однак «если в модернизме открытие новых смысловых пространств нередко становилось самоцелью <...>, то в неореализме главное – прорыв к новой художественной реальности, лежащей на грани реалистического и романтического або реалистического и модернистского искусств» [241, с. 5].

Підхід до неореалізму українських літературознавців відображають, зокрема, дослідження Л. Реви, яка трактує неореалізм як художній напрям і стиль, що виникли на рубежі ХІХ–ХХ ст. у творчості письменників-реалістів і характеризуються «еклектичністю, соціальністю, експериментаторськими надбаннями слова, відвертістю сюжетних колізій, інтимністю та брутальністю у зображенні людини і життя на загальному реалістичному підґрунті викладу» [196, с. 51]. Таким чином, розглянуті точки зору підтверджують велику кількість підходів до визначення цього поняття.

У зв'язку з вивченням субпарадигм постсимволізму виникає проблема визначення авангарду і розмежування модерністських та авангардистських явищ [306; 307]. У Кембриджській історії літератури [308], як і в роботі Н. В. Тишуніної [234], авангард розглядається як складова модернізму. В. Руднев, навпаки, наполягає на розмежуванні цих явищ, вважаючи, що для авангарду характерно, в першу чергу, «необычное прагматическое задание» [198, с. 13]. Ця принципова відмінність дозволяє розмежовувати модерністські й

авангардистські течії: до перших належать символізм і акмеїзм, до других – футуризм, сюрреалізм і дадаїзм [198, с. 13]. У той же час таке розмежування, як визнає В. Руднєв, не завжди можливе, наприклад, у випадку ОБЕРІУ [198, с. 13].

В. Бичков розглядає авангард як «совокупность пестрых и многообразных новаторских, революционных, бунтарских движений» [51, с. 9]. До характерних ознак авангарду дослідник відносить експериментальний характер, руйнівний пафос щодо традиційного мистецтва і прагнення до синтезу його різновидів, епатажний характер самопрезентації [51, с. 10]. Серед представників авангардного мистецтва дослідник називає і тих авторів, яких традиційно відносять до модерністів: Дж. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафку. Говорячи про історичну долю авангарду, В. Бичков визначає його кордоном межу 60–70-х років ХХ століття, а постмодернізм мислить як реакцію на культуру авангарду.

Звертаючись до питання про взаємовідносини модернізму і постмодернізму, М. Епштейн розглядає ці системи як складові культури «гіпер» [296, с. 22] (гіпертекстуальність, гіперсоціальність, гіперматеріальність тощо), які в постмодерністському варіанті перетворюються на тезу, що заперечується, і тим самим виявляють власну ілюзорність. Якщо модернізм, на думку дослідника, прагне «упразднить культурную условность и относительность знака и утвердить стоящую за ними бытийную безусловность», то постмодерністська парадигма переживає досвід згортання, закривання знакових систем, їхнє занурення в самих себе, а наявність реальності за межами знаків критикується і розвінчується як чергова ілюзія [296, с. 21].

А. Мережинська, відзначаючи риси подібності модерністської й постмодерністської парадигм, приписує виявлені збіги «перехідності» обох епох [155, с. 37]. Як точки дотику дослідниця називає активізацію міфу з розкриттям архетипічної основи світогляду [155, с. 79], «людиноцентричність» у проектах інтерпретації реальності, зокрема, відчуження особистості в дисгармонійному, абсурдному світі, саморозірваність свідомості людини, увагу до ірраціонального [155, с. 47].

У рамках модерністських практик формується передпостмодерністський комплекс, який неодноразово ставав предметом дослідження літературознавців [155; 162 та ін.]. Як показала І. Московкіна на прикладі творчості Л. Андрєєва, особливу роль починає відігравати сміхове й ігрове начало з усіма атрибутами – іронією, гротеском, абсурдом, грою з інтертекстуальними та автоінтертекстуальними елементами, причому «одним из важнейших следствий такой игры оказывается последовательное разрушение (деконструкция) всех наиболее авторитетных “новых мифов”, функционировавших в литературе и обществе в начале XX века» [165, с. 231].

Л. Дубініна розглядає формування передпостмодерністського комплексу в малій прозі В. Брюсова, відзначаючи ігрову природу новел письменника: «благодаря гетерогенному интертексту, вызывающему ассоциации с претекстами литературы эпохи маньеризма, барокко, романтизма, реализма, символизма, сквозь внешний (современный) художественный слой новеллы-«палимпсеста» просвечивают модели мира, характерные для искусства прошлых времен. По сути, это некая игра не явно выраженным и «чужими» художественными мирами (стилизациями)» [93, с. 147].

У літературі 1920-х років передбачення постмодерністських принципів відзначено в творчості представників ОБЕРІУ. І. Кукулін фіксує прояв рис, характерних для більш пізніх, постмодерністських практик, у «Старій» Д. Хармса: ототожнення автобіографічного героя з героєм міфу вже завершеного, міфу як літературного об'єкта, ready-made [129, с. 62]; підхід до літературного тексту як знаку літературного дискурсу, який «перетворює» автора на персонажа [129, с. 70-71], відчуття відносності й неточності будь-якої людської думки, будь-якого слова [129, с. 75].

Особливе місце в літературі 1920–30-х років займає так звана «друга проза». Цей термін не є загальноприйнятим; як синоніми, використовуються позначення «проза ен», «химерна проза», «проза поставангарду» тощо [285, с. 137]. Йдеться про творчість письменників «другого ряду», що були відтиснуті на край літературного життя та об'єднані ознакою «іншості», «інакшості». Як

зауважує В. Топоров, «друга проза» альтернативна і класичній спадщині попереднього століття, і сучасній їй широко тиражованій офіційній прозі, й емігрантській літературі [63, с. 6]. Автори збірника «Друга проза» [63] звертаються до творчості Л. Добичина, М. Кузміна, К. Вагінова, П. Муратова, М. Осоргіна, П. Карпова, О. Чайнова, М. Козирєва та ін.

Д. Московська говорить про групу письменників, яка «в яркой пестроте 20-х, на фоне авторитетных 30-х <...> обращает на себя внимание “лица необщим выраженьем”» [162, с. 31]. Тексти представників «дивної» прози створені в іронічній сутичці не тільки з класичною традицією, але й із модернізмом [162, с. 50]. Дослідниця зараховує до «дивної» прози твори К. Вагінова, Л. Добичина, С. Кржижановського, Д. Хармса. Епітет «дивна» використовує стосовно прози 20-х років і Є. Скороспелова [218, с. 7], розуміючи, однак, під цим позначенням усю модерністську прозу цього періоду.

Хоча, як зауважив В. Лапенков, поява «другої» культури є «вічна» історична ситуація [131, с. 198], формування «другої прози» в Росії 1920–30-х роках мало низку специфічних рис, супроводжуючись «распадом срединного поля литературы» [63, с. 114]. Зокрема, спостерігається аксіологічна оборотність традиційної опозиції центр / периферія: «модернізм становиться творцом подлинных художественных ценностей мирового значения в отличие от официального, социально ангажированного искусства» [285, с. 136]

У літературознавстві було зроблено спроби визначити характерні риси представників «другої прози». Практично всі дослідники оперують такими поняттями, як периферійність, маргінальність, принципова опозиційність офіційній культурі [164, с. 104]. Звідси демонстрація кількох рівнів відчуження авторів: «от слова, способного объяснить мир; от мира, постигаемого словом; от смысла, словом выражаемого и в мире присутствующего; от жизни, этот смысл воплощающей» [162, с. 64]. Стосовно творчості Д. Хармса, Л. Добичина та ін. можна говорити про екзистенціалістське розуміння положення людини у світі.

У дисертаційному дослідженні С. Буніної феномен маргінальності розглядається на матеріалі творчості трьох поетів Срібного століття –

М. Волошина, Є. Гуро та Е. Кузьміної-Караваєвої. Дослідниця говорить про особливий культурний комплекс, який полягав у переживанні зазначеними поетами «предельности открывшегося им опыта» [47, с. 3]. Культурна самотність проявилася в їхній творчості розширенням простору духовних шукань: використання мови інших мистецтв, введення до тексту «будничного слова» [47, с. 4], а також у надзвичайному навіть для Срібного століття посиленні філософського начала у творчості (М. Волошин), зведенні до рангу поетичного кредо принципу незавершеності (Е. Гуро), злиття життя і творчості (Є. Кузьміна-Караваєва). Відкриття потенціалу носіїв маргінальної свідомості, на думку С. Буніної, припало на 1910-ті роки, коли було накопичено достатньо засобів для того, щоб дискурс маргінальності відбувся.

Т. Шеховцова аналізує цей феномен на прикладі творчості Л. Добичина, чий вигляд, характер і доля якнайкраще відповідають поняттю маргінальної ментальності: «Маргинальная ментальность определяет мироощущение и самосознание художника, его жизненные и творческие установки и модели поведения» [285, с. 136]. Це знайшло відображення у творчості письменника: властиві пограничній свідомості екзистенціальний відчай, запекла іронія, що відображують постійний конфлікт зі світом, інтерес до пограничних просторів і розмивання різного роду меж, нарешті, маргінальність, «інакшість» самих героїв Л. Добичина, які, подібно до героїв М. Баршева, живуть у переломну епоху, не належачи до її панівних сил, а тому «выбирают одну из двух поведенческих стратегий: либо неприятие, либо приспособление» [285, с. 141]. При цьому маргінальність самого митця виявляє «не столько социальную, сколько онтологическую природу и определяется экзистенциальным характером его мироощущения» [285, с. 151].

Таким чином, у вивченні літератури постсимволізму досі залишається безліч дискусійних і невирішених проблем. Наявність «білих плям» перешкоджає формуванню цілісної концепції розвитку літератури пізнього модернізму в Росії. Як відзначала М. Чудакова, вивчення прози радянського часу «не по вершинам» [63, с. 113] є актуальним завданням, і дослідження

творчості М. Баршева – один із шляхів його виконання.

1.2. Теоретичні та методологічні засади дослідження прози М. Баршева

Теоретичною основою вивчення прозової спадщини М. Баршева можуть слугувати сучасні уявлення про постсимволізм, міфопоетику, мотивну структуру, інтертекстуальність. Аналіз системи мотивів дозволяє визначити опорні моменти, смислові константи творчості письменника і представити його прозу як динамічну цілісність. Як було показано в працях Б. Гаспарова, О. Жолковського та інших вчених, мотиви постсимволістської прози мають інтертекстуальну і міфопоетичну природу [65; 99 та ін.], що зумовлює вибір основних ракурсів нашого дослідження.

Історія вивчення мотиву в російському літературознавстві нараховує понад сто років і починається з праць О. Веселовського, В. Проппа, Б. Томашевського, А. Скафтімова та ін. [59; 189; 235; 216]. Н. Тмарченко в «Теорії літератури» характеризує наявний у літературознавстві двоякий підхід до визначення мотиву: його співвідносять як з елементом сюжету, так і зі словесним позначенням, що входять до складу тексту [232, с. 196–197]. На думку дослідника, мотив – «любой элемент сюжета або фабулы (ситуация, коллизия, событие), взятый в аспекте повторяемости, т. е. своего устойчивого, утвердившегося значения» [232, с. 193–194]. Н. Тмарченко розрізняє ліричні мотиви (наприклад, мотив *миті, в'янення*), епічні (*помста, вбивство, злочин і покарання*, характерні для готичних і кримінальних романів) і драматичні (*ворожнеча, відплата, обман*) мотиви. Мотив може мати традиційне (відоме з фольклору або зумовлене жанровою традицією) або характерне для цього автора або твору значення [232, с. 194].

Сучасні підходи до категорії мотиву демонструють роботи В. Халізева [263], В. Тюпи [247], Б. Гаспарова [65], І. Силантьєва [214], В. Ветловської [60] та ін. Так, В. Халізов, підкреслюючи широкий діапазон визначень цієї літературознавчої одиниці, розглядає мотив надзвичайно широко – як компонент творів, що володіє підвищеною значимістю, який може функціонувати «как отдельное слово або

словосочетание, повторяемое або варьируемое <...> або виступать в виде заглавия, эпиграфа, або оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст» [263, . 201]. Останнє зумовлює його здатність «оказываться полуреализованным в тексте, явленным в неполном виде» [263, с. 202].

В. Тюпа розглядає мотив як одиницю художньої семантики, текстуальною маніфестацією якої є повтор. Вчений виділяє предикативність і естетичність як взаємопов'язані категорії, що визначають мотив. На думку В. Тюпи, «художественная мотивика не предметна, а предикативна», мотив – не «тема неразложимой части произведения», а рема, не денотат, а концепт», що залишається при цьому «субститутом сюжета» [247]. Вчений розрізняє внутрішньотекстові, оказіональні та інтертекстуальні, продиктовані традицією мотиви, причому останні отримують додаткову класифікацію (міфогенні, ентогенні, кліогенні та сюжетогенні).

В. Ветловська ставить знак рівності між мотивом і темою, у разі відсутності деталізації останньої [60, с. 100]. Це зумовило дане В. Ветловською визначення мотиву, під яким вона розуміє «простейшую единицу темы <...> чья дальнейшая неразложимость для темы уже безразлична» [60, с. 106]. Ветловська відзначає здатність мотивів варіюватися, при цьому мотивом буде і кожен варіант, й інваріант, тобто той стійкий сенс, який зберігається у всіх варіантах [60, с. 104].

Б. Гаспаров, звертаючись до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита», характеризує принцип його побудови як лейтмотивний, при якому мотив, виникнувши в тексті, повторюється в ньому же декілька разів у нових варіантах і нових поєднаннях з іншими мотивами [65, с. 30]. Як визначає вчений, у ролі мотиву може виступати будь-який феномен, будь-яка смислова «пляма» – «событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово» [65, с. 30], при цьому єдине, що визначає мотив, – це його повторюваність у тексті.

І. Силантьєву належить одне з найбільш розгорнутих і містких визначень мотиву: це «естетично значуща одиниця оповіді», яка інтертекстуальна у своєму функціонуванні, є інваріантною в приналежності до мови оповідної традиції й

одночасно варіантною в подієвих реалізаціях, а також у семантичній структурі містить предикативне начало з актантами та просторово-часовими ознаками [214, с. 96]. Дослідник звертає увагу на співвідношення мотиву і події (мотив, що відіграє роль предикативу, стає комплексом дій, що синтезують у фабульному розвитку подію [214, с. 81]), мотиву і персонажа (семантична причетність героя до мотиву, яка характерна, зокрема, для давньоруської літератури [214, с. 82-83]), мотиву і хронотопу (останній є сюжетогенним поєднанням художнього часу і простору та виявляє структурну і функціональну близькість до мотиву [214, с. 83]), мотиву і теми (мотив як носій семантичного субстрату наративу і тема як форма, змістовна фіксація цього сенсу).

Одним з актуальних завдань у вивченні мотивів залишається дослідження мотивних комплексів. Хоча питання про об'єднання мотивів в єдиний сюжет торкався ще О. Веселовський, слід визнати, що це поняття використовується порівняно недавно і не отримало однозначного визначення [200, с. 9]. Теоретичне осмислення цього явища відображено в роботах В. Ветловської, Б. Гаспарова, В. Тюпи та ін. Так, В. Ветловська говорить про здатність мотивів утворювати тематичні комплекси, тобто тема, на думку дослідниці, може розумітися як сукупність однорідних мотивів [60, с. 100], які об'єднуються через внутрішню спільність [60, с. 112]. При цьому тема постає не просто підсумувальним, а передусім узагальнювальним явищем, і мотив є її діалектичною частиною [60, с. 106]. Відповідно, саме темі, на думку дослідниці, властива повторюваність у тих або інших мотивах [60, с. 107]. Тема і мотив співвідносяться як загальне поняття та його розшифровка, які слугують єдиній концепції [60, с. 112].

В. Тюпа, навпаки, визначає мотив як дискретну одиницю, що виокремлюється й розкладається на субмотиви, він являє собою «феномен філіації (расщеплення) некоторого семантического поля (комплекса, “пучка” мотивов), выступающего в роли субстрата, и одновременно – противоположный феномен агглютинации (слипания) субмотивов, выступающих субститутами данного мотива» [247]. При цьому через свою континуальність мотив семантично еквівалентний цілому комплексу мотивів, як і будь-якому своєму субмотиву.

Б. Гаспаров під час розгляду мотивних зв'язків звертає увагу на їхню нерівноцінність. Так, вчений виділяє центральні й периферійні зв'язки. Якщо перші є найбільш очевидними, то другі більш проблематичні та є вторинними по своїй суті. Таким чином, Б. Гаспаров говорить про смислову незамкнену область, яка під час інтерпретації заповнюється все більшою кількістю асоціацій [65, с. 31].

Розглядаючи мотив у системі семіотичного підходу, І. Силантьєв звертається до дихотомічної та ймовірнісної концепцій. У першому випадку в мотиві розрізняють інваріантний і варіантний бік, у другому – в мотивну структуру включають інваріантне ядро та варіантні семи, що утворюють семантичну оболонку мотиву [214, с. 105–106]. Таким чином, дослідник, по суті, виходить до проблеми мотивного комплексу, модель якого аналогічна запропонованій Б. Гаспарова: «можно представить семантическую структуру мотива в виде некоего достаточно жесткого ядра <...> и мягкой, разрежающейся при удалении от ядра оболочки» [214, с. 114].

У дисертації О. М. Близняк мотивний комплекс розглядається як «сложное единство тематических, ценностных, эмоциональных аспектов, представляющее целостный смысл произведения» [35, с. 9], а мотив як більш елементарний феномен. При цьому мотивному комплексу дослідниця відводить роль феномену, що характеризує системність художнього твору [35, с. 1].

Розглядаючи функціонування мотивного комплексу на прикладі драматургії Е. Шварца, О. Русанова характеризує цей феномен як семантичне поле з окказіональним значенням, яке створюється завдяки мотивам, що входять до нього, і зв'язкам між ними. Дослідниця розрізняє явні й віддалені, асоціативні зв'язки, тим самим погоджуючись із Б. Гаспаровим. Специфіка функціонування мотивів, на думку О. Русанової, дозволяє відрізнити мотивний комплекс від системи [200, с. 9].

О. Васильєва, аналізуючи ранню прозу М. Лєскова, виділила низку принципів формування мотивного комплексу: взаємозв'язок і взаємозумовленість; залежність від роду літератури і жанру; залежність від авторської ситуативності; взаємодії з усіма рівнями твору; наявність ведучого і супутнього мотивів,

наявність смислового епіцентру, який розвиває супутні мотиви [54, с. 11-12]. Крім константних способів організації тексту, як визнає дослідниця, можуть існувати і суто авторські.

Новітні підходи до поняття, що становить для нас інтерес, відображені в монографії «Сюжетно-мотивні комплекси» (2012), в якій мотив услід за В. Тюпою розглядається як «свернутый сюжет» [231, с. 6]. Таким чином, мотивний комплекс постає як результат контамінації різних сюжетів і слугує збереженню національної специфіки літератури, ставши її невід'ємною рисою [231, с. 7]. У полі зору дослідників опиняються мотивні комплекси смерті, нудьги тощо, здійснено дослідження мотивного комплексу в ліриці і його ролі як засобу циклізації. Таким чином, заявлений тематично-сюжетний підхід суттєво розширюється.

Є. Маханьков пропонує розглядати мотивні комплекси не як «фиксированную сумму мотивов», а як «динамическое образование, включающее в себя устойчивый набор константных элементов (ядро комплекса), сосуществующих с переменными и видоизменяющимися компонентами этой структуры (периферия комплекса)» [152, с. 37]. Дослідник, таким чином, наполягає на принциповому необмеженні цієї єдності, що має «собственное неповторимое семантическое наполнение и эстетическое значение» [152, с. 38], комплексом мотивів і підкреслює, що аналіз мотивного комплексу потребує виділення в ньому фундаментальних, постійних і периферійних елементів [152, с. 38].

З урахуванням охарактеризованих підходів, у цьому дослідженні ми пропонуємо розглядати мотивний комплекс як «семантичний субстрат», незамкнуту смислову область, динамічне утворення, не розділяючи мотиви на центральні і периферійні.

Однією з важливих особливостей літератури постсимволізму є високий ступінь інтертекстуалізації. Концепція інтертекстуальності склалася в працях Ю. Кристевой і Р. Барта. Дослідниця, звернувшись до праць М. Бахтіна, вказала на особливу динамічну модель, запропоновану вченим, в якій літературна структура не є в наявності, а виробляється щодо іншої структури [128, с. 428]. Таким чином,

«всякое слово (текст) есть такое пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)», «любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [128, с. 429]. На основі діалогічної теорії Бахтіна Ю. Кристева доходить висновку, що «всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону» [128, с. 432]. Р. Барт, характеризуючи письмо як «область неопределенности», «черно-белый лабиринт» [14, с. 384], говорить про десакралізацію, зменшення влади Автора. На його місце приходять скрипторій, який народжується одночасно з текстом і окреслює незамкнуте знакове поле. Таким чином, у концепції Р. Барта текст являє собою багатовимірний простір, в якому «сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным» [14, с. 388].

У статті «Від твору до тексту» (1971) Р. Барт пропонує розмежувати текст і твір. Якщо твір – це «вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства» [14, с. 415], то текст – «поле методологических операций» [14, с. 415]. Твір замкнутий, тоді як породження тексту відбувається вічно, множинність його сенсу непереборна, а сам він зітканий із цитат: «Всякий текст есть между-текстом по отношению к какому-то другому тексту» [14, с. 418]. Інтертекстуальність у такому розумінні не передбачає пошук запозичень або джерела, текст створюється з анонімних і водночас читаних цитат – цитат без лапок [14, с. 418].

Надалі, проте, «генерализация понятия интертекстуальности повлекла за собой заметное расширение его границ и, как следствие, размывание смысла» [193, с. 43]. Ставлячи за мету подолати наявні протиріччя, Н. Пьеге-Гро розмежовує поняття інтертекстуальності («устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст») та інтертекст («вся совокупность текстов, отразившихся в данном произведении» [193, с. 48]). Дослідниця акцентує увагу на відмінності концепції інтертекстуальності від традиційної теорії запозичень, згідно з якою джерело запозичення є статистичною крапкою, яка передбачає розшифровку читачем. Інтертекст ж розглядається «как диффузная сила, способная рассеивать в тексте более або менее неприметные следы» [193, с. 73].

Доповнюючи запропоновану Ж. Женеттом у «Палімпсестах» класифікацію видів інтертекстуальності, Н. Пьєге-Гро виділяє міжтекстові зв'язки, основані на співприсутності двох або декількох текстів, і зв'язки, що базуються на похідності. До перших належать: цитата, алюзія, плагіат; до других – пародія і стилізація. Також дослідниця розрізняє експліцитні та імпліцитні зв'язки (з атрибуцією інтертексту і без неї відповідно). Крім того, Н. Пьєге-Гро розглядає функції інтертекстуальності (зокрема, характеристику персонажів), форми взаємодії з читачем (читач-інтерпретатор і читач-співучасник), естетику інтертекстуальності.

Російські та українські літературознавці зробили свій внесок у розробку теорії інтертекстуальності. У книзі І. П. Смирнова «Породження інтертексту» [222] метод інтертекстуального аналізу наділяється онтологічним, а не операційним статусом. Інтертекстуальність розуміється дослідником як частина загальної «інтер <...> альності», яка передбачає, що «смысл художественного произведения полностью або частично формируется посредством ссылки на иной текст» [222, с. 11], при цьому «интенция одного из таких текстов будет заключаться в том, чтобы перейти в статус метатекста – интерпретировать або эксплицировать смысл другого» [222, с. 8]. І. Смирнов розрізняє реконструктивну (опору на реально наявний у традиції преінтертекст) і конструктивну (відкриття автором паралелізму попередніх текстів, що не входять у когерентний преінтертекст) інтертекстуальність. Таким чином, у разі крайньої, конструктивної, інтертекстуальності автор встановлює подібність джерел і буде прагнути до того, щоб зв'язати їхні означальні елементи всередині свого твору [222, с. 20].

З. Мінц у статті «Функція ремінісценцій у поетиці Блока» [158], кажучи про цитату в контексті проблеми «чужого» слова, виділила кілька її різновидів: цитати у власному розумінні, перефразування тексту-джерела, скорочені знаки – вказівки на чужій текст [158, с. 393]. Цитата може слугувати знаком цитованого твору, відсилати до творчості цього автора загалом, бути знаком цитованої культури або загальної установки на цитацію [158, с. 396–397].

Узагальнення сучасних уявлень про інтертекстуальності запропоновані в роботі Н. Фатєєвої [252]. Спираючись на концепцію Ж. Женетта, Н. Фатєєва

виділяє власне інтертекстуальність як співприсутність в одному тексті двох або більше текстів, різновидами якої є цитата («воспроизведение двух и более компонентов текста-донора с собственной предикацией» [252, с. 122]) і алюзія («заимствование определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте» [252, с. 128]). Паратекстуальність передбачає «отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу» [252, с. 121], метатекстуальність – коментувальне та критичне посилення на свій претекст у вигляді інтертекст-переказу, варіації на тему претексту, дописування та мовну гру з претекстом. Під гіпертекстуальністю Н. Фатєєва розуміє «осмеяние або пародирование одним текстом другого» [252, с. 121]. Нарешті, архітекстуальність розглядається як жанровий зв'язок текстів.

Дослідниця розрізняє дві сторони інтертекстуальності: читацьку і авторську. Згідно з першою, інтертекстуальність – це «установка на более глубокое понимание текста або разрешение непонимания текста за счет установления многомерных связей с другими текстами» [252, с. 16]. Н. Фатєєва також досліджує автоінтертекстуальність і транстекстуальність (співіснування «своїх» і «чужих» текстів в одному).

Сучасні підходи до інтертекстуальності узагальнені в роботах І. Ільїна [225] і В. Халізева [263]. Так, І. Ільїн підкреслює, що інтертекстуальність є не тільки засобом аналізу конкретного тексту або специфікою існування літератури взагалі, але також характеристикою світо- і самовідчуття сучасної людини – постмодерністської чутливості [225, с. 205]. В. Халізев, зі свого боку, розглядає інтертекстуальність у декількох площинах: як мозаїку неусвідомлених цитатій в епігонських творах, яка, однак, проявляється і у письменників першої величини, і як мовну гру в постмодерністських творах, пов'язану з думкою про хаотичність світу, позбавленого цінності та сенсу [263, с. 293-294].

Серед сучасних українських дослідників інтертекстуальності [33; 105; 121; 281 та ін.] можна виділити Л. Білоус, яка розглядає інтертекстуальність як категорію, що охоплює той аспект приналежності та взаємодії тексту, який вказує на його залежність від претекстів, а інтертекст – те, що конкретно об'єднує

множинність художніх явищ в єдине ціле [33, с. 19]. Автоінтертекстуальність дослідниця трактує як взаємодію всієї системи відносин, опозицій, ідентифікацій і маскувань із текстами інших письменників у межах ідеолекту одного учасника [33, с. 19]. Із теоретичних праць слід назвати також роботу Н. В. Корабльової, що розглядає інтертекстуальні зв'язки як вираження більш загальних співвідношень – текстуальних (цитати, ремінісценції, алюзії), контекстуальних (творча залежність, співтворчість, творче заперечення) і метатекстуальних (стереотипи, архетипи, кенотипи) проявів інтертексту [121, с. 9].

Використання в прозі Баршева міфологічного підтексту робить необхідним звернення до ще одного аспекту дослідження літературного твору – міфопоетичної. Як зазначається дослідниками, використання терміна «міф» є вкрай суперечливим аж до повної його дискредитації [154, с. 29]. У різних концепціях (включаючи структуралізм, аналітичну психологію, символічні теорії) під міфом розуміли «святе письмо», прагматична функція якого – підтримувати природний і соціальний порядок (Дж. Фрейзер, Б. Малиновський [154, с. 28]), і навіть форму виконання сексуального бажання [138, с. 561]. Міф також мислився як невід'ємна частина мови (наприклад, у концепції К. Леві-Стросса), і за аналогією з фонематичною теорією пропонувалося виділяти міфемі (конститутивні одиниці міфу), а сенс конкретного міфу виокремлювати із сукупності його варіантів [133, с. 157].

У дослідженнях із міфопоетики широко використовується поняття архетипу. Термін був введений К. Юнгом для позначення «міфообразів» структурних елементів [298, с. 88]. За своєю природою архетипи є продуктом несвідомих процесів, колективного психологічного субстрату. Однак, як не раз зазначалося вченими, взаємозв'язок міфологічних образів і первісної свідомості був послідовно визначений К. Юнгом і розумівся їм то як тотожність, то як породження одного іншим, тому цей термін у подальшому використовувався для позначення найбільш загальних, фундаментальних мотивів [160, с. 92].

У вітчизняній науці поняття міфу розроблялося О. Потебнею, який досліджував його взаємозв'язок зі словом. Визнаючи вплив слова на міф і

усвідомлюючи останній як частину поезії в широкому сенсі слова, дослідник писав, що міф «есть словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему слову, имеющему только субъективное значение приписывается объективность» [184, с. 259]. Таким чином, різницю між міфічним і поетичним мисленням А. Потебня вбачає в більш тісному зв'язку у випадку міфу між образом і значенням [184, с. 259].

Фундаментальне дослідження сутності міфу належить А. Лосєву, який запропонував визначення міфу, провівши лінію розмежування між ним і суміжними галузями – наукою, метафізикою, релігією, словесною творчістю тощо. А. Лосєв виходить із постулату, що міф є «необходимейшей <...> категорией мысли и жизни» [141, с. 37], при цьому він принципово реальний («миф – жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность» [141, с. 41]), будучи при цьому відчуженим від звичайної дійсності, і виразний, що ріднить його з поетичною творчістю.

У рамках досліджень міфу актуальною залишається проблема «література і міфологія». У статті Ю. Лотмана і З. Мінц йдеться про два підходи до співвідношення міфології і літератури – еволюційного та типологічного. Відповідно до першого, міф постає як певна стадія свідомості, що історично передувала виникненню письмової літератури [143, с. 35]. Типологічний аспект, зі свого боку, має на увазі виявлення специфіки кожного з цих явищ [143, с. 36]. Дослідники пропонують ввести критерій дискретності / недискретності. Якщо дискретні («літературні») тексти дешифруються за допомогою кодів, що базуються на механізмі подібностей і відмінностей та правилі розгортання та згортання тексту, то недискретні тексти (міфологічні) дешифруються на основі механізму ізо- і гомеоморфізму, коли два різних тексти розглядаються як один і той же [143, с. 37]. Таким чином, циклічна структура міфологічного часу і багатосаровий ізоморфізм простору призводять до того, що будь-яка точка міфологічного простору і дія, що перебуває в ньому, мають тотожний прояв в ізоморфних їм ділянках іншого рівня [144, с. 670].

Є. Мелетинський у роботі «Поетика міфу», яка в російському і українському

літературознавстві, по суті, стала базовою для досліджень міфопоетики, розглядав міфотворчість як «своего рода символический язык, в терминах которого человек классифицировал и моделировал мир» [154, с. 153]. Дослідник зазначив низку найважливіших рис, властивих міфологічному мисленню (нерозрізнення об'єкта і суб'єкта, слабкий ступінь абстрагування і елементарно-чуттєве сприйняття світу без відриву від конкретики [154, с. 165]) і міфу (космічність [154, с. 225], метафоричність [154, с. 168], особливий міфічний час). Говорячи про міфологізм ХХ століття, Є. Мелетинський розглядає звернення до міфології як інструмент художньої організації матеріалу та засіб вираження «вічних» психологічних начал [154, с. 7].

Як і міф, термін «міфопоетика» також полісемантичний. Підкреслюючи, що «мифопоэтика приобрела достаточно объемный содержательный статус» [114, с. 5], вчені вказують кілька підходів до її визначення: 1) відображення міфологічних кодів мислення, які несподівано «спливають» в індивідуальній творчій свідомості; 2) прийом, що передбачає використання стійких світоглядних моделей; 3) творча форма, яка втілює індивідуально-творчі світоглядні установки; 4) архаїчна міфопоетична культура, що одержує статус методологічного принципу [114, с. 6-7].

Як відзначали дослідники, «мифологические структуры применяются для выражения современного содержания, для выражения первооснов человеческого существования <...> для постижения общих закономерностей бытия» [191, с. 11]. Таким чином, можна говорити про неоміфологізм як особливу художню практику, яка передбачає звернення до міфологічного сюжету як «моделирующей системы» [191, с. 11]. Дослідники виділяють декілька форм неоміфологізму: використання традиційних міфологічних сюжетів і образів (їхня інтерпретація і трансформація); створення авторського міфу (структурування оповідання за аналогією з міфологічними текстами і т. д.); міфологічну стилізацію («использование нарочито мифологических метафор, но не их актуализация») [191, с. 11–12].

У ХХ столітті актуалізація звернення до міфопоетичних структур викликала появу особливого жанрового різновиду – роману-міфу. У вітчизняному

літературознавстві їхня жанрова специфіка найповніше була охарактеризована в роботах З. Г. Мінц. Час появи романів-міфів дослідниця визначає 20-30-ми роками ХХ століття, проте «уже символизм формирует концепцию пути современного искусства от “символа к мифу”» [157, с. 76]. Література ХХ століття в пошуках нових універсалій звернулася до міфу як вираження вихідних і основних рис людської культури [157, с. 83]. Ці процеси відбувалися на тлі зазначеної З. Мінц найширшої експансії в галузі, традиційно закріплені за філософією, наукою, публіцистикою [157, с. 80–81]. Таким чином, саме міф виявився найвищим взірцем для сучасного мистецтва, зі свого боку, мистецтво, що прагне проникнути в таємниці буття, прирівнюється до міфу [157, с. 83].

Література попередніх епох (наприклад, періоду романтизму) мала досвід звернення до міфологічного матеріалу. Однак неоміфологічні тексти, як зазначає З. Мінц, мають зовсім особливу структуру: першою реальністю в них слугує сучасність та історія, план же змісту поєднаний із міфом, який отримує функцію мови [157, с. 92]. Така співвіднесеність можлива завдяки використанню міфологем – знаків-заступників цілісних сюжетів [157, с. 95]. Поняття міфу З. Мінц трактує широко: визначальними його ознаками (принаймні у функціональному сенсі), на думку дослідниці, є сюжетність і наявність «діяча» [157, с. 109], при цьому виділяються міфи російської літератури, міфи міщанської свідомості, народна міфологія, індивідуально-авторські міфи [157, с. 109-113].

Надалі намічена лінія дослідження була продовжена Л. Силард, яка, звертаючись до прозаїчних творів В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Білого, охарактеризувала структуру романів-міфів таким чином: «символисты стремились к созданию таких творений, в которых различные пласты просвечивали бы друг сквозь друга» [215, с. 266]. Подібна структура, на думку дослідниці, дозволила «ощутимо передать характер соотнесенности временного, явленного с вневременным» [215, с. 266].

Про тяжіння до втілення універсальних цінностей символістським романом-міфом говорить і С. Ільєв. Дослідник відзначає, що з погляду естетики модернізму суб'єкт, автор, постає як деміург, який здатний породжувати окремий світ і навіть

світи в мистецтві [106, с. 4]. Говорячи про співвідношення понять символу і міфу, дослідник наводить слова Г. Іванова: «миф переростає из символ как знак из зерна. Символ – ядро мифа» [106, с. 6].

Тема «російський символізм і міфопоетика» докладно розроблена в працях А. Ханзе-Льове [265; 266; 267]. Дослідник виділяє символізм міфопоетичний, гротескно-карнавальний, дияволичний і метасимволізм [265, с. 13-14]. Міфопоетика постає універсальним кодом, який видозмінюють і творять заново тексти символістів [265, с. 11]. Як доводить дослідник, кожна з перерахованих моделей виробила особливе ставлення до міфу, привносячи в його визначення все нові значення. Так, ранній символізм стверджував самостійність «міфу мистецтва» поряд з іншими архаїчними міфологіями [265, с. 39], тоді як у третій моделі міф «наративізується» (актуалізується, пародіюється, психологізується) і сам стає світом мистецтва [265, с. 32].

Цілісний погляд на неоміфологічні тенденції в літературі Срібного століття (зокрема, її романних варіаціях) представлений і в роботі В. Полонського [183]. Пошуки символістами універсального міфологічного інваріанта, «пафос міфологізму» пов'язується дослідником із кризою канонічної жанрової системи [183, с. 4]. В. Полонський проводить відмінність між процесами міфологізації ліричних і прозових творів: якщо в ліричних формах міфопоетика була орієнтована на вироблення вторинної мови, то ув прозі актуалізується потенціал міфопоетичної та історичної пам'яті жанру [183, с. 11]. Критикуючи безмірне розширення поняття міфу, дослідник, проте, відзначає в символістських текстах активне функціонування літературних архетипів російської класики ХІХ століття, яка зазнала вторинної міфологізації.

На цю особливість звертає увагу і В. Топоров, якому належить низка фундаментальних досліджень «міфопоетичного шару» російської літератури. Як зауважує вчений, літературний текст щодо універсального модусу, носієм якого є міф, може займати двояку позицію: виступати в пасивній функції «джерела» або ж самостійно розігрувати «міфологічне і символічне» [236, с. 4].

Дослідження функціонування міфу в літературі неминує викликає питання

про реміфологізацію. А. Нямцу, розглядаючи специфіку функціонування традиційних сюжетів і образів, розуміє під реміфологізацією процес «осучаснення» загальновідомих міфів і легенд [172, с. 20]), особливо характерний для літератури ХХ століття (жодна інша епоха, на думку дослідника, так вільно не зверталася до традиціоналізованих структур [172, с. 27]). Будучи естетичним катализатором і концентратом загальнолюдських понять, міфологічні та легендарні структури стають тим актуальніше, що дозволяють по-новому, сучасно пережити, осмислити минуле [172, с. 22]. Одним із прикладів звернення до традиційних сюжетів є «продовження», «обробки» творів минулого [172, с. 63], створення авторських міфів [172, с. 66]. З міфу впливає поняття міфологеми, яка через свою полісемантичність отримує різні тлумачення: це розповідь, оповідання, міф, байка, сюжет, фабула тощо. [94, с. 79]. На найбільш абстрагованому рівні міфологема прирівнюється до тексту, характерними особливостями якого стають наявність сюжету і комунікативна спрямованість [94, с. 79]. Усічена до однієї деталі частина міфологічного сюжету називається міфемою, яка, завдяки своїй семантичній ємності, здатна передавати суть давнього світогляду [94, с. 80].

Радянська епоха, яка прийшла на зміну Срібному століттю, не змогла повністю перервати неоміфологічну традицію рубежу століть. Зокрема, це стосується прози А. Платонова: відзначимо декілька робіт, присвячених міфологеми Вавилонської вежі і дослідженню міфопоетичного шару в контексті танатологічного комплексу [229]. Не менш значущим у цьому контексті виявляється ім'я М. Булгакова, якому було притаманне «обостренне чувство архетипа» [301, с. 17]. Як зауважує Є. Яблоков, багатошаровість сюжету, пародійна «дифузія» кількох хронотопів у межах однієї ситуації є найважливішою рисою поезики М. Булгакова [301, с. 12]. При цьому «архетипічність» сюжетних ситуацій, схильність до фантастики і гротеску поєднуються в ній з «фейлетоною» дійсністю, а фабульні «сучасні» події, зі свого боку, відсилають до інших історичних епох [301, с. 12].

Нарешті, офіційна радянська культура в іпостасі соцреалізму при всій декларованій естетиці життєподібності також мала тенденцію до створення міфів

(один із них, як вказує К. Кларк [115], був сформований у 1930-ті роки міф про «велику сім'ю»). Схожі тенденції зазначила О. Корнієнко, до поля зору якої входила як офіційна, так і «потаємна» література. Як зазначає дослідниця, у 20-ті роки на перший план виносяться есхатологічні мотиви, після чого новий виток радянської ідеоміфологічної системи актуалізував креаційну модель створення радянського Космосу [123, с. 69] разом із розробкою міфу про нову людину і його перемогу над часом і простором.

Висновки до РОЗДІЛУ 1

Відтворення повної картини літературного життя 1920-30-х років неможливе без звернення до творчості письменників «другого ряду», які виявилися витіснені на периферію дослідницької уваги фігурами першого плану. Тим часом вивчення окресленого періоду не тільки за «вершинними» персоналіями сприяє виконанню глобального метазавдання – представити цілісну і несуперечливу концепцію розвитку літературного процесу ХХ століття. Творчість одного з представників постсимволістського покоління – Миколи Баршева – залишилася практично непоміченою літературознавцями, які відкрили читачеві безліч «потаємних» імен. У той же час полісемантичність тексту, глибокий міфологічний підтекст і велике інтертекстуальне поле, як буде показано далі, дозволяє співвіднести його повісті й оповідання з творами письменників «першого» ряду – М. Булгакова, Б. Пільняка, А. Платонова та ін.

Спроба вписати Баршева в певну художню парадигму наштовхується на об'єктивні труднощі, пов'язані з неповнотою дослідження феномену пізнього модернізму. У цій роботі ми будемо спиратися на одну з найбільш популярних моделей еволюції літературного процесу першої половини ХХ століття, що будується на дихотомії символізм – постсимволізм, розуміючи під останнім, слідом за Н. Богомолвим, В. Тюпой та ін., великий конгломерат художніх інтенцій і «альтернативних проб ментальної еволюції письма». Таким чином, у постсимволістську парадигму включаються різні прояви некласичної художності

XX століття.

Відкритість творчості Баршева різним художнім системам, що співвідноситься з багатоликістю всієї літератури пізнього модернізму, робить необхідним у дослідженні звернення до різних векторів літературного розвитку – модерністського, неореалістичного, передпостмодерністського. Неореалізм як синтез реалізму і модернізму під зовнішньою поетикою життєподібності виявляє «космічність», «метафізичність» світовідчуття з урахуванням модерністського досвіду. Одночасно в рамках модерністських практик формується передпостмодерністський комплекс з його сміховим началом (іронією, гротеском, абсурдом) і грою інтертекстуальними елементами.

Для дослідження творчості Баршева значущою категорією виявляється мотив, під яким ми, слідом за літературознавцями, будемо розуміти будь-який феномен («смислову пляму», за визначенням Б. Гаспарова, тобто будь-який предмет, подію тощо) у літературному творі, який має підвищену значущість і характеризується повторюваністю. Одночасно мотив можна розглядати і як оповідну одиницю, яка функціонує у вигляді абстрактного інваріанта і його конкретних реалізацій.

Другим компонентом цього дослідження стає інтертекстуальність, під якою ми, спираючись на роботи дослідників, будемо розуміти спосіб генезису літературного тексту, який формується за допомогою відсилання до творів інших авторів (власне інтертекстуальність) або власних (автоінтертекстуальність), при цьому виділяючи, слідом за великою літературознавчою традицією, різновиди інтертекстуальних зв'язків (паратекстуальність, гіпертекстуальність тощо).

Широке функціонування в текстах Баршева міфологем, або знаків-заступників цілісних сюжетів, робить необхідним звернення до досліджень в області міфопоетичного. Термін «міфопоетика» позначає як відображення в свідомості міфологічних кодів мислення, так і особливий прийом або форму. Семантична ємність міфологеми-символу дозволила створити в XX столітті унікальний жанровий різновид – неоміфологічний роман (або роман-міф), основу для вивчення якого у вітчизняному літературознавстві поклали роботи З. Мінц,

С. Ільєва, В. Полонського та ін. Розроблена вченими модель може бути використана і для аналізу творів малих і середніх епічних жанрів – повісті й оповідання.

РОЗДІЛ 2

МОТИВНІ КОНСТАНТИ БУТТЯ В МІФОПОЕТИЧНІЙ ПРОЕКЦІЇ

2.1. Вода та інші стихії

Дослідження особливостей втілення природних стихій у художньому всесвіті, їхніх функцій, символічного і міфологічного наповнення необхідне для аналізу картини світу письменника, специфіки її художньої онтології. Для прози М. В. Баршева стрижневим є водний мотивний комплекс. Стихії вогню, повітря, землі постають передусім у співвідношенні з водою.

Семантика води включає досить традиційний комплекс смислів, збагачуючись новими значеннями залежно від тієї або іншої історико-культурної епохи. Так, у міфологічних інтерпретаціях вода часто постає еквівалентом первісного хаосу, в есхатологічних міфах вона символізує кінець світу [160, с. 199]. Вода, на думку Г. Башляра, є стихією «юной и прекрасной смерти, без гордыни и мщениа, мазохистской смерти... Она помогает нам тотально умереть» [25, с. 122, 130]. Крім того, вода виступає як органічний символ жінки: аналог жіночого лона і черева, вона є вітальною силою, що дає життя. Вода має материнські якості й тому часом постає як «чудесное молоко» [25, с. 169].

Трактування води, як бачимо, амбівалентне: вода – це запрошення до смерті, але при цьому смерті особливої, після якої людина знову знаходить притулок у материнській стихії: «Природная первостихия, из которой происходит жизнь и в которую она возвращается, вода может нести смерть, гибель або возрождение, почти материнскую заботу» [285, с. 40]. Варіацією водного і жіночого виступають сльози: жінка оплакує своє горе, і очі її з легкістю «тонут в слезах» [25, с. 122].

К. Юнг розглядав воду як аналог несвідомого, називаючи її темним дзеркалом, що лежить в основі душі. При цьому підкреслювалася відчутність води, її зв'язок із нижчими інстинктами: «Это кровь и кровожадность,

животный запах и отягощенность телесной страстью» [7, с. 84]. Однак існує й інша іпостась води – вода хрещення, церковна, що об'єднує в собі творчі, конструктивні якості, що дає людині духовне відродження.

Вода як стихія представлена передусім у творчості романтиків. В. Топоров показує, що в романтичній версії «морського комплексу» найчастіше мова йде про об'єктивні, візуальні характеристики моря – величезне, безмежне, могутнє, бурхливе тощо. [236, с. 578]. У творчості О. Пушкіна, на думку вчених, мотив стихії, яка перебуває ніби поза світом культури, пам'яті, творчості людини, слугує часто знаком катастрофічності й тому пов'язується з танатологічними образами [146]. Прозі Ф. Достоевського властива опозиція «земля-вода» як антитеза удаваного та реального. При цьому водне начало (у різних його проявах – мокрий сніг, болото і т. д.) інтерпретується як бісівське ([146]). Досліджуючи мотив води у «Злочині та карі», Н. Медніс [153] встановлює зв'язок водного мотивного комплексу з мотивами забуття і сонця (у ширшому контексті – вогню) як елемента протиставлення, боротьби верхньої та нижньої частини, світла і темряви.

Інші конотації водні образи отримують у літературі Срібного століття. Стихійне начало визначає домінанти картини світу, створюється цілісна міфологія стихій [146]. О. Ханзен-Льове виділяє диявольчні риси, властиві мотиву морської глибини, і пов'язані з водою мотиви сплетення і дзеркальності. Стихійність же хвиль інтерпретується як втілення аморальної краси насильства і символізує сферу, яка перебуває по той бік добра і зла [265, с. 304].

Трансформація семантики водного мотиву відбувається в літературі 1920-30-х років. Так, у поетів ОБЕРІУ, зокрема у Д. Хармса, водні мотиви наповнюються особливим змістом. Хід часу уподібнюється потоку води, причому остання парадоксальним чином виявляється атемпоральним явищем. Вода немов одночасно існує в минулому, сьогодні і майбутньому. Як зауважив М. Ямпольський, вода для Хармса є нерухомим тілом часу, ще одним предметом без форми, ще однією моделлю ідеальності. Час існує поза нами і в нас, і оскільки він поза нами, він є вічним, бо, змінюючись у собі, залишається

нерухомим для будь-якого зовнішнього спостерігача [302, с. 122].

У прозі Л. Добичина, який, як і Баршев, належав до групи ленінградських письменників постреволуційних десятиліть, сконцентровано більшість із вказаних семантичних значень. Як зауважує Т. Шеховцова, водна стихія близька добичинському герою через свою «многогранность, универсальность, амбивалентность и изменчивость», вона пов'язує небо і землю, життя та смерть, вічність і мить, світло і темряву, свідомість і підсвідомість [285, с. 46]. З урахуванням літературного і культурного контексту розглянемо семантику водного комплексу в прозі Баршева.

Найбільш розгорнуто водний комплекс представлений в оповіданні «Громадянин вода» (1925), де мотив, що становить для нас інтерес, винесений у назву твору. На тлі апокаліптичної картини громадянської війни виникає образ річки Мшаги, яка «была все та же, углубленная небом, и так же с песней плелись венки для речных разгадок. Поплывет – жить, утонет – умереть» [194, с. 344]. Таким чином, вводяться два важливих мотиви: дзеркальності, заданої паралелізмом річки і неба (характерна ознака як романтичного, так і модерністського світогляду), а також атемпоральності, вічності води («С нами вы, с нами навек, и речка, и смерть, и немудреная песня» [194, с. 361]).

Громадянином Водою називають в оповіданні лікаря Кузьму Івановича, який вірить, що все у світі змінюється, але нічого не зникає. Навіть розграбування свого будинку або згвалтування доньки він сприйняв би як черговий «обмін речовин». У цих уявленнях можна углядіти відсилання до традиційного, міфологічного мислення, що розуміє космос як замкнутий простір, в якому здійснювався кругообіг речовин і душ [140, с. 32], і водночас до сучасних Баршеву філософських систем. Згадаймо, наприклад, П. Флоренського, в космогонії якого наявна безліч світлів, які «дышат, живут, непрестанно взаимодействуя и обмениваясь энергиями» [259, с. 151], а об'єкти живої і неживої природи випромінюють таємничі енергетичні промені, що зв'язують їх між собою: «Энергии вещей втекают в другие вещи, и каждая живет во всех, и все – в каждой <...> Все вещи – центры исходящих тайных сил.

Пересекаясь, сплетаясь, запутываясь, эти черные лучи, эти нити судеб вяжут узлы – новые центры» [259, с. 151].

Життєва філософія «обміну речовин» допомагає герою переживати труднощі громадянської війни і слугує психологічним захистом від уявних і явних життєвих негараздів. Герой сам ототожнює себе з водною стихією, екстраполюючи її фізичні властивості на ті людські риси характеру, які особливо «вигідні» у воєнний час: безпринципність, здатність мімікрувати, уживатися з будь-якою новою владою. «И что вы за человек, Кузьма Иванович, – в сердцах восклицает Митя. – Так себе, что наша река Мшага, купайся в ней, молись або любуйся на нее, пакости в нее, ей все нипочем, течет себе – и все тут» [194, с. 346–347]. Зв'язок із «плинністю» води виявляється і в описі зовнішності Кузьми Івановича, живіт якого, як і вода, плавно «гойдається», а в тілі підкреслюється м'якість. В іншому епізоді вже вода набуває антропоморфного вигляду: вона нишпорить руками по карнизах і плескає товстими губами.

Вода постає в оповіданні як всевладна стихія. Поїзд, в якому їде поранений Митя, зупиняється, щоб люди напоїли «ненаситний» котел: воду передають із рук у руки, щоб поїзд міг продовжувати шлях. Вода у всіх варіаціях співвідноситься з людським життям і долею: річка Мшага вирішує, кому з тих, що пустили вінок, належить жити, а кому померти. В іншому епізоді Кузьма Іванович попереджає Митю: «Только смотрите, на самом мосту козликами не столкнитесь, а то завалитесь в воду, она церемониться не будет, всех потопит» [194, с. 351]. Міст і сам по собі убивчий: він зносить голову подорожньому, що розташувався зверху на поїзді, причому мрець зі своїм мішком «змивається» з вагона під колеса. Через міст також проходять білі, і це стає передвісником майбутніх сутичок між двома протиборчими силами і смерті Глаші.

Навіть худій корівці, яку помічає Кузьма Іванович, потрібно взяти участь в «обміні речовин» – стати звареною. Вода є першоосновою всього суцього, тією субстанцією, яка, змінюючись, залишається колишньою, тоді як людина

народжується і вмирає. Не випадково багато предметів і явищ набувають властивостей води. Товсті губи «плескалися словами», поле «відмиває все, що пристало від людей», тривога по рейках сама «тече», і так само витікає життя з людини.

Без води немає життя: не випадково Митя, перебуваючи при смерті, просить пити, а під час гарячки боїться захлинутися від теплої води. «Водне» наповнення в дорожньому епізоді отримали навіть пісні, що виконуються в вагоні, – «Рече та стогне Дніпр широкий» і «Пароплав йде прямо до пристані». Сам рух поїзда вночі уподібнюється рідкій субстанції – дьогтю. Вода стає врівень з іншою життєво важливою стихією – повітрям, яке у вагоні весь видихали, так що «осталась густая вонь» [194, с. 353]. Згодом мотив смороду втілиться в запах тління, що запанувало в кімнаті померлої Глаші та переслідує головного героя навіть на вулиці. Повітряний мотив виникає і в розмові з конюшинним вітром, без слів, «для себе». Потім брак цієї життєво важливої субстанції втілиться в задишку головного героя: «будто просверлилась в спине ... дырка, и оттого никак не вздохнешь полной грудью» [194, с. 359]. Цей отвір, через який йде життя, продублюється і простреленим склом на веранді Кузьми Івановича.

Характерно, що за своє «могутнє» прізвисько головний герой чіпляється, як чіпляється помираючий за кисень. Така інтерпретація повітряної стихії відповідає міфологічним уявленням, в яких «дуновение, дыхание связаны с принципом жизни, животворящим духом, эманацией» [160, с. 199]. Протиставлений же їм мідний дух тління, який переслідує головного героя, вписується в картину апокаліпсису, руйнування, що супроводжує пияцтво загонів, які здійснювали грабунок, – ще один, трансформований прояв мотиву смертоносного напою.

На звичайні фізичні властивості води Кузьма Іванович дивиться під своїм кутом зору. Так, вода текуча, що надає їй додаткову могутність: «Ну-ка, ударь ее хоть бы чем тяжелым, не больно. Побегут, побегут по ней круги, и то поверху, и сотрутся, только и всего» [194, с. 347]. До того ж вода безбарвна, і це набуває

особливого значення в контексті боротьби «білих» із «червоними» (згодом в оповіданні «Водорості» «знебарвленими» назве Баршев «колишніх» людей, що залишилися жити в Радянській Росії). Цінуючи своє «могутнє» прізвисько, Громадянин Вода тим самим хоче знайти основу існування, надати їй ціннісний зміст на тлі історичних катаклізмів. Однак життєве кредо Кузьми Івановича («сам я всегда со всеми, всем сочувствую и всяким успехам радуюсь» [194, с. 346]) не витримує перевірки дійсністю.

Вода демонізується, оточується ореолом містичного. Не випадково в поїзді розповідають історію про батька Махна, який може сховатися від переслідувачів, стрибнувши у відро з водою або розтанувши в степу, ніби цукор в чаї. Тачанки Махно спрямовуються до водної стихії – до моря. Інше підтвердження містеріальності води – ворожіння з її допомогою (Кузьма Іванович випадково натрапляє на оголошення про таке ворожіння). Дотримуючись міфологічних традицій, Баршев наділяє водну стихію абсолютною могутністю, підкреслює її універсальність.

Однак, якщо водна стихія нескінченна, як основа Космосу, то людині доведеться померти, і в цьому її трагедія. Громадянин Вода змушений зіткнутися з жорстокою реальністю. Адже навіть у «могутньому» «водному» прізвиську Кузьми Івановича ховається образлива для маленької людини конотація: в одній із розмов він зізнається, що є лише частинкою води в межах крутих берегів (не випадково він турбується про Митю Воронова, який кордонів не знає).

За своє прізвисько Громадянин Вода продовжує триматися й у фіналі оповідання, хоча сумна доля його практично вирішена. Космос, нескінченний і всемогутній, тим часом продовжує зберігати байдужість щодо людини. Громадянин Вода вибудовує концепцію земних циклів, яка може бути застосована до світогляду інших героїв Баршева: спочатку в житті все «незначно і туманно», потім життєва субстанція «ущільнюється» до дрібниць (пор. з аналогічними мотивами в оповіданні «Антошині дрібниці», а також із міркуваннями героя «Великих пузириків» про те, що в житті є тільки дрібниці,

необхідні, як кроки), після чого виростає «до великого». При цьому «основа-то, которая меняется <...> все одна и та же» [194, с. 347].

У цьому контексті прояснюється значення центрального мотиву повісті Баршева «Великі пузирики», закладеного в її назві. Баршев використовує образ бульбашок, що втілюють довершену геометричну фігуру – кулю як вираз Єдиного, нероздільного, невидимого, в якому розчиняється множинність світу і з якого вона виникає знову [302, с. 202] (тут доречно згадати твір російського авангарду, в якому поява кульки відповідно до абсурдистської логіки передувала повній «деатомізації», розпаду героя, який не знав свого часу, – мініатюру Д. Хармса «Смерть старого»).

Наведені аналогії з творчістю оберіутів виглядають тим доречніше, що у своїй повісті Баршев немов прагне матеріалізувати симптоматичний для оберіутів образ кулі у формі, яка передусім абсолютно нестійка, але обрисами повністю повторює її, при цьому з'єднуються відразу дві стихії – вода і повітря. Передбачаючи появу нових кульок (тобто станції) «і ще, і знову» після загальної смерті її мешканців, оповідач немов констатує нескінченне чергування циклів вмирання-відродження, при цьому водна «основа» бульбашкового мотиву лише потроєє цю нескінченність: відомо, що для оберіутів сама по собі вода виступає подобою вічності [98, с. 131], *aqua permanens*, варіацією теми Єдиного [302, с. 202]. Одночасно Порожнеча, яку несе семантика мотиву бульбашок, може таїти в собі мертву безодню. Тим самим чергування циклів перетворюється на дурну нескінченність, в якій смерть перемагає життя. У працях Л. Ліпавського, близького до кола оберіутів філософа, виник навіть термін «пузирчастість» – особливий страх перед кулястими тілами, в якому вкорінений, по суті, екзистенційний страх живої істоти перед первинною протоплазмою життя – «абсолютним джерелом».

Уособлюючи ефемерність людського буття, бульбашки є проміжним елементом у ланцюзі перетворень, озвученому Громадянином Водою. Наступною ланкою має стати виростання бульбашок до великого, про це говорять головні герої «Великих пузирків» Коко і Терентій Петрович:

«– А прогос, почему Пузырьки? Если большие, то скорее уже пузырищи!

– Не выросли еще. Заезжай лет через десять, тогда в самый раз созреют».

[194, с. 318]

Після того, як бульбашки стануть великими, слід розуміти, має настати завершення чергового циклу. У той же час для Громадянина Води зростання від «малого» до «великого» постає, точніше, не як еволюція, що має строгу черговість, а як сусідство малого з великим на «одній долоньці».

І хоч кінець світу, за визнанням головного героя, вже не один раз бував, світ зберігається завдяки закону обміну речовин, що має однакову силу і в онтологічній, і в побутовій площинах. Побутовим втіленням мотиву виявляється епізод у поїзді, коли зубожілі через війну люди везуть на обмін продукти. Так само можна інтерпретувати прагнення Кузьми Івановича підлаштуватися під будь-яку владу – «обміняти» одну личину на іншу, переставити квадратики мозаїки: «Вот и у вас, Кузьма Иванович, в мозгу все расставлено, – когда надо, возьмете и переставите» [194, с. 345]. Потім мотив мозаїки повториться в описі різнокольорових скелець веранди, на якій буде убита Глаша.

У ряду абівалентних стихій разом із повітрям і водою є місце і вогню, який демонструє цілий спектр значень: від вітальних до танатологічних, які становлять небезпеку (саме таким значенням, наприклад, наділені червоні вогники в залізничних сигналах). Символічне значення набуває образ маків, в якому вогняне начало сполучається з повітряним і водним: маки утворюють «веселый бездымный костер», який «вот-вот хлынет внутрь сторожки» [194, с. 348]. Із червоними маками асоціюється кров Тетяниного діда, якого «волохаті люди» (мабуть, махновці) розстріляли за відмову зіпсувати шлях (вбивця, ведучи на страту жертву, зазначає, що той не дарма «столько маков насадил» [194, 349]). «Волохаті люди» несли в собі «хлібний, людський дух», від якого довго провітрюється сторожка – ще одна експлікація мотиву затхлого, задушливого повітря.

Вогонь дозволяє гіпотетично перевірити теорію головного героя: Митя

запитує, що буде робити Кузьма Іванович, якщо його будинок спалять, на що той у притаманному йому стилі відповідає: «Сгорит – зола будет, а от золы пастбищам удобрение» [194, с. 346]. Героїв Баршева мучить жахлива степова спека, що перетворює просочене травами повітря на смертоносну стихію: «Солнце раскалило его и скоро убьет травяной дух и обратит в камень серую, скучную степную землю» [194, с. 352]. Властивості сухості набувають і неприємні думи – круглі, колючі. Варіація вогненної стихії, світло, пов'язується з життям, а його згасання зі смертю: «В синих стеклах звездная дрожь, никому другому, тебе, Таня, светят. Одни горят, другие чиркают по небу и тухнут <...> Старая эта примета: для людей смертный знак» [194, с. 348].

Мотив скам'янілості підключає четверту стихію – землю. У Баршева до семантичної структури мотивного комплексу землі входить опозиція «тверде / м'яке»: скам'яніла степова «нудна» земля і м'який попіл або бруд (див. нижче «Водорості»). У «Громадянині воді» непорушному містечку, яке «здибилосся» вгору камінням, війна загрожує руйнуванням, і воно не просто втрачає твердість, а отримує антропоморфні риси («Действительно город что-то знал. Был он теперь не прежним каменным, а чутким на все пять человеческих чувств» [194, с. 346]). Ця опозиція стає однією з ключових, оскільки пов'язується з підкресленою «м'якістю», «плинністю» вигляду головного героя: «Перед обедом Кузьма Иванович сидел в мягком, как он сам, кабинете» [194, с. 350]. Зіткнення м'якого і твердого знову вводить танатологічні мотиви, як в епізоді загибелі людей на дахах вагонів: «...прямо лбом або затылком об какой-нибудь нависший над поездом предмет, мост, например. Мягко ударится своей бодяжкой <...> и тотчас же вместе со своим мешком смоеется с вагона под колеса» [194, с. 353].

Водні мотиви експліковані і в уже згадуваній повісті «Великі пузирики» (1928). Тут навіть образи, безпосередньо не пов'язані з водою, прямо або побічно зближуються з цією стихією: небесні кольори «ллються» в прохолодну тінь, касирка порівнює Петра Івановича з іхтіозавром, «хвора» цистерна дає течу, панталони, що відірвалися, «пливуть» за вітром і т. д. Останній епізод

задає в побутовому контексті пов'язаний із водою мотив очищення, що включає опозицію «чисте-брудне» (випрана білизна, за якою повинна стежити Дуня, падає в бруд, як незабаром «забрудненою» виявиться і дівоча честь героїні).

Водна стихія стає ближчою до побуту, постаючи у формі пиття і, відповідно, різноманітних напоїв: молока, чаю, горілки. Одного з головних героїв, чергового станції Терентія Петровича, читач вперше застає п'яним («бутылку вылакал» [194, с. 307]), причому в цьому стані він завжди намагається писати (важко уникнути асоціацій із культовим твором більш пізнього періоду – повістю В. Єрофєєва «Москва – Петушки»). Саме життя у «Великих пузиріках» уподібнюється пролитій горілці, яка «чуть растечется и высохнет, как будто и не было <...> Есть и нет: без нужды родилось, без нужды и кончилось» [194, с. 321].

Молоко сприймається як напій дитячий («мамочка, дай мне сюда молочка» [194, с. 320]), горілка ж виявляє свою смертоносність. У той же час хмільний напій народжує веселощі і радість життя, що знімають трагізм смертельного кінця: «Поверьте, даже смертная грусть – превеселая штука. Пример: мы и наши винные вместилища» [194, с. 321].

Інший варіант експлікації водного комплексу – риба. Для християн цей образ набуває майже євхаристійного сенсу (згадаємо насичення народу в пустелі хлібами і рибами (Мк. 6: 34-44, Мк. 8: 1-9) і трапезу Христа і апостолів після Воскресіння (Ін. 21: 9-22)). Риба, що плаває у воді цілющого джерела, є символом духовного очищення. У «Великих пузиріках» цей образ зв'язується з «колишнім» світом: як згадує Василь Федорович, років двадцять п'ять тому клювання було дивовижним – «только закинешь, а рыба одна за другой ... чуть что не за хвост друг друга от отчаянья хватает» [194, с. 309]. Надалі образ риби отримує негативні конотації: навіть смерть виявляється «риб'ячою» («рибний» мотив виникає і в інших творах Баршева, зокрема, в «Четвертому» головний герой отримає прізвисько «щучі моці»). Дієслово «померти», на думку Коко, щодо жителів Великих Пузиріків взагалі застосовувати не можна; вони, точніше, «засипають».

Із картиною духовного і фізичного вмирання контрастує пора року, що описується в повісті, – весна. Відродження, яке вона несе, символічно перегукується з постреволуційною дійсністю і надією на оновлення життя. Однак воно виявляється несправжнім, так само як і сльози Дуні, якій стало чогось сумно після того, як її коханий пішов, але вона швидко втішилася ласощами. По суті, Дуня сама уподібнюється стихії (не випадково її так і називає Петро Іванович), – ефемерній, непостійній, позбавленій раціонального начала. Баршев знижує один із традиційних мотивів – плачу дівчини (нареченої, дружини), що належить до фольклорно-пісенної традиції (порівняймо плач Ярославни у «Слові о полку Ігоревім» тощо). У той же час «весняні дівочі» сльози Дуні асоціюються з легким весняним дощем або талим снігом, що підкреслює органічність, природність жіночого / водного начала. Пізніше, під час прощання з Коко, Дуня знову легко ллє сльози – прості, як і вона сама.

Мотив жіночих сліз як втілення мінливих і неглибоких почуттів присутній і в епізоді з Клавочкою. Сльози під час написання прощального «листа перед пострілом» і забутий похапцем пакетик із жіночими речами становлять комічний контраст. Тверезість і практичність героїні контрастують зі справжніми почуттями самого Коко, що втілилися знову ж у водному мотиві – холодного поту. Сльози навертаються й у тітки Саші після нещастя, що спіткали її, однак Баршев надає їм епітет «невиплакані», тим самим визначаючи мотив невиліковної скорботи.

У повісті Баршева мотив води пов'язаний не тільки зі смертю, але і з крайнім ступенем деградації людини. У фіналі низка водних мотивів завершується смертельним питтям, коли службовці станції помилково п'ють метиловий спирт, і на всіх їх чекає «хмільна жадібна смерть». Тим самим актуалізується відомий мотив смертельного напою, який відсилає не лише до численних літературних сюжетів (наприклад, «Ромео і Джульєтта», «Трістан та Ізольда»), а й до образу «живої / мертвої води», яка мала багату традицію у фольклорі та міфології. За спостереженням В. Проппа, мертва вода остаточно умертвляє казкового героя, щоб потім знову воскресити його [187, с. 167]. У

повісті Баршева смертельний напій немов з'єднує ці дві функції, даючи початок новому життєвому циклу. Це підтверджується, зокрема, народженням Дуніної дитини.

Фінальній сцені передує низка мотивів, пов'язаних із грозою і дощем: «шум... как в чаше перед началом дождя... Но сверху сплошная безоблачная синь. Откуда дождю взяться?» [194, с. 333]. Ці мотиви підсилюють тривогу і готують читача до трагічної розв'язки. Однак і після трагедії сонце не перестає світити, гроза проходить повз, природа, як і раніше, залишається байдужою до людських долі: «С утра погрохотали, повозились в небесах и бросили. Так ничего и не вышло» [194, с. 324]. Масова смерть жителів виявляється мало не кінцем світу в масштабах Великих Пузириків (невипадково Коко під час сцени загального вмирання порівнює станцію з палубою корабля, що зазнає руйнування, – ще одна відсилка до водних мотивів). Але в космічних масштабах ця подія, імовірно, ставиться в ряд з іншими дрібницями, про які говорив Коко Дуні: «В жизни нет подвигов – есть только мелочи» [194, с. 330].

Хоча водна стихія у творчості Баршева залишається головною, у міфопоетичній картині світу важливу роль відіграють і інші стихії. У «Великих пузириках» широко представлені мотиви, пов'язані зі стихією повітря. Так, першою «дійовою особою» повісті виявляється вітер, який «охальничает нестерпимо», «куражится, как хочет», а потім засинає, повиснувши на деревах [194, с. 304]. На думку Г. Башляра, образ вітру уособлює чистий, безпредметний гнів [26, с. 296], який супроводжують звукові мотиви, зокрема і свист. У повісті Баршева з вітром зв'язується мотив марно прожитого життя, що поринуло в Лету: «Свист, а не жизнь... А куда свист уходит, неизвестно» [194, с. 321].

Вода і повітря в повісті не існують окремо, а ніби зливаються в єдину стихію, байдужу до «маленької людини», що демонструє ефемерність її існування. Поєднання цих двох стихій втілюється в назві самої станції, яка одночасно відсилає до поезії О. Блока і рядків із «Макбета» В. Шекспіра, що задає «водну» тему. При цьому інтертекстуальні відсилання до класичних творів в оповіданні про станцію, яка дуже сильно п'є, звучать знижено і навіть

пародійно, а сама семантика слова «пузирики» несе в собі щось ефемерне. Проте асоціація з творчістю Шекспіра не випадкова. Шекспірівський інтертекст контрастний світу «Великих пузириків», персонажі якого слугують антиподами зображених у трагедіях сильних особистостей. Зради, вбивства нічого не змінюють у цьому світі. Класичні пристрасті – любов і ревності – в повісті Баршева начебто зникають, розчиняються в побутових дрібницях («письмо перед выстрелом и мозолин» [194, с. 321]).

У зв'язку з «вітряним» мотивом виникає асоціація з поезією О. Блока, для якого вітер є багатозначним символом, що проходить через усю творчість [147, с. 222] (у поемі «Дванадцять» (1918): «Черный вечер. Белый снег. Ветер, ветер!» [38, с. 7]) і ширше – з мотивікою символізму загалом. Ця паралель активізує мотиви катастрофи, Апокаліпсису, які проявлені в творах Блоку, і дзеркально відповідають мотивами хаотичного «вихору», «рою», з якого виник «вітряний» світ [265, с. 127] (пор. також вірш «Дикий ветер стекла гнет» (1916):

Как не бросить все на свете,	Только дикий, черный ветер,
Не отчаяться во всем,	Сотрясающий мой дом?
Если в гости ходит ветер,	[37, с. 188].

Виразність побутового фону у творах Баршева веде до зниження, «заземлення» традиційної міфопоетичної символіки. Оксюморонне поєднання води і вогню представлено в гасі – безбарвній, схожій на воду, і водночас вогненебезпечній рідині (туга в повісті отримує несподіваний епітет «гасова»). Злиття відразу трьох стихій (води, вогню і повітря) представлено в образі паровозної пари.

Вогняний мотив втілюють шляхові вогники, які стають символом непізнаності, загадковості життєвого шляху: «Когда стемнеет, рассыпаются по путям ночные знаки – цветные неровные огни. Изредка меняются они, и непонятно это, как поступки скрытного человека. О чем предупреждают они, что говорят пристальными взглядами своими?» [194, с. 311] Цей образ перегукується з повістю А. Чехова «Вогні», де мотиви нічної темряви, нічних вогнів породжують відчуття таємниці, про яку знали тільки вогні, ніч і драти.

Вогники в повісті Чехова також отримують інфернальне забарвлення (два червоних ока, що світилися поруч), а їхній вигляд викликає у героя думки про зниклі стародавні цивілізації (пор. мотив вмирання у «Великих пузириках»). Об'єднує два твори і мотив невисказаності думки, причому у Чехова цей образ виникає у зв'язку з опозицією світло / темрява: «мысли каждого отдельного человека тоже вот таким образом разбросаны в беспорядке, тянутся куда-то к цели по одной линии, среди потемок, и, ничего не осветив, не прояснив ночи, исчезают где-то» [276, с. 138] (пор. у Баршева: «Живут в человеке разные мысли: одни на вынос, другие впрок <...> А которые впрок, те камнем лежат, и тяжелеет от них к земле человек» [194, с. 337]). Мотив вогню трансформується в мотив світла (з його символікою прозріння, осяяння, здобуття істини).

У той же час мотив світла і світильників відсилає до Біблії (Вих. 25, Зах. 4, Об'явл. 1). Так, під час виходу євреїв з Єгипту їм вночі дорогу осявав вогненний стовп. У тексті Баршева цей образ трансформується в образі людини з ліхтарем на залізничній станції. Ця паралель вводить мотиви блукання, спроби знайти свій шлях або, як античний філософ Діоген, «знайти людину» («светло и без того, а ты уж с фонарем» [194, с. 328]). В іншому епізоді мотив людини з ліхтарем символізує безперспективність цих пошуків: «У переезда мертвой тенью белый дед, фонарь в руке, взгляд пустой» [194, с. 346]. Мотиви ліхтарів, залізниці знову відсилають до однойменного вірша Блока: «Оторвались от платформы вагоны, двинулись, пошли, заторопились. Вот три красных фонаря треугольником вниз, три огня, три глаза...» [194, с. 316] (у Блока: «вагоны шли привычной линией...», «три ярких глаза набегающих...» [37, с. 177]). Тим самим посилюється відчуття трагізму, акцентується мотив життя, що проходить повз.

Зі свого боку, паралель із циклом Блока «Пузирики землі» демонструє потрійний союз води, повітря і землі. Водні й весняні мотиви в текстах Блока також пов'язані. Рядки

Зачумленный сон воды, / Ржавчина волны...

Мы – забытые следы / Чьей-то глубины... [36, с. 12]

з вірша «Болотні чортята» (1905) застосовні до трагікомічних образів жителів Великих Пузириків, що уособлюють незахищеність людини перед ворожими їй космічними стихіями і не проявленість у ній духовно-особистісного начала.

Задані в попередніх творах мотиви продовжує оповідання «Обмін речовин» (1925). Помирає «несподівано для себе» Семен Назарович, залишивши сиротою дочку Марусю. Центральною подією оповіді стає зустріч Марусі з Григорієм Жуком (варіація образу донжуана Коко з «Великих пузириків», що підриває основи усталеного життєвого укладу). Саме Жук міркує про обмін речовин, хоча розуміє його по-своєму («Посмотрим, кто кого: ты меня или я тебя» [194, с. 342]), і здійснює над дівчиною експеримент: підкидає їй чужий гаманець з грошима «на бідність». Маруся не в силах встояти перед спокусою, хоча і пам'ятає слова батька про «моральний закон». Під час наступних відвідин Жук здійснює «обмін речовин» – краде байкову хустку Марусиної тітоньки («стал я вещам помогать хозяев менять» [194, с. 341]). Життєва ситуація набуває універсального масштабу, стає своєрідною ілюстрацією закону збереження енергії й асоціюється з вічним оновленням і повторюваністю життя, про які йшлося у «Великих пузириках» і «Громадянину воді».

Еволюція Марусі, зміни в її свідомості пов'язані з водними мотивами. Так, на початку оповідання дівчина «убивалась и плакала сильно, не иначе как жалея себя» [194, с. 338]. Зіставлення істинної і неістинної скорботи, як ми пам'ятаємо, характерне для прози Баршева (пор. «Великі пузирики»). Відтіняє скорботу дівчини вальс «На сопках Маньчжурії», який звучить на поминках, що також задає танатологічну тему. Однак після другого відвідування Жука Маруся дивиться на небо вже сухими очима. Це не випадково, адже «если же по себе убиваться, то первая примета – глаза сухие и тоской блещат» [194, с. 338]. Більш глибока, сильна скорбота свідчить про дорослішання героїні. Образ Марусі вводиться в біблійний контекст – Жук називає її мирноносицею, тим самим визначаючи тему воскресіння та оновлення життя.

Особливу роль в оповіданні грає мотив неба, яке відбивається у воді (пор. аналогічний мотив у «Громадянині воді» – поглиблена небом річка Мшага). За міфологічним уявленням, небо символізує абсолютне втілення вершини, трансцендентної і незбагненої. Небо, яке є зовнішнім відносно всього світу, «все бачить», цим пояснюється його всезнання [160, с. 716]. Покійний Семен Назарович, слідом за Кантом, прирівнював небо до морального закону: «есть только две радостные вещи: это звездное небо над нами <...> и моральный закон внутри нас» [194, с. 338–339]. Однак замість неба у героїв майже цілий рік «каламуть заразна», недолуга «нечупара» осінь розвела грязюку навіть на небі, і в цьому трагедія баршевської людини (пор. сумну ремарку оповідача у «Водоростях» у сцені із вмираючим генералом: «Редко кого перед исходом небо утешает, а то все больше потолок, да еще с паутиной» [194, с. 370]). Мотиви бруду і холоду (навіть на обід пропонуються ботвінья, холодець і морозиво, незважаючи на холодну осінню) пов'язані з вимушеним зіткненням Марусі з навколишнім ворожим світом. Однак, засвоївши закон «обміну речовин», героїня дорослішає, і ця зміна також супроводжується змінами на небі: зима, немов «праля старанна», відпирає на небесах весь бруд [194, с. 342].

Водний мотив закладений і в назві повісті «Водорості» (1926). Подібно до водоростей, заплутані долі головних героїв. Після смерті батька, генерала Петрова, Валерій Андрійович їде з постреволуційної Росії разом із донькою. Його «ідейна» дружина Ольга студіює політграмоту і залишається з коханцем, однак згодом вона кине і його, щоб закінчити курси і виїхати назавжди в село.

Трагічне становище людей революційного часу висловлює метафора водоростей, озвучена Ольгою. У дитинстві вона шкодувала річкові водорості, які гниють у бруді, і намагалася їх «врятувати»: «Иногда я вырывала их, бросая плыть по течению, губила, а думала, что даю счастье» [194, с. 375] (надалі сама Ольга уподібнюється водоростям, адже для неї все одно, за течією або проти – лише б не на місці). Точно так само і революція, здійснена заради загального блага, заподіює лише страждання героям: сім'ї розпадаються, «колишні» вмирають. Рослинну метафору використовує і син генерала Петрова:

«<...>произошел естественный отбор <...> Остались приспособляющиеся растения на всякой почве <...> сорная трава на пустыре, мечтающая о культуре» [194, с. 381]. Герой обіцяє повернутися і почати «полоти». Невлаштованість, розгубленість людей, що живуть у новому часі, метафорично відображає вітер, який «обдумывал новый путь для послушных листьев» [194, с. 378]. Проблема життєвого шляху стає центральною для героїв, що виражається в жартівливому питанні Павла Хрущова «Камо грядеши?» (тобто «Куди йдеш?»).

«Водорості» демонструють той же комплекс «водних» (і ширше – «стихійних») мотивів, який був характерний для попередніх творів Баршева, – річки, що течуть у море, небо, до якого герої звертають свій погляд у порогових ситуаціях, обмін речовин (думка інженера про те, що жодна фраза не зникає), мотиви повітря, дихання, вітру, які уособлюють собою життя в його хаотичності та ненадійності, мотиви вогкості, бруду і дощу, що символізують невлаштованість баршевських героїв.

Мотив води наділяється традиційними для Баршева танаталогічними конотаціями – він пов'язаний із війною і прийдешнім кінцем світу. Не випадково однією з перших згаданих рідких субстанцій стає кров у пісні «Будьонний наш братик», трохи пізніше зуміти кров пролити за Се Се Сер обіцяє Женя, дочка Ольги. У вустах дитини ця фраза виглядає особливо страшно.

Думки вмираючого генерала порівнюються з водяними павуками. Тут знову виникає опозиція «великого» і «малого», проте в новому співвідношенні. Дрібниці заважають зрозуміти головне – смерть: «Теперь чей черед? Должно быть, за последним и самым главным... Все же мешает всякое, ничтожное» [194, с. 369]. Велике і мале є сусідніми і в інших епізодах «Водоростей»: пасаж одного з героїв про швидкий кінець світу супроводжується ремаркою про залишену виделку; за фразою про цінності пролетарського інстинкту слід згадка про те, що «тягнули вчера основательно» [194, с. 375].

На стику земної та водної стихій виникає мотив бруду, що уособлював рідний «грунт» (пор. із визнанням генерала: «Я не думал, как это тяжело, какое

это страшное слово «отсюда» <...> Там берег бы как святыню подошву, к которой прилипла наша грязь» [194, с. 370]). Побутова версія цього мотиву – брудні сліди на килимі від чобіт Хрушова, єдина недовга пам'ять про нього.

Із «водою-самотністю», яку не можна вичерпати, стикається головний герой оповідання «Четверте» (1925) Кронід Семенович. Цей представник «старого» світу, уподібнюється Громадянину Воді і поповнює ряд «непотрібних» (або «несправжніх») людей. Саме «несправжнім» називає Кроніда Семеновича його дружина, яка через рік спільного життя кидає чоловіка і забирає із собою дитину.

Водні мотиви пронизують весь текст «Четвертого». Сашка називає Кроніда «щучими мощами», що перегукується з «риб'ячим» життям жителів Великих Пузириків. Сам головний герой комусь у порожнечу каже: «Халда ты, халда, пивная хазина» [194, с. 366]. У кінці розповіді Кронід Семенович записує в щоденник, як старенька після великої повені (асоціація з біблійним потопом) намагалася вичерпати зі своєї будки воду чайником. Цей комічний, на перший погляд, епізод підкреслює слабкість, нікчемність, сирітство людини, недарма герой порівнює воду з власною невичерпною самотністю. Усі звістки про сина герой отримує в питному закладі, і навіть ласощі дитині Кронід Семенович купує відповідні, з річковою тематикою – «ракові шийки» (а у «Водоростях» воші за нового часу уподібнюються річковим ракам).

Важливе місце в мотивній структурі «Четвертого» займає пов'язаний із водою мотив дзеркала. Подібно до води, воно відображає людину, але за своєю природою як «догідлива» та «забутькувата» істота забуває того, хто в нього колись виглядав, – Кроніда Семеновича, представника «старих» людей, яким час іти. Не випадково в передсмертному розпорядженні головний герой заповідає дзеркало племіннику, одному з представників нового покоління – саме таким у «Прогулянці до людей» герой-оповідач радить піти «вимити руки» і стати «здоровими людьми щасливої країни».

Назва оповідання позначає четвертий вимір – те, що не можна виміряти звичними способами. Як казав Кроніду Семеновичу один фельдшер, «в дыме

это самое есть» [194, с. 362]. Можливо, тому сигаретний дим є єдиним можливим співрозмовником головного героя в його розмові із самим собою, але він, за словами Кроніда Семеновича, сліпий і глухий, «этакому все неинтересно» [194, с. 361] (згадаймо розмову для себе з конюшинним вітром із «Громадянина води»). Дим – це істина, що вислизає («як його захопити?») і вічний кругообіг буття. У його броунівському русі міститься натяк на відомий фразеологізм – «хоч у петлю лізь»: «Дым-то весь петлями, и петля в петлю лезет и крутится, и, поди, каждая дыминка крутится» [194, с. 362]. Дим несеться вітром, та істина залишається остаточно непізнаною.

У диму проступає двійник Кроніда Семеновича, який слугує герою докучливим нагадуванням про невимірний четвертий вимір і про близьку смерть (яка втілилася в мотиві свисту): «Изо рта дым со свистом пускает, а сам крутится, глазами под дым подглядывает. – Видишь четвертое?» [194, с. 366] Дим виявляється місткою метафорою, що набуває соціально-історичні конотації. Для героя «четвертий» вимір – це нове життя, нові істини, відкриті революцією, адже якби не революція, ніколи б четвертого не було. Виникає ефемерний образ трансформованої реальності, швидкоплинного ходу історії. Крім того, дим є втіленням не тільки повітряної, а й вогняної стихії, убивчої та безжальної (Кронід Семенович жаліє поросят із дитячими обличчями, які страждають на сонці і «пити по-дитячому просять»). У цьому випадку вода набуває позитивної семантики: вона постає не тільки як згубний потоп або самотність, яку не можна вичерпати, але й як стихія, що дарує та підтримує життя.

У структурі розповіді позначається опозиція «м'яке – тверде»: м'яке, дитяче вушко порося – і стіна, в яку впирається Кронід Семенович. У проекції на людські відносини м'якість ототожнюється з любов'ю, співчуттям, ніжністю, а твердість – із бездушністю і нелюдськістю.

Повітряна стихія в «Четвертому» збагачується додатковими відтінками, зокрема, виникає мотив запаху: «Откроешь ящички – поколениями пахнет <...> И бабушку Дарью Петровну с камфарой да нафталином <...> в том ящичке наколка

бисерная и флакон пустой одеколоновый век коротают» [194, с 361]. У той же час спогад про мертвих, які оживають у пам'яті, відразу ж підключає весь семантичний спектр слова «дух»: це і запах, і душа, і дихання.

Спогади, що охопили героя, не випадкові, адже запахи найлегше пробуджують емоційну пам'ять [206, с. 195]. Цю особливість запахів наочно демонструють творчі практики І. Буніна і М. Пруста: як писав І. Ільїн, «Бунин не просто чує запахи вещей <...> он через них видит вещь и показывает ее, он осязает ее и дает потрогать другим» [107, с. 227]. У творчості М. Пруста часто виникають мотиви квітів, запах яких стає об'єктом рефлексивної пам'яті [79, с. 26].

У Баршева повітряна стихія виявляється і в мотиві свисту, який ми пам'ятаємо за «Громадянином водою». Подібно до свисту, який виникає через душу, що покидає через кульовий отвір поранене тіло, у «Четвертому» свист хворих легенів, як зазначалося вище, є передвісником швидкої смерті головного героя. У той же час свист знаменує повернення Кроніда Семеновича до життя, його пробудження після сну-смерті. Таким чином, мотиви повітря, як і води, у прозі Баршева є полісемантичними, їхня однозначна інтерпретація неможлива.

Зв'язок води та інших стихій виявляється й у «Жданому слові» (1925). Повідання починається в характерній для Баршева манері: «У солнца и кур – одна повадка: вместе в пыли купаться. Пухлая она такая, теплая и водой течет без остатка» [194, с. 396]. Тут же вводиться мотив вітру-дихання у зв'язку з танатологічною темою: «Ветер – сквознячком ласковым наведывается, а вокруг – синева, хлеб да зелень. Дыши всем этим без торопливой жадности. Это перед смертью, говорят, не надышишься, а коли здоров – воздуха-то, добра этого, здесь на всех хватит» [194, с. 396]. «Повітряна» метафора застосовна і до слова – мотивної домінанти оповідання: слова «забираются в уши, как в грудь воздух» [194, с. 396].

В оповіданні два головні герої – протоієрей Петро і його син Василь. Ім'я першого («Петро» з давньогрецької перекладається як камінь) уподібнює його скелі, яку, однак, руйнує пияцтво («насчет твердости в вере – просто морская

скала», «если бы скалу эту самую вино не подтачивало, лучшего попа и не сыщешь» [194, с. 398]). Звідси ціла низка водних мотивів у «Жданому слові»: батько Петро, який п'є горілку, порівнюється з рибою, причому про себе він говорить як про п'яницю, як Ной. Згадується біблійна історія про пророка Йону, який був кинутий у море і якого проковтнув кит. Нарешті, із водою пов'язаний і тяжкий гріх головного героя, який одного разу, несучи чашу, похитнувся і впустив дари на підлогу, що побічно привело до кінця «грішного праведника». Така характеристика дозволяє провести паралель з протопопом Авакумом, в образі якого підкреслюється двоїстість, суперечливість: це і пророк, і грішник [240, с. 379]. Із полум'ям пов'язується релігійна пристрастність: отець Петро бачить, як він палає у вогні і співає псалми. Втрати від спалахів буйства героя оповідач порівнює зі збитком під час пожежі. Отцю Петру після епізоду з падінням дарів загрожує ув'язнення, що підсилює схожість з Авакумом, який був позбавлений церковного сану і відданий прокляттю [240, с. 376].

Мотив вина / пияцтва демонізуватиметься, а водний мотив починає зближатися з вогняним. Інфернальним постає і розбійник Міляга, який топив своїх жертв на переправі: про нього говорять, що він «как-то по особому ртом чмокал, будто зуб сосал» [194, с. 398] (читач може побачити в цій деталі натяк на вампіричну природу персонажа, згадаємо, наприклад, повість О. Толстого «Упир»). У випадку з Мілягою вода знову демонструє всемогутність, здатність до відплати. Після душеспасенної розмови з батьком Петром Міляга поклявся ніколи не братися за «мокру справу», однак незабаром почав пити ще більше і закінчив, подібно своїм жертвам, – потонув.

Згадка про пекельні сили дозволяє асоціювати випробування віри Петра і з пекельними муками. Смерть самого батька Петра також наповнена інфернальною символікою і може сприйматися як покарання за любов до вина. Передусім, вражає те, як помер головний герой: його заколов рогами козел, образ якого в християнській символіці уособлює диявола. Не випадково при цьому виникає мотив запаху: перед смертю батько Петро встигає тільки сказати: «Яка смердюча смерть» (саме козлу як символу нечисті приписувався сморід).

Після смерті священника місце, де впала чаша зі святими дарами, випалюють розпеченим залізом – вогонь виконує свою очисну функцію.

Метафора пиття позначає прагнення головного героя заповнити порожнечу всередині себе, знайти сенс життя. Пияцтву протиставляється чаювання, яке символізує «домашність, семейственность, человеческое достоинство, несуетность, особый темп и способ национального, освященного традицией бытия» [285, с. 88]. Навіть після страти Василя всі свідки його повішення йдуть додому пити чай. Пошуки жданого слова сином виявляються аналогічними духовній спразі батька і прагненням «мучительство за веру обрести» [194, с. 399]. Ставши комісаром, Василь відрікається від батьківської віри, що підкреслює його блюзнірський вчинок – прикурювання від лампадки, проте нові переконання не ведуть до здобуття істини. «Потрібне слово», яке так і не може знайти герой, зберігає зв'язок із божественним словом, покликаним палити серця людей: «Так вот и кажется, что сейчас скажешь какое-то особое слово, и все прояснится, и всех зажжет» [194, с. 403]. У фіналі знову обігрується мотив спопеляючого слова: «Может, пришло к нему, наконец, жданное, страшное, испепеляющее слово, и хотел его радостно крикнуть всем, но не успел и высунул людям мертвый язык свой» [194, с. 405].

Дещо осібно серед інших творів Баршева перебуває повість «Забута антена» (1929), зокрема, завдяки чіткій вказівці на місце дії – Петербург (на відміну від безіменних міст з оповідань «Громадянин вода» і «Ждане слово»). Це дозволяє розглядати повість Баршева, її сюжет і мотиви в контексті петербурзької поетики. «Петербургська поетика» (або «петербурзький текст») – феномен, із достатньою повнотою осмислений літературознавчою наукою ([238] та ін.). Початок його формування В. Топоров відносить до 20–30-х років XIX століття (до часу створення О. Пушкіним «Мідного вершника» (1833) і «Пікової дами» (1834)). Важливу роль у формуванні петербурзького тексту зіграли повісті М. Гоголя, повісті та романи Ф. Достоєвського, поезія і проза Срібного століття тощо. У 1920-ті роки «петербурзька поетика» переживає новий розквіт, знаходячи відображення у творчості Б. Пільняка, Є. Замятіна,

О. Мандельштама, Л. Добичина, А. Ахматової, К. Вагінова [285, с. 250]. У цей ряд слід, на нашу думку, включити і Баршева.

Твори, які належать до петербурзького метатексту, об'єднуються на підставі спільності хронотопу, конфлікту, типів героїв, образної і мотивної системи. Зокрема, це стосується розглянутих нами стихійних мотивів. Так, В. Топоров виділяє мотиви води, дощу, сльоти, туману, що несуть негативні конотації і зв'язуються з мотивами безпросвітності, безнадійності, туги, дурної повторюваності [238, с. 36].

У «Забутій антені» особливу значущість отримує туман, з якого, як говорить оповідач, вибудований увесь колись вигаданий Санкт-Петербург (як показав В. Топоров на прикладі «Повісті петербурзької» Б. Пільняка, туман може набувати властивостей твердої породи: «Санкт-Петербург – есть таинственно-определяемое, то есть фикция, то есть туман – и все же есть камень» [238, с. 21]). Аналізуючи у «Мріях про небо» семантику даного мотиву, Г. Башляр згадує космогонічні теорії, згідно з якими світи створюються з першотуманності [26, с. 124]. У літературній же традиції (наприклад, у творчості романтиків, І. Тургенева, символістів) мотив туману зв'язується зі сферою ірраціонального, непізнаного, містичного, а також із мотивом помилки тощо [13, с. 19].

У тексті «Забутої антени» туман символізує примарність, міражність реальності (пор. «Мы существуем и не существуем. Видишь – туман» [194, с. 443]), що є стійкою характеристикою міста у творах петербурзького тексту. Двійниками туману виявляються пара і дим. При цьому якщо перший забарвлений позитивними емоціями (пор. чаювання під час любовної зустрічі Бодюлі і Ньюти Андріївни), то інший радше несе негативну семантику. Таким є куріння службовців канцелярії, які втілюють усереднену і непереможну вульгарність («курение <...> давало им незыблемое при всех режимах право сделать перерыв» [194, с. 434]). Почуття закоханості, проте, дарує герою «легке дихання», і тому «даже воздух, обыкновенный, влажный и прохладный воздух, с привкусом угольного дыма» здається «как-то по-особому свежим и

приятным» [194, с. 431]. Вільному диханню перешкоджають тіснота і задуха: туман стає густішим і тіснішим, «Андрею Ивановичу стало душно, он рванул воротник у пальто и чуть не вскрикнул от охватившего его ужаса» [194, с. 450].

Примарність міста, що підкреслюється туманом, який переймає від води її плинність, мінливість («Туман не стоял на месте, а качался и плыл» [194, с. 442]), має не тільки культурно-міфологічне, а й історичне підґрунтя. Конкретно-історична ситуація слугує ілюстрацією відомої істини: «Никому не случалось быть дважды на одной и той же реке, потому что в ней течет постоянно другая вода» [194, с. 443]. Аудіальні образи також набувають водних ознак: Баршев згадує незримі хвилі маршу з опери «Любов до трьох апельсинів», які потім перевтілилися в «простые слова о мировом братстве и будущем счастье всего человечества» [194, с. 484].

Як зазначав В. Топоров, петербурзька міфологія есхатологічна, причому кінець Петербурга, який за порівняно недовгу історію пережив близько 300 повеней, не випадково зв'язується з водою (можливо навіть говорити про якийсь «повеневий» текст російської літератури) [238, с. 41–42]. В оповіданні Баршева і туман, і будинки набувають властивості води: «Уже занялись крыши домов, уже сами они, ослепленные и расшатанные туманной качкой, сдвинулись с мест и, колыхаясь, поплыли» [194, с. 447]. Ця картина супроводжується відчуттям загальної тривоги «то ли за себя, то ли за исчезающий город» [194, с. 447]. Образ зникаючого міста може викликати у читача асоціації з міфічним затонулим Кітеж-градом, що підкреслює примарність, ірреальність Петербурга в «Забутої антени». Вода знову і знову виявляє свою онтологічну універсальність: «А может, близок день, когда растекутся туманом и камни Египта, и Ростры, и даже медь Фальконета, и остается только воля реки, свободной от гранита» [194, с. 431]. У той же час оповідачу здається, що замість одного віднесеного туманом міста виростає інше, з новою, ще не народженою історією, тобто туман у «Забутій антені» (майже за Г. Башляром) може породжувати новий світ, в якому панують «бодрость, радость и довольство» [194, с. 454].

Однією з трансформацій водної стихії постає сніг. На тлі снігу, що випав, «забута» антена («самотність» якої виявляється подібною до самотності самого Бодюлі) видна ще чіткіше. «Пружний» хрускіт снігу пов'язується у свідомості героя зі щастям, спокоєм і свіжим повітрям (що протиставляється затхлому і прокуреному). Все пов'язане зі щастям і з надією втілюється також в образах тепла (згадаємо тепло, що виходило з булочної Нюти Андріївни, крім того, головний герой відчував радісне тепло, коли був перший раз закоханий) і світла (Бодюлі здається, що вулиці стали краще освітлюватися в той момент, коли з'явилася надія на написання роману і на взаємність Нюти Андріївни). Навіть поцілунки головного героя набувають епітет «ясні». Додамо, що в поведінці Бодюлі спочатку закладена опозиція «чистота – бруд»: «Каждое запачканное в жидкой грязи яблоко он тщательно протирал краешком своего старого пальто» [194, с. 426].

Одним із важливих сюжетних вузлів стає епізод, коли Бодюля спалює вкрадені листи. Ця сцена закономірно викликає асоціації зі спаленням другого тому «Мертвих душ» і аналогічним епізодом у «Майстрі і Маргариті», тим паче, що один із палаючих листів у «Забутій антені» присвячений літературі. У цьому ж епізоді звернімо увагу на паралелізм мотивів слова і вогню: «Тогда на несколько мгновений выступали на красно-прозрачных лепестках написанные на них слова» [194, с. 455]. Наявне у листі визнання, що вульгарність пронизала всю літературу, може розглядатися як критична оцінка сучасної літературної ситуації, а сцена спалення листів і вся трагікомічна історія Андрія Бодюлі обертаються прощанням із культурою минулого ХІХ століття, на місце якого приходять «залізними кроками» нова епоха.

Свій спектр значень стихійна мотивіка отримує в оповіданні «Прогулянка до людей» (1925), в якому головний герой уподібнюється жуку-плавунцю. Як жук із відірваною лапкою, маленька людина приречена кружляти «мелким кругом», хоча «верит он еще в смелый плав <...> и хищный жучий разгул по водяным мхам» [194, с. 494]. Оповідання пронизане водними мотивами: вміті будинки, водні рослини в банці, назва колонії лепрозорних «Круті струмки»,

вальс «Дунайські хвилі» і річка, що плавно перетікає в небо. Виникає мотив занурення у вир – бажання Воробйова зануритися в очі своєї коханої, які очікують. Навіть пивна, куди приводить хворого на проказу доктора Деспіладо інженер Воробйов, носить «водне» назву – «Червоний минь». Сполучення стихій води і землі народжує мотив рідкого бруду, що змашує веселі тротуари.

Власне, для інженера «прогулянка до людей» починається з відвідин пивної, в якій він позбавляється професійного вигляду, що приївся, і сходить із накатаної колії: «Впрочем, и он не инженер, а подогретый с непривычки гражданин Воробьев» [194, с. 492]. Історія доктора Деспіладо задає мотив хвороби («Ваша страна счастливы, живучи, не бойтесь ее, это не проказа» [194, с. 493]), який у фіналі переростає в опозицію «хвороба-здоров'я» і пов'язується з водним мотивом: «Идите вымойте руки, эти страницы перелистала проказа, и горе, и робость, а теперь вот и вы – здоровые люди счастливой страны» [194, с. 495]. Баршев показує трагедію людини, яка приїхала навчатися революції і яка підтримувала її ідеї (зокрема, ідеї самопожертви), щоб згодом опинитися ізгоєм, відступником (доктор заразив себе проказою, бажаючи знайти засіб для її лікування). Інженер же Воробйов – абориген нової країни – стає в один ряд із непотрібними, зайвими героями Баршева, оскільки він позбавлений революційного ентузіазму.

Розповідь «Антошині дрібниці» (1928) розвиває водні мотиви, задані в більш ранніх творах Баршева. Тут важливе місце займає мотив подолання (заповнення) внутрішньої порожнечі. Водний комплекс пов'язаний з образом головного героя, ім'я якого відсилає до Петра I: «Звали его Петром, а по фамилии Великим» [15, с. 59]. Актуалізує цю паралель і згадка Неви (як літературний фон знову виступає «петербурзький текст», особливо при зіставленні із «Забутої антеною»). З іншого боку, герой іронічно зіставляється з апостолом Петром: обидва були рибалками, однак якщо учень Христа став «ловцем людей», тобто апостолом, а за родом занять був рибалкою, то в разі Баршева саме рибальство в буквальному сенсі виявляється справжнім покликанням героя.

Ловля риби і пристрасть до алкогольних напоїв стають способом подолання самого себе, спробою вирости до масштабів «великого». В одному з епізодів героя безпосередньо звинувачують у тому, що він «не повна людина» (пор. з реплікою дружини Петра Капітолїни Федорівни: «Какой вы теперь есть человек <...> Ты переплетчик!» [15, с. 61]). У тексті «Антошиних дрібниць» виникає і «бульбашкова» метафора: коханець Капітолїни Федорівни Дормідонт Іванович закликає його «не пузиритися» в момент, коли Петро викриває його і тим самим як би духовно зростає (згадаємо і несподівану відсіч деспотичній дружині, що відбулося пізніше). Капітолїна Федорівна закликає хмільного чоловіка увійти в себе, поливаючи його водою, проте той втрачає «вхід» до себе. У зв'язку з цим важливим є мотив безбарвності води (пор. з «Громадянином водою»), проте в цьому випадку вона наділяється парадоксальною здатністю надавати колір: «И отчего это вода прозрачная, а вот пол и рубашка от нее темнеют?» [15, с. 62]. Спиртне як «смертельний напій» знову призводить до руйнівних наслідків: у хмелю Петро зазіхає на коханця дружини, і той мстить його синові, пообіцявши закрити перед ним двері комсомолу, після чого Антон кінчає життя самогубством.

Водний мотивний комплекс дозволяє вписати героя «Антошиних дрібниць» у ряд подібних персонажів Баршева (наприклад, Терентія Петровича з «Великих Пузириків» і батька Петра зі «Жданого слова»). Цікаво, що в найменуванні всіх трьох використано ім'я «Петро». Семантика цього імені («Петро» – «камінь») контрастує з безвільністю його носія, а також із «кам'яною» вірою Антона в себе.

Про сина батько згадує також під час контакту з водною стихією – побачивши плотву (так у Кроніда Семеновича з «Четвертого» вуха поросся викликало асоціації з дитиною). Якщо з Петром пов'язана, передусім, водна стихія (дружина «зцілює» його від хмелю, обливши водою; в описі його зовнішності читаємо «тело и волосы жидкие» [15, с. 59]), то з Антоном асоціюється повітряна стихія. Як і у випадку з батьком, Антон – ім'я, що говорить: з грецької перекладається як «придбання натомість». По суті, на місце

звичної зорової пам'яті у сліпця приходить пам'ять нюхова, і з запахом у героя виникають міцні асоціації: «Пахли те дни махоркой, серым дымом и еще мокрой шинельной шерстью, почти совсем как в дедовом шалаше, и, вероятно, потому были приятны они Антошиной памяти» [15, с. 69]. Поєднання повітряної і вогняної стихій задає мотив диму, що змушує згадати спалення рукопису в «Забутій антені» (Петро «викурює» викривальний лист).

У «Фікусі» (1929) центральним виявляється найбільш суперечливе, парадоксальне поєднання стихійних мотивів – вогню і води. «Кажется, что эта материя сходит с ума», – заявляє Г. Башляр, аналізуючи образ палаючого спирту [25, с. 139]. Подібна парадоксальність характерна і для мотивної структури баршевського «Фікусу». В оповіданні головним споживачем «вогняної води» виявляється пожежна команда, адже близькість до вогню, як зауважує оповідач, визначає схильність до запою. Пожежні приймають рясний сигаретний дим за загоряння і заливають кімнату водою, як ніби дотримуючись відомої приказки «Диму без вогню не буває». Цей «рукотворний» потоп обертається справжньою катастрофою, причому мотив потопу підкріплений і згадкою п'єси з тією ж назвою.

Штучне зіставлення мотивів води і вогню виявляється уявним, за цим розкривається міражність життя героїв. Адже навіть центральний «квітковий» мотив оповідання («фікус») виявляється спотвореним словом «казус». Такими ж несправжніми, міражними виявляються сподівання героїв приборкати вічність і спроби створити музей історії. Доповнює цю ситуацію міражності мотив диму (пор. із «Забуттю антенною»).

У «Неспаленому феєрверку» (1934) «вогняний» мотив заданий у назві повісті, а «водний» в епіграфі: «Река времен в своем стремлении уносит все дела людей // И топит в пропасти забвенья народы, царства и царей» [19, с. 275]. Вода асоціюється з часом і забуттям. Вогонь же символізує силу, яка це забуття може подолати. Таким чином, намічається опозиція «пам'ять» – «забуття», яка виявляється суттєвою для інтерпретації танатологічних мотивів творів Баршева.

Як бачимо, водні мотиви в прозі Баршева у всіх своїх втіленнях і

сміслових контекстах – річка, дощ, туман, потоп, сльози, дзеркало, міст, риба, хмільні напої тощо – утворюють мотивний комплекс, який має ключове для розуміння творів письменника значення. Ці мотиви Баршев наділяє і традиційною міфологічною семантикою (вода як хаос, як всепоглинаюча стихія, як першооснова всього сущого), і власне авторським змістом (вода як руйнівна і творча сила, схожа на революційну). Необхідно підкреслити темпоральні значення водної символіки: океан часу, який людина не може виміряти або вичерпати через обмеженість свого особистого буття.

Подібно до космогонії Фалеса, у світі Баршева вода стає першостихією, з якої все виникає і в яку все повертається. «Привілейований» статус цієї стихії підкреслюється тим, що вода наділяється безумовною могутністю, а інші стихії в низці епізодів отримують властивості води, немов підкоряючись їй. Навіть тверда субстанція несподіваним чином наділяється плинністю. Виключне становище води в ієрархії стихій Баршева зумовлюється і тим, що вона єдина здатна сполучатися з іншими стихіями. Повітря, земля і вогонь у прозі письменника можуть існувати поза «водним» контекстом, проте в парних сполученнях виступають досить рідко.

Образи, в яких сполучаються мотиви водної та повітряної стихій, несуть семантику ефемерності (див. «Великі пузирики»), а в окремих варіаціях повітряної стихії (мотиви пари, диму) – помутніння, фальшивості, міражності. У єдиний комплекс об'єднуються мотиви повітря, духа, душі, запаху і пов'язаний з останнім мотив пам'яті.

У парі «вода – вогонь» стихії традиційно протистоять одна одній, причому вогонь виявляється могутнім «противником» води і навіть деколи здатний її перемагати (у «Неспаленому феєрверку» вогняна стихія, що символізує пам'ять про славу винахідника, виявляється сильнішою за «річки забуття»). У суперництві води і землі переможцем стає водна стихія, що реалізується у зміні членів опозиції «тверде – м'яке». Образ землі сполучається з мотивом батьківщини (у «Водоростях»).

Персонажі творів Баршева можуть асоціюватися з різними стихіями:

водною (Дуня з «Великих пузириків», рибалка Петро з «Антошиних дрібниць», Громадянин Вода), повітряною (Антон), вогняною (отець Петро з «Жданого слова», винахідник із «Неспаленого феєрверку»), земною (Хрущов із «Водоростей»). Загалом багатоаспектність трактування стихійних мотивів, їхні екзистенційні та онтологічні конотації, зв'язок із міфологічними і архетипними уявленнями, а також із літературним контекстом дозволяє співвіднести творчість Баршева з модерністською літературною парадигмою.

2.1. Часовий вектор у художній картині світу

«Стихійна» основа баршевського світу вплинула на низку онтологічних параметрів, зокрема на один із найголовніших – час. Він міфологізується, стає сновидним, або «вивернутим» (вираз Петра Флоренського); незважаючи на волю людини, надзвичайно прискорює свій хід або, навпаки, уповільнює його; втрачає будь-які ознаки визначеності або знову і знову повторює інваріант тієї самої події, перетворюючись на дурну нескінченність Гегеля, «космічне рабство», яке необхідно подолати. Останнє – найбільш поширений сценарій існування баршевського героя, приреченого на вічне повторення дій, «открытых другими» [140, с. 33], і одночасно – його трагедія.

Звична плинність часу замінюється непохитністю і непорушністю рамок «перфекту» одвічного задуму божества, що створило світ, в якому народжуються, вмирають і знову народжуються Терентії Петровичі, Кроніди Семеновичі та подібні до них. Світ письменника, подібно до міфу, як його визначав К. Леві-Стросс, стає «машиной для уничтожения времени» [133, с. 155]. Від звичного годинника і календаря баршевські герої в наполегливих метафізичних пошуках універсального засобу для вимірювання часу, які зближуються з античними філософами, з обуренням відмовляються. Замість цього для вимірювання великих і малих періодів буття пропонується більш універсальна одиниця – цикли, службовий конструкційний елемент для баршевської історії.

Практично кожна спроба осмислити поняття темпоральності відправною

точкою бере розмежування лінійного (історичного) і циклічного (календарного) часу [140; 249; 293 та ін.]. Останній мислиться незмінною рисою міфологізованих уявлень про світ в архаїчних культурах і ґрунтується на співвідношенні подій із початковим часом, що продовжує існувати [249, с. 26]. Тим самим минуле, яке тяжіє над майбутнім, можна, слідом за Б. Успенським, інтерпретувати як текст, відтворений у подальших подіях [249, с. 26]. За допомогою міфу про регенерацію часу, як зауважує А. Гуревич, архаїчна культура давала можливість подолати швидкоплинність життя. Ідея кругового часу, вічного повернення стає співзвучною міфологічним уявленням про людину, яка розглядається як мікрокосм, зменшена репліка Всесвіту [86, с. 151], а відновлення циклів людського існування співвідноситься з відтворюваністю життя людини в її нащадках.

О. Лосєв виділяв такі прикмети міфологічного часу: нерозривність зі світом речей, їхня загальна перетворюваність усередині космосу (пор. обмін речовин у Баршева); неоднорідний, часом розтягнутий або, навпаки, ущільнений характер, що впливає зі злиття загального і одиничного; відсутність питання про початок і кінець часу; непомітність причин і наслідків, уявлення часового потоку як нероздільної цілісності і т. д. [140, с. 32–33].

Багато героїв Баршева, поміщені долею в один із «пузириків», живуть із постійним поглядом на минуле, із відчуттям того, що події, які відбуваються, – це відображення подій у першочасі, першодії та першотворенні. «Вот конец-то, мира-то, ведь был он, в 1917 году был, и притом не первый раз» [194, с. 345], – з упевненістю стверджує один із героїв повісті «Громадянин вода». У міфологічному сприйнятті людини архаїчної культури, за зауваженням М. Еліаде, всі події і об'єкти слугують відображенням первинного архетипу і мисляться реальними лише в тій мірі, як вони імітують або повторюють його [293, с. 55]. Відповідно, освоєння нової землі повторює освоєння космосу, кожна війна відтворює архетипічну битву предків або богів [160, с. 209], а кожний наступний Апокаліпсис, як продовжив би цей логічний ряд баршевський Кузьма Іванович, відсилає до первинного кінця світу, настання

якого було вирішено ще при створенні світу. Тому не випадково 1917 рік в оповіданні Баршева мислиться як «страшний, грозивий час», а його наступ супроводжується біблійною символікою кінця світу – зірок, які згасають та обсипаються з неба, що слугує для героїв «смертним знаком». Але навіть в атмосфері передчуття Страшного суду герой «Громадянина води» впевнений, що «воистину род человеческий прибудет и убудет, земля же пребывает вовек» [194, с. 345]. Світ, подібно до мозаїки в мозку Кузьми Івановича, який навіть професією (акушер) пов'язаний із феноменом появи нового життя, знову збереться з розрізнених елементів і почне своє існування наново.

У циклічній концепції Громадянина Води закладений страх перед історією, відчайдушне прагнення чинити опір її ходу як послідовності невідворотних і непередбачених подій [293, с. 93]. Безплідні і трагікомічні сподівання Кузьми Івановича всім співчувати і всяким успіхам радіти, мімікуючи під кожен нову владу. Ці надії зазнають краху, коли сама непередбачувана історія вривається в життя безтурботного лікаря-акушера вбивством його дочки (приклад вторгнення трагічної випадковості в розмірене життя героя: «И не знал простой рядовой, что кусочек свинца, выпущенный им сейчас, исполняя законы механики <...> достигнет своего predeterminedного места, и оттого будет боль, крик и жесткая мысль о смерти [194, с. 351]»). Вдруге історія дає про себе знати, коли життя самого Кузьми Івановича опиняється в небезпеці після відмови від мобілізації як лікаря, а в умовах воєнного часу це небажання, як відомо, виліковується «належними заходами». Однак, вірячи в те, що речовина змінюється, але не зникає, Громадянин Вода продовжує сподіватися на власну безсмертність (пор. його відповідь військовому – «Я с будущим, встречаю новую жизнь» [194, с. 359]).

Несподівана, на перший погляд, схожість між свідомістю первісної людини й особистості ХХ століття демонструє правоту М. Еліаде, який фіксував відродження в сучасному суспільстві інтересу до циклічних концепцій часу під впливом «жаху історії» [293, с. 134]. Однак «хронофілософія» Баршева відмінна від архаїчної картини світу. Міфологічне мислення створює циклічну

реальність, звертаючись до ритуалу, який повинен відтворити події первісного часу і тим самим «уничтожить деградировавший мир и восстановить изначальный» [293, с. 209]. Людина у Баршева права вибору позбавлена і супроти своєї волі виявляється покинутою в низці циклів існування, що змінюють один одного та вироджуються в дурну нескінченність. Людина приречена не тільки (і не стільки) на вічне відродження, скільки на вічне вмирання.

Дурна нескінченність – один із проявів так званого зіпсованого часу (відомий Бердяєвський концепт), про який піде мова нижче. Здатності відроджуватися знову і знову набуває станція Великі Пузирики після масового вмирання її мешканців: «Подожди, новые Пузыри народятся там, где и не ждешь их... Пробегут мимо нее и эти, и те, и другие, и еще, и опять» [194, с. 336]. Важливо, що Баршев вибудовує циклічну модель без ідеалізації «початкового», «сакрального» часу. Оскільки цей час для баршевських героїв виявляється непривабливим, особливу привабливість для них має минуле, коли «все шло не так, как теперь» [194, с. 309]. Однак спроби повернутися назад незмінно обертаються невдачею, а туга за минулим отримує іронічне переосмислення. Так, начальник станції «Великі Пузирики» Василь Федорович малює міфологізовану картину рибної ловлі «років 20-25 назад»: риба йшла одна за одною і мало за хвіст одна одну не хапала. До минулого звернені і єдині слова зазвичай мовчазної стрілочниці Щукіної, що звучать як докір невідомо кому: «А раніше?» Гіркою іронією забарвлена порада безіменного перехожого, що порекомендував старенькій, яка хотіла встигнути на весілля дочки, їхати тільки назад, але «только поездов таких нетути – <...> все вышли» [194, с. 316]. «Ваше настоящее – это прошлое» [194, с. 329], – так проникливо формулює Коко суть трагізму баршевських героїв, задаючи мотив розпаду часу. Одночасно минуле можна і демонізувати, іронічно протиставляючи світлому майбутньому: «Как это так человечину ели, и тело ульем вшивым было, и враждовали люто? В сытости да в чистоте и согласии всего этого никак не почувствуешь» [194, с. 397]. Міфологізовано-утопічна картина вимальовується і у фіналі

«Забутої антени»: «Там, внизу, пел свои трудовые песни великий неразгаданный город <...> Они бережно несли простые слова о мировом братстве и будущем счастье всего человечества» [194, с. 484]. Однак найчастіше прийдешне, навпаки, вороже людині (у цьому також можна углядіти риси міфологічної свідомості), адже воно явно несе відбиток смерті. Наприклад, про батька Василя Федоровича йдеться, що дідівська пружина все-таки веде до призначеного часу; від старої на станції «пахне панахидою» і т. д.

У «Жданому слові» хід часу також стає циклічним, і син-комісар приречений переживати заново долю батька, але зі знаком заперечення. Оповідач не випадково порівнює одного з героїв зі старозавітним Авессаломом, який, як відомо, повстав проти батька і був згодом повалений. Тим самим задається магістральний мотив оповідання – конфлікт батька і сина. Історія в «Жданому слові» набуває характеру маятника, який розгойдується між двома полюсами: відчайдушним бажанням Петра «мучительство за веру обрести» [194, с. 399] і підкресленою безбожністю Василя, що закурює в присутності оповідача від лампадки. Це протиставлення розгортається на сюжетному рівні: підкреслена красномовність священника і недорікуватість, заїкання його сина; схильність до письменництва Васятки та негативне ставлення до цих творчих спроб батька. Однак навіть повна несхожість двох героїв не заважає їхньому зближенню, хоча б за зовнішніми характеристиками. При зустрічі з Василем, який подорослішав, оповідач відзначає: «Заикаться стал меньше и вообще как-то весь вырос, пополнел и на отца походить стал» і далі: «И сам вдруг против своей воли серьезный сделался, а я даже вздрогнул. Так вот и встал передо мною отец Петр» [194, с. 403].

Маятникоподібний рух історії рано або пізно повинен вщухнути в одній точці – смерті, підкреслено безглуздій і ганебній (як уже говорилося, п'яного Петра заколов рогами козел, а комуніста Васятку повісили білі, і потворність смерті знову зблизила його з батьком). Сцена повішення комісара викликає асоціації з розп'яттям Ісуса Христа або муками апостолів, чому сприяє насиченість розповіді біблійним інтертекстом. Баршев відтворює потрійність

фігур страчених; ляпас, адресований бездиханному тілу Василя, асоціюється зі страстями Христа і його побиттям; у фіналі згадується батько Петро, «розіп'ятий на дорозі»; нарешті, саме прагнення відшукати «Ждане слово», яке все пояснює і всім потрібне, може сприйматися як спроба здобуття героєм статусу нового Месії і відсилає до фігури новозавітного Пророка. Те, що заперечується, таким чином, накладається на те, що заперечує, і обертається нулем, який втілює в собі смерть. Завдяки накладенню біблійних міфологем, кара комуніста, яка відбувається в неназваному містечку під час громадянської війни, – це одночасно і кара християнського пророка, повторення стародавнього сюжету біблійних текстів, якому судилося відтворюватися знову і знову.

Відчуття дежавю закономірно виникає і у героїв «Водоростей», однак історична епоха, що слугує фоном для відтвореного часу, цього разу інша – період правління останніх імператорів Риму. Із цим часом пов'язані мотиви загибелі, занепаду культури, про які говорить вчитель Хрущов, чия професія покликана зберігати і відтворювати культурну спадщину. Інтертекстуально цей персонаж представлений латинськими цитатами. Наприклад, сам він називає себе *res nullius* – «никому не принадлежащая вещь» [194, с. 685], а існування фрази «*Quid novi*» приписує часам занепаду Риму [194, с. 376], які зіставляються із сучасністю. Сама ситуація занепаду проявляється в повісті по-різному: це і деградація всього світу (який тепер назавжди залишиться для героя «з тріщинкою»), і побутова невлаштованість Хрущова, який був змушений в запалі революційних років залишити професію вчителя і, не знайшовши собі шлях застосування, просити милостиню; нарешті, цей мотив відтворюється у вигляді кліше для позначення всіх, хто виявився непридатним для нового життя, – занепадницьких інтелігентів. Такий діагноз ставить «колишньому вчителю» Ольга. Героїня, зі свого боку, належить до нових людей (і Хрущов, і Малевич визнають, що майбутнє за нею), які добровільно відмовилися від особистого щастя для служіння ідеї. У той же час про людей «нової породи» з іронією говорить син генерала Петрова: «У вас создается (если уже не создалась) новая порода людей. Ближе они або дальше от обезьян – покажет будущее»

[194, с. 384].

Із мотивом часу пов'язана проблема протистояння старого і нового. Конфлікт двох поколінь, розділених революцією, – старого, «колишнього», і «нового», що співає «Марш Будионного», найвиразніше виявлений у «Водоростях». На прикладі перипетій у долі героїв – еміграція Валерія Андрійовича з дочкою, переїзд його дружини Ольги до Малевича, а потім розставання, доля «колишнього» вчителя Хрущова, чужого для нового світу, – Баршев ставить питання про майбутнє Росії. Хрущов, який називає себе «загубленим», не знаходить застосування в новому житті і вмирає в лікарні. При цьому революція позбавляє героя і сім'ї: на громадянській війні гине його син. Революція ділить героїв на два табори: одні з них, подібно до персонажів горьковської п'єси «На дні», стають «колишніми», або «непотрібними», інші мислять себе новими людьми і господарями життя.

У сюжетній лінії Ольги задається важлива опозиція «тимчасове – вічне». Малевича після її від'їзду мучить питання – чи назавжди його покидає Ольга. Особисті переживання героїв переносяться до суспільної сфери (не випадково Малевич жартома каже Ользі, що любов і революція пов'язані тим, що не можуть бути перманентними, і обидві несуть у собі диктатуру). Ольга намагається спростувати його політграмотою: «Всегда ли пролетарское государство будет основано на диктатуре? <...> По мере ослабления и окончания классовой борьбы, будет все более и более отпадать и диктатура пролетариата» [194, с. 386]. Виникає проблема доцільності цілей революції і жертв, які вона вимагає від маленьких людей (пор. іронічну репліку в «Громадянині воді»: «Социалисты обещали рай земной, а на самом деле...» [194, с. 358]).

У «Забутій антені» знову вимальовується світ, в якому хід людського існування утворює химерні темпоральні вузли. Настанова на дурну повторюваність, циклічність задається самим ритмом автоматизованого життя Бодюлі, порочним колом, з якого герой так прагне вирватися, чи то написавши роман, чи то вдало одружившись: «Андрей Иванович знал, что сейчас он

повторит все с самого начала, и притом так же просто, как, например, каждое утро он встает, моется, пьет чай и идет на службу. Отказаться от этого занятия он по своей воле не мог» [194, с. 429]. Подібний автоматизм властивий і іншим персонажам – згадаємо розписаний по годинах день мешканців контори, товаришів по службі Бодюлі.

Онтологічний же час модифікується і набуває властивості палімпсесту: кожна наступна епоха накладається на попередній шар, стираючи його, але одночасно зберігаючи пам'ять про нього (як ніби дотримуючись принципу одного з розсудливих баршевських героїв – «никогда не делать такого, что нельзя было бы стереть» [194, с. 409]), звідси стан якогось передчуття, що невідступно переслідує головного героя. Андрію Івановичу здається, що навколишній світ готовий виявити свою первинну, неприборкану сутність – згорнути, подібно до театральних декорацій, увесь Ленінград 1920-х років із конторою Бодюлі, булочною Нюти Андріївни і самотньою антеною, що розташовується навпроти будинку, і постати у вигляді стихії, яка слугує першоосновою всього. У момент найбільш експлікованого виявлення космічно-міфологічної сутності баршевського світу, що проступає крізь конкретний історичний шар (пор. уже згадуваний уривок: «близок день, когда растекутся туманом и камни Египта, и Ростры, и даже медь Фальконета» [194, с. 430]), зіставляються виткане з типово петербурзьких міфологем первинне минуле, яке втілює минулу славу Петербурга, коли місто на Неві було «вигадане» його творцем, і есхатологічне майбутнє, що несе в собі картину повної дисипації, дематеріалізації навколишньої реальності.

Сам світ виявляється похідним єдиної стихії, що одночасно породжує і вбиває його, – води, втіленої в образі вільної від граніту річки. Закон міфологічної єдності дає можливість звузити земний простір до єдиної точки, де співіснують Стародавній Єгипет (представлений єгипетськими сфінксами з Древніх Фів в Академії мистецтв [194, с. 666]) і сучасний Петербург (як вказували дослідники, Баршев згадує в цьому уривку Ростральні колони у біржі та пам'ятник Петру I [194, с. 666]). Одночасно це точка перемоги «позаісторії»,

визнання одночасності буття стародавнього й сучасного напередодні настання есхатологічного майбутнього. Поряд із такою вирішеною долею людини і світу виникає образ плинного, мінливого часу. Загадковий незнайомиць, який зустрівся Бодюлі, перефразовує формулу Геракліта «Все тече, все змінюється». Ця мінливість часу сполучається зі стихією туману («Бачиш – туман»), яка через особливі властивості (об'єднання прикмет води і повітря) стає своєрідною надстихією, яка втілює сутність часу. В апокаліптичному контексті актуалізується мотив пам'яті і пізнання («люское неясное желание припомнить то, что, может, было, а может и нет» [194, с. 431], який переломлюється у фрагменті із «Сільви» («Помнишь ли ты, как улыбалось нам счастье?») [194, с. 442]) і розвінчується визнанням п'яного незнайомця («Ничего не помню» [194, с. 443]). Рятівна властивість пам'яті воскрешати минуле слугує ключем до розуміння усього світу «Забутої антени», який разом із головним героєм немов спеціально втілений для того, щоб бути впізнаним, – після того, як волею стихії ще один цикл людського існування буде стертий, щоб почати новий, а нинішнє теперішнє безповоротно відійде до минулого.

Коли Бодюля в черговий раз стикається віч-на-віч з містом, пророцтво про кінець світу немов уже починає збуватися і занурене в туман місто опиняється на межі повного зникнення: «Они [дахи будинків] исходили туманом и, сливаясь с ним, таяли вдали, как снег, брошенный в летнюю речную воду» [194, с. 447]). Із надр землі, на якій розташувалися будинки, вулиці та пам'ятники, виривається зловісна Порожнеча: Бодюлі часом здається, «что он не сможет справиться с течением <...>, что скоро весь город промчится мимо него и тогда под ногами развернется пропасть» [26, с. 449]. Потім перед читачем постає картина нового міста, що з'явилося на місці того, яке відніс туман, із відчуттям того, що прийде «новая, еще не рожденная история и что несмыаемые страницы ее будут так же искренни и незлобливы, как свет этого свежего утра» [194, с. 454]. Один міф, таким чином, змінюється іншим.

В «Антошиних дрібниціях» виникає ще один різновид міфологізованого часу і простору. Подібно до міста Глупова М. Салтикова-Щедріна, який, за

влучним зауваженням Д. Миколаєва, був багатогранним, універсальним гротескним образом, що поєднує в собі риси губернського і повітового міст і розростається до меж усієї Росії [167, с. 173–174], царство баршевського Моховика III позбавлене конкретних просторово-часових характеристик. Воно не має локальної прив'язки, його місце розташування дається дуже абстрактно, у межах усієї земної кулі: «Жило-было на земле некоторое царство, некоторое государство» [15, с. 71]. Таким же невизначеним залишається час його існування. Він постає в образі «міфологічного безчасся», початкового стану, вираженого у звичній казковій формі «жило-було», причому підкреслена атемпоральність всього, що відбувається, ставить під сумнів реальне існування такої держави, підкреслює її умовний характер: «как то было, а может и не было – земля ведь велика – чего только на ней не случается» [15, с. 70]. По суті, перед нами різновид позбавленого «ідеї або уявлень про конкретний суб'єкт дій і взаємодій» культурного часу поряд з іншими його різновидами: назавжди зупиненим часом утопії і так званим літургійним часом священних історій [86].

В образі Моховика складно углядіти натяк на конкретного правителя, по суті, це узагальнений образ жорстокого і владного монарха, який існував поза простором і часом («Ну а раз царство – значит был там и царь. Не важно какой – в царях мы толк понимаем: ничем не удивишь» [15, с. 71]). Як і щедрінські градоначальники, які, попри всю свою універсальність, викликають асоціації з конкретними російськими володарями різних епох, цар Моховик також повторює сумну долю Миколи II – бути скинутим із престолу і загинути від рук підданих (більш ніж прозорий натяк на події Жовтневої революції).

Таким чином, міфологізований хід існування в безіменному царстві підринається зсередини; йому надається історична динаміка, і казкове позачасове минуле несподівано зливається з баршевською сучасністю. Абстрактне «жило-було» змінюється конкретним «тут і зараз»: «Ожила страна, разговорился народ, почитай и по сю пору выговориться еще не может» [15, с. 74]. Під кінець казки Євграфича піддані Моховика отримали телефони, але вони, однак, продовжували через звичку спілкуватися знаками, а зі смертю

царя-деспота історія завершується загальним вступом народу Моховика до комсомолу та комуністичної партії: «Теперь-то все выравнивается. Молодежь, поди, в комсомол позаписалась, а которые постарше – те прямо в бе маленькое в скобках» [15, с. 74]. Паралель із сучасністю виявляється в несподіваних перекличках героїв казки з персонажами «Антошиних дрібниць». Моховик уподібнюється Петру (згадаємо ремарку Євграфича про покійного монарха – «пьяница был царь и все тут, как и твой отец» [15, с. 71]) і Дормідонту Івановичу. Фігура розсудливого сліпця, який вказав народу на німеч державця і фактично підняв проти нього повстання (і тут актуалізується ситуація бунту сина проти батька, типова для Баршева), пов'язується з Антоном, причому смерть сліпого з казки немов передбачає самогубство хлопчика. По суті, перед читачем вимальовуються дві часові моделі – міфологічна і, умовно кажучи, історична, які зливаються в одній точці, утворюючи цикл людського існування і немов виявляючи синхронність подій («тут і зараз» стає конкретною реплікою більш узагальненого і міфологізованого «жило-було»).

Циклічний час входить у зіткнення з альтернативним йому історичним. Останній розглядається вченими як один із модусів соціального часу, освоєння якого набуло величезного значення в період Нового часу [148, с. 11]. Затвердження перемоги «лінії» людського життя над колом нескінченного буття збіглося з періодом зародження християнства (згідно з парадоксальною заявою М. Блока, це релігія істориків), коли велика драма гріха і спокути стала розгортатися в історії, а доля людства мислилася як певна довгий подорож [39, с. 7]. Як зауважують дослідники, історичний час, будучи «реальним» часом за сферою своєї дії, постає як взаємозв'язок між минулим, сьогоденням і майбутнім [148, с. 11]. Як властивості історичного процесу (категорія, безпосередньо пов'язана з історичним часом) виділяються спрямованість від минулого до сьогодення, темпоральність, незворотність [148, с. 12]. Для історичної свідомості центральною є ідея творчої еволюції, у ході якої виникає новий стан, співвідносний із попереднім станом, а не початковим часом [249, с. 43]. М. Бердяєв запропонував один із можливих сценаріїв такої

еволюції, згідно з яким історія мислиться як боротьба часу з вічністю, що прирівнюється до боротьби життя і смерті: «победа временного над вечностью была бы победой смерти над жизнью, окончательный уход из временного в вечное был бы уходом из этого исторического процесса» [30, с. 53–54].

Лінійна і циклічна моделі часу можуть сприйматися як два незалежних вимірювання [227, с. 51]. Одночасно слід визнати правильним висновок, що «каждая система находится в двух измерениях: в глобальном историческом времени, определяемом по летоисчислению и календарю, и собственно циклическом, определяемом по внутренней фазе развития системы» [227, с. 53]. Навіть у «найчистіших» зразках лінійного і циклічного часу можливе взаємопроникнення. Подібно до того, як історичному процесу властива циклічність, відтворення одних і тих же ситуацій і подій у розвитку держави і навіть рух назад [69, с. 134], так і в розумінні «відновлювальної» ролі міфологічного обряду лежить ідея деградації, погіршення світу теперішнього порівняно з минулим.

Це взаємопроникнення характерно і для історіософії Баршева. Його картина світу близька уявленням античних філософів (наприклад, Парменіда і Платона), у яких, за словами О. Лосєва, «все движется, но в конце концов все покоится в пределах одной космической шаровидности» [140, с. 19]. У межах баршевського «пузирика», що представляє згадану Лосєвим космічну кулястість із міфологізованим, зупиненим часом, історія все ж дає про себе знати, нехай і відіграючи другорядну роль. Споконвічне вмирання-відродження циклів відбувається на тлі конкретних історичних подій – революції і громадянської війни. У «Жданому слові» і «Громадянині воді» герої знову і знову переживають кінець світу на тлі «смертельного квача» між білими і червоними. У «Четвертому», «Антошиних дрібницях», «Забутій антені», «Водоростях» чітко простежуються маркери, що дозволяють безпомилково визначити епоху (пор. бажання одного з героїв записатися в комсомол, згадка Кроніда Семеновича про потоп у Петербурзі 1924 року, політичні анкети, в яких Андрію Бодюлі і його колегам потрібно було вказати ставлення до влади, міграція

російської інтелігенції за кордон і т. д.). Навіть у відрізаних від усього світу Великих Пузириках з'являється «співчуваючий»: «А нужно, чтобы и здесь было, как во всем нашем Союзе. Ведь подумать только, что даже красного уголка до сих пор нет» [194, с. 328]. Але історія є підпорядкованою космосу, історичні події мають якийсь сенс у межах лише одного циклу, за яким незмінно постає інше, і лише зрідка катаклізми людського світу можуть вплинути на природну циклічність (пор. у «Водоростях»: «Что зима, что весна – все равно. Теперь порядок один» [194, с. 390]).

Міфологічний підхід до часу виявляється не тільки у створеній Баршевим картині світу, де історичне підпорядковане глобальним циклам, а й в наданні часу, що розглядається як четверта координата, властивостей часу. Як зауважує Б. Успенський, через співвіднесення в міфологізованій свідомості майбутнього і сьогодення з «первинним» минулим, що субстанціалізує час, він визнається не таким, що виникає, а таким, що існує, перетворюючись на подієвий текст, в якому все виявляється зумовленим [250, с. 36] (згадаймо сумніви оповідача в «Неспаленному феєрверку» щодо об'єктивного руху земних тіл і ходу часу на користь його початкової заданості: «Да, полно, верно ли, что главное свойство находящихся в свете тел в том, что они движутся або принимают движения? Не покой ли нерушимый, не вечная ли неподвижность властвуют над миром и человеком?» [19, с. 293]). Тим самим кожна історична подія співвідноситься з однією з точок глобальної системи координат, а часом набуває характеристики простору і стає синонімічним йому: «Если бы человек мог перемещаться во времени, подобно тому, как он перемещается в пространстве <...> между историей и географией, по-видимому, не было бы принципиальной разницы» [250, с. 41].

У російській культурному просторі ідея четвертого виміру міцно асоціюється з його «першовідкривачем» – філософом-окультистом П. Успенським, концепція якого ґрунтується на визнанні існування в навколишньому світі «вещей и явлений, которые не поддаются измерению в длину, ширину и высоту» [250, с. 6]. Головною властивістю четвертого виміру

визнається «незбагненність», а час виступає лише його прикладом. Філософ дотримується статичної концепції ходу історії, згідно з якою «если время есть измерение пространства, то, значит, мы не движемся во времени, а находимся, живем в нем. Это значит, что события не случаются, а существуют» [250, с. 11].

П. Флоренський, також вводячи додаткову, темпоральних координату, розглядає час як характерну рису будь-якого об'єкта, іманентно притаманну йому: «всякий действительный предмет непременно имеет свою длительность, большую или малую – безразлично. Но она непременно есть, это *толщина* по четвертой координате» [255, с. 189]. Визнання того, що «всякий действительный предмет непременно имеет свою длительность, большую або малую – безразлично. Но она непременно есть, это толщина по четвертой координате» [255, с. 197], неминуче викликає об'єднання просторових і часових характеристик, застосування темпоральних законів щодо простору і навпаки.

«Одной из самых важных и самых плодотворных идей новой физики <...> является признание, что время и пространство неразрывно связаны между собой» [57, с. 24], – писав В. Вернадський, надаючи відкриттю математика Г. Мінковського, який одним із перших заговорив про час як четвертий вимір, значення «найбільшого перевороту в людській свідомості» і «докорінної зміни» всієї наукової думки. Одночасно простір у концепції В. Вернадського втрачає свою нерухомість і, уподібнившись мінливому ходу часу, набуває рис нестійкості та плинності.

У завершеному вигляді концепція час-простір втілилася в ідеї хронотопу. У класичному визначенні М. Бахтіна під хронотопом розуміється «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [23, с. 234]. Поняття хронотопу втілює нерозривність простору і часу, затвердження останнього як четвертого виміру [23, с. 235].

Баршев немов розміщує героїв у просторі глобальної системи координат, а сам хід часу уподібнює руху від однієї точки цієї системи до іншої. У «Водоростях» ця метафора озвучується вустами Хрущова, причому перед

читачем знову вимальовується кругова модель ходу часу, а міркування вчителя про точки на темпоральному колі зближуються з релятивістськими концепціями А. Ейнштейна: «Ведь что такое общественные и государственные формы? Это точки на круге, по которому не раз уж бегал циркуль жизни. Я – точка позади. Вы [Ольга] – точка впереди» [194, с. 368], при цьому герой додає: «Смотря откуда и как считать».

У «Четвертому» темпоральна метафора міститься вже в назві оповідання, і це визначає магістральну тему – осмислення стрімкої історичної реальності, що швидко змінюється, і крах спроб пристосуватися до неї. Головного героя займає проблема вимірювання часу: «сказал как-то знакомый: не думай, говорит, Кронид Семенович, что всякую вещь измерить можно <...> для ученых есть еще такое, зовется четвертое измерение <...> Если измеришь – большие деньги заработать можно» [194, с. 361–362]. У свідомості Кроніда Семеновича недосяжний четвертий вимір не випадково ототожнюється з димом: «фельдшер мозговитый объяснял <...> будто в дыме это [четвертое измерение] есть» [194, с. 362]. Кільця диму можуть співвідноситися не тільки з вішалною петлею (див. вище), а й з петлями часу. Зауважимо, що мотив диму має багату традицію в російській літературі. З ним може співвідноситися минуле, сучасне, майбутнє. У класичній літературі з димом асоціюються людське життя, безплідні мрії і т. д. (Ф. Тютчев, І. Тургенєв, І. Гончаров та ін.). У поезії Срібного століття цей мотив пов'язується з міражністю, незбагненністю мети («Мы скользим, как тень от дыма // Мы от всех путей далеки» [265, с. 119]), мотивом обману («А то, что длится ныне, мы имеем // Что мы зовет своим // В безрадостной пустыне // Обманчиво как дым» [265, с. 157]), інфернальності, потойбіччя («Сквозь туманный дым кадила // Вижу я нездешние черты. // О, неведомая Сила» [265, с. 168]).

У контексті постреволуційної дійсності мотив диму входить в єдине асоціативне поле з мотивами пороху, війни і революції (пор. вже згадане визнання Кроніда Семеновича: «Если бы не революция, никогда бы четвертого не было» [194, с. 363]). Тим самим герой вказує на зміни, викликані

революцією: навіть колишня Дуня в новій реальності стає Євдокією Василівною. У визнанні диму четвертим виміром Кронід Семенович зближується з окультистом П. Успенським, який невпинно займався пошуками нових елементів для заповнення онтологічних матриць і виділив поряд із трьома відомими станами речовини додатковий четвертий – «променистий» [250, с. 62]. П. Успенський визнавав взаємозумовленість темпорального і речовинного: «можно сказать, что в каждом более тонком состоянии материи больше времени и меньше материи, чем в более грубых» [250, с. 62]. Так і час у Баршева починає мислитися унікальною субстанцією, або матерією, яка, як і вода, наділяється статусом *Spiritus Mundi* середньовічних алхіміків. Дим, поєднуючи в собі вогонь і повітря, перебуває в унікальному становищі серед чотирьох основних стихій і від того може розглядатися як похідна п'ята стихія, яка слугує втіленням часу. Кронід Семенович належить до «старого» покоління і не хоче жити «по-новому» в мінливому світі. Пошуки засобу виміряти «четверте» – це спроба рефлексії головного героя, породжена трагічним усвідомленням того, що за плином років він упустив головне – дружину і сина.

Темпоральний комплекс у «Четвертому» пов'язаний із танатологічними мотивами. Кроніда Семеновича переслідує відчуття наближення смерті («Ничего не поделаешь – года!» [194, с. 365]). На сторінках книжки, в яку герой заносить знаменні події, значиться точний час народження його сина (9 год. 35 хв.), при цьому сам факт народження парадоксально поєднується з ідеєю смерті: «Сейчас показали мне того, кто увидит меня лежащего ноздрями кверху, ибо какой же сын, если он не прохвост, не приедет хоронить отца» [194, с. 363].

Конфлікт, покладений в основу «Четвертого» і «Водоростей», втілюється і в оповіданні «Страх простору», а метафора «просторового» часу стає тут стрижневим, концептоутворюючим мотивом. Головний герой, службовець Матвій Карпович, відкриває баршевську галерею маленьких людей, яка буде поповнюватися в подальшій творчості письменника. Страх простору – такий діагноз ставить собі сам Матвій Карпович, який не може звикнути до нового життя: «И ведь мельчают люди. Возьмь хотя бы новое начальство. Сразу видать –

гибель культуры» [194, с. 407]. Таким чином, конфлікт, який має темпоральну сутність (між «старим» і «новим» поколінням), втілюється в просторовій метафорі, що відсилає до часу як четвертого виміру нарівні з трьома іншими. «Страх простору» ставить Матвія Карповича в комічні ситуації: зробивши у вірнопідданому пориві татуювання із зображенням царя, герой перед щепленням віспи домальовує імператору бороду, щоб той був схожий на Карла Маркса. У результаті непристосованість до нового життя призводить до зникнення героя: «Недавно ходил я к Матвею Карповичу на Ждановку и не нашел. Исчез он. Не иначе как окончательно запутало его пространство» [194, с. 413]. Повна дематеріалізація людини, її розчинення в просторі історії – це вихід у точку, що спотворює звичний хід часу і врешті-решт повністю нівелює його: «...стянувшись до нуля, тело проваливается сквозь поверхность – носительницу соответствующей координаты, и выворачивается через самого себя» [256, с. 52–53].

«Субстанціональна» основа баршевського світу, визнання того, що «вещественная множественность в каждом своем объекте есть нечто непрерывное, общее» [264, с. 93], стала основою для висунення на перший план ідеї Субстанції, або Єдиного, що елімінує будь-яку зміну. Таким чином, час у прозі письменника зображений не динамічним, а статичним, наявним у межах конкретно взятого інтервалу на осі. Стосовно творчості Баршева можна говорити про протиставлення двох образів темпорального, що бере початок від епохи античності, – «еола» і «хроноса». Перший пов'язаний із нерухомою вічністю, другий – текучим часом, втілюючи, відповідно, лінію міфологічного циклу й історичного часу.

Баршевське існування часу відповідає етерналістським настановам, що беруть початок із давньоіндійських учень брахманістського періоду, китайського даосизму, систем Парменіда і Зенона [226, с. 381]. Згідно з етерналістським підходом, «истинная последняя реальность – это неизменное, вневременное, або вечное Бытие. Всякое изменение, всякое Становление есть либо чистая иллюзия, либо нечто вторичное», а критерієм часу оголошується

точка події, щодо якої вони відраховуються [197, с. 119]. Події – минулі, теперішні та майбутні – вважаються рівною мірою наявними [66, с. 48] («как существуют египетские пирамиды, так же существуют и подвиги египетских фараонов. Мы постоянно “обнаруживаем себя” в разные моменты, однако, чувствуя единство “Я-прошлого”, “Я-настоящего” и “Я-будущего”») [161, с. 6]. Водночас будь-які події певною мірою дематеріалізуються, визнаються неіснуючими порівняно з істинною, встановленою раз і назавжди реальністю вічності. Це призводить до часових парадоксів, які помічають баршевські герої. Так, в одній із розмов із Терентієм Петровичем Коко зізнається: «Вот то, что я сказал сейчас, – это уж прошлое, а то, что скажу, – будущее. Настоящего нет – его для “Пузырьков” выдумали» [194, с. 329].

Ставлення до теперішнього, яке втілюється в ємному «тепер», обсяг і межі цього поняття ставали предметом дискусій і модифікувалися в різних філософських системах. Так, Св. Августин замість традиційної темпоральної тріади виділяв сьогодні минулого, сьогодні теперішнього і сьогодні майбутнього [264, с. 114], тим самим визнаючи відносність тих або інших ділянок на часовій шкалі. «Тепер» може мислитися без прив'язки до сьогодні та бути властивим відразу трьом часовим шкалам, стираючи тим самим між ними кордон. Існує і протилежний підхід, що позначається дослідниками теорією «А» (на протигагу концепції про позачасовість теперішнього, умовно називаній теорією «Б»), згідно з якою лише «тепер» позначає буття [264, с. 104–105].

Мотив «вигаданого» сьогодні, заданий Коко, важливий не тільки в контексті ілюзорної реальності (що стане актуальним у літературі постмодернізму), але і в контексті танатологічної проблематики. Існування безвідносно часу фактично може бути прирівняне до безсмертя. Згадаймо логічну формулу Парменіда, згідно з якою «небуття зовсім немає», і людина просто відходить в іншу форму існування, що не виходить за межі єдиного буття. Таким чином, відмовляючи світу Великих Пузириків в одночасному існуванні всіх трьох часових фаз і залишаючи за ним «традиційний» хід часу

(теперішнє, яке «для Пузириків вигадали»), Коко тим самим відмовляє мешканцям станції і в безсмерті. У той же час усвідомлення ілюзорності звичної часової шкали залишає право на вічне існування самому Коко.

Теперішнє, яке хоч і важко визначити через складність виокремлення моменту «тепер» і його потенційно безкінечну дрібність, все ж постає більш реальним, ніж минуле, яке відійшло, або майбутнє, що ще не настало. Однак на тлі парадоксального висловлювання баршевського героя саме теперішнє позбавляється права претендувати на реальність. У цьому можна побачити прагнення подолати розірваність «зіпсованого» часу, штучно розділеного на три часові шкали. Згадаймо М. Бердяєва: «Время нашей мировой действительности <...> есть время разорванное; оно есть время дурное, заключающее в себе злое, смертоносное начало, время <...> разбитое – на прошлое, настоящее и будущее» [30, с. 54]. Але час не тільки виявляється розірваним, у свідомості творця «Смислу історії» частини часу «бунтують» одна проти одної: «будущее восстает на прошлое, прошлое борется против истребляющего начала будущего» [30, с. 55]. Роздуми Коко виявляються подібними до концепції М. Бердяєва, який фіксував ілюзорність темпоральності, «поедание одной части времени другой», «исчезновение всякой реальности и всякого бытия во времени» і, як наслідок, розрив між минулим і майбутнім [30, с. 55], а також висловлював тугу за цілісним часом, який переміг дурну нескінченність і став справжнім.

Подолання часу – ідея, що є спільною для багатьох філософських концепцій 1920-х років. У 1922 році було опубліковано працю Сергія Аскольдова (псевдонім російського філософа С. Алексеева), в якому мислитель виділив два онтологічних шляхи подолання часу – його заперечення у зв'язку з категорією ідеального, що не має стосунку до часу, і метаморфози часу, наприклад, уявне перетворення минулого і майбутнього на сьогодні, перетворення майбутнього на теперішнє зі збереженням минулого або перетворення минулого на теперішнє зі збереженням майбутнього («заповнення» світу, воскресіння мертвих, тобто подолання смерті) [10].

Баршевські герої гостро переживають зафіксований філософами розрив

часу, втративши можливість знайти єдиний «ритм» із новою епохою, що настала, яка через занадто прискорений темп перестала бути придатною для життя (або, навпаки, час підкреслено уповільнює свій хід, дорівнює нулю). У різних героїв виявляється різне почуття часу, що робить неможливим повноцінне розуміння один одного. Для оповідань письменника характерний поділ часу на дві іпостасі – час абсолютний і час відносний. Перший пов'язаний з універсумом, другий зі світом людини, суб'єктивністю її сприйняття. Універсальний час символізує загальний світопорядок, циклічний хід розвитку часу.

Відносний же час, залежний від людських емоцій, може прискорювати або, навпаки, уповільнювати свій хід. Як у першому, так і в другому випадку подібні метаморфози викликають дискомфорт у баршевських героїв. Так, Терентій Петрович із «Великих Пузириків» із невдоволенням помічає, що «пружина теперь в часах другая, пружина <...> напористей. Подменили ее, вот и часы бегут быстрее – успевай оглядываться» [194, с. 309]. В оповіданні «Водорості» один із героїв пов'язує зміну ходу часу з наближенням Апокаліпсису: «Скучное время пришло. Конец света скоро. Глад был, мор был, брат на брата восставал, теперь еще и знамения на небе, и всему крышка» [194, с. 374]. Невдоволення новим часом виражається і в побутових скаргах: «Сколько за это время всякой дряни наплодилось <...> Теперь мне покоя от клопов не стало, и крупные подлецы, как раки. Таких и при царском правительстве не водилось» [194, с. 371].

Відносність ходу часу особливо помітна при зіставленні ритму життя Малевича і його родичів – діда і тітки, представників «колишнього» покоління. Перший живе по годинах: «За время обеда ему впору с газетой справиться: новостей много, а время все рассчитано. Нет-нет да и взгляд на часы с кукушечным боем. Уже седьмой час, а к восьми на заседание» [194, с. 371]. Для людей же, які втратили «зуби і вік», вимір часу втрачає свою необхідність (пор. ремарку про годинник із зозулею: «Зря куковала. Старикам не нужно, а молодой хозяин уйдет до времени» [194, с. 374]). Зауважимо, що відносність часу

передається простору, що одержало здатність супроти волі змінюватися (згадаємо «досліди» героя «Літаючого Фламмандріона», який намагався засвідчити «таємне переміщення» предметів навколо нього).

Закономірним виходом із протиріччя «відносне – абсолютне» є виділення двох форм існування часу: «пространство и время не только существуют объективно, вне нашего сознания, но и субъективно переживаются и осознаются людьми» [86, с. 145]. Як указує А. Гуревич, це суб'єктивне переживання розрізняється не тільки в різних цивілізаціях і суспільствах, а й навіть окремі індивіди категорії простору і часу сприймають неоднаково [85]. Розв'язання цієї суперечності пропонує і Баршев, у світі якого герої наділені різною часовою чутливістю, але одночасно абсолютний час продовжує свій хід і, оскільки суб'єктивність людського настрою його не може подолати, неодмінно заявляє героям про свою присутність. Абсолютний час відчувається представниками тваринного світу – згадаємо репліку однієї з героїнь «Водоростей» про kota: «Вот умница. Скотина, а свое время знает», і далі: «Да уж, скотину на часах не проведешь. Например, петух: уж как бы там стрелку не верти, а он в свое время мах-мах крылом да и кукареку» [194, с. 372].

Оскільки «людський» час у прозі Баршева відносний, закономірно виникає проблема його вимірювання (пор. також із «проклятими» питаннями П. Успенського, що перевів цю проблему в екзистенційну площину: «чего больше в человеке, измеримого або неизмеримого?» [262, с. 25]). Від традиційних годинників Хрущов із презирством відмовляється: «машинка паршивая, тоже мерит что-то. Океан наперстком» [194, с. 388] (пор. також визнання непотрібності «паршивої машинки» в «Забутій антені»: «Часы у хозяйки пробили по обязанности и неизвестно для кого четыре раза» [194, с. 453]). Ще категоричніше звучить риторичне питання оповідача у «Водоростях»: «Всякая жизнь складается из коротких и длинных часов. Разве можно временем точно измерить жизнь?» [194, с. 382] (пор. із проблемою вимірюваності часу у С. Аскольдова). Саме відносність часу через індивідуальність переживання людиною кожного моменту життя (для кого-то

довгих, для кого-то коротких годин) змушує баршевських героїв шукати альтернативу часовому механізму. Для жителів Великих Пузириків мірилом часу виявляються паровозні гудки (Коко дорікає Терентію Петровичу в погляді на життя через «дірку кондукторського свистка»). Аркадій Малевич («Водорості») також живе за гудками. Напівбожевільний незнайомець із «Забутої антени» спочатку розповів історію відкриття Галілеєм механізму маятникового годинника, а потім зізнався, що на місці вченого винайшов би інший пристрій («Если бы это был я, то, может быть, и <...> формулировка была бы другая» [194, с. 478]).

Мотив паровозних гудків, а також пов'язані з ними мотиви поїзда, станції, залізниці, супроводжують героїв «Водоростей» у переломні моменти їхнього життя. На станції відбувається прощання Валерія Андрійовича з дружиною перед майбутнім від'їздом за кордон. Через півроку Малевич змушений відпустити Ольгу у відрядження в село. Мотив вічної розлуки, пов'язаний із мотивним комплексом, що становить для нас інтерес, втілюється і в долі дружини Хрущова, яку збив на смерть потяг. В останньому випадку представлена найбільш радикальна варіація мотиву розлуки, яка дійсно виявляється вічною. Однак на цьому тлі і від'їзд Василя Андрійовича, і відрядження Ольги в село також постають не поодинокими подіями, а проявом загальної закономірності.

Із проблемою вимірювання часу пов'язаний мотив годинника. З одного боку, маючи рукотворну сутність, він належить до сфери відання людини. З іншого, годинник слугує немов сполучною ланкою між часом людським і часом абсолютним. На відміну від людини і всього створеного нею, годинник не боїться ні смерті, ні руйнувань, а своїм ходом нагадує баршевським героям про невблаганний плин часу. Так, Хрущов після смерті дружини зауважує: «А вот так, отдельно от всего, в сторонке, рука... с часиками в браслетке... Мне их отдали, а они – тик-тик, тик-тик – работают как ни в чем не бывало» [194, с. 388]. Спогад про це змушує Хрущова здригнутися від жаху, коли він почув раптовий удар годинника. В іншому епізоді «Водоростей» бій годинника

із зозулею нагадує герою, що «нудний час прийшов», і змушує замислитися про прийдешній кінець світу.

Незважаючи на недовіру баршевського героя до образу часу, що виявився в образі «паршивої машинки», годинник може мислитися благом, засобом порятунку з виру небуття, в якому панує міфологічний, нероздільний час або взагалі безчасся. Таким постає існування героя історичної повісті «Неспалений феєрверк» винахідника Шамшуренкова у в'язниці: «День пришел, как всегда, безымянный, бесцветный, утративший все свои приметы, забывший свое число. Из месяца в месяц, из года в год он обозначался светлыми квадратами, похожими на листы белой бумаги. Они были неотличимы друг от друга и давно перепутали ненужный счет дней» [19, с. 275]. Звідси прагнення головного героя прив'язати своє буття до певної часової координати та хронології подій, що привели до висновку: «теперь доподлинно знаю, что високосный был тысяча семьсот тридцать шестым. Значит, выходит, что взят я в приказ в тридцать седьмом. Какой же ноне?» [19, с. 279]).

Одержимість часом немов поширюється на всю поетику повісті, в якій кожна подія отримує точну часову фіксацію: «Тысячи лиц обоего пола будут веселиться с восьми вечера до восьми утра» [19, с. 282] (святкування прийдешнього 1751 року в палаці) і поруч – «Дни установлены. Третьего марта в церкви Зимнего дворца предстоит привести к присяге гетмана Малороссии» [19, с. 283] (мається на увазі Кирило Розумовський), у червні був прийнятий указ, що дозволяє носити при дворі плаття без прикрас і т. д. Час і годинник, в образі якого він об'єктивований, приваблюють героїв своєю незбагненністю, стаючи предметом роздумів. Перед очима молодого Івана Кулібіна «маячат часы строгановской колокольни, огромные, загадочные, подавляющие своим хитроумным измыслом» [19, с. 291]. У «Неспаленному феєрверку» образ годинника остаточно виводиться зі сфери відання людини. Цей апарат здається таємничим механізмом, який продовжує незалежно від волі своїх володарів безжально відраховувати коло їхнього життя (пор. загадку одного з героїв – «Стучит, гремит, вертится – ничего не боится, считает наш век, а сам не

человек» [19, с. 295]), а годинниковий циферблат починає символізувати вічний хід буття. У повісті ця ідея сконцентрована в образі годинника у церкві, збудованого багатим промисловцем Григорієм Строгановим, який у розрахунку на «небесні вигоди» прагнув наділити споруду особливою розкішшю та оздобленням (аналог старозавітної Вавилонської вежі) і навіть засліпив зодчого, щоб той не міг створити нічого кращого. Однак марнославство було покарано, задуми Строганова пішли прахом, а церква була запечатана за наказом царської влади, і тільки час, як байдужий свідок, незворушно продовжив свій хід: «От всей затеи остались только часы. Медленно вращается в своей круговине двадцатипятипудовое указное колесо. Мерно отнимают часы и дни от жизни своего хозяина, напоминают ему о мирских заботах» [19, с. 293].

Звертає на себе увагу орнітологічна складова мотивного комплексу часу – птахи, які можуть бути або частиною рукотворного механізму вимірювання часу (пор. годинник із зозулею), або його природною альтернативою. Пташині мотиви в різних варіаціях – чи то півень, зозуля або жайворонки – пов'язані з танатологічним і темпоральним мотивними комплексами і незмінно з'являються в момент, коли баршевський герой найбільш відкритий космосу. Звідси онтологічна маркованість подібних образів. Так, у «Жданому слові» жайворонки виникає в контексті зумовленості людської долі, фаталізму: «Радостно кому-то дергать ниточки, а кому – отсюда не видать <...> Дрожит, звенит жаворонок и вдруг оборвется и бултых камнем в рожь – подавай новую резинку!» [194, с. 396], при цьому пташина пісня, що ллється, є знаком незмінності буття, адже однаково звучить «что вчера, что хотя бы при Батые».

У «Великих пузиріках» пташина тема задається образом півня і того, хто, завдяки своєму прізвиську, асоціюється з ним, – Коко. В. Топоров виділяє низку символічних значень образу цього птаха [237, 65–66], що вписуються в образ безпритульного актора з баршевської повісті: енергія (у тому числі сексуальна), екзальтація (блязнювання головного героя, яке набуває форми блюзнірства на кладовищенському любовному побаченні), попередження про небезпеку (саме Коко намагається застерегти жителів станції під час епізоду з каністрою –

«Смерть п'єте!»), хоробрість (пор. разючу холонокровність і самовладання Коко під час поєдинку з Морозовим і потім під час сцени масового вмирання), хтивість і егоїзм (спокушання Дуні й подальше за цим розставання). Герой Баршева підкреслено парадоксальний, двоїстий, переймаючи цю суперечливість у «перської птиці», причетної до царства життя і світла й одночасно світу смерті і темряви [250, с. 63].

Головна складова в міфологічному образі півня – семантика воскресіння з мертвих, вічного відродження, пов'язана з ототожненням його в багатьох культурах із сонцем [237, с. 61]. Півень мислиться істотою двічі народженою, і ця властивість приписується Коко, наділеному здатністю виживати навіть після того, як герой пригубив смертельний напій. Він пробуджує жителів від сну життя, але стає і передвісником смерті (пор. переконаність тітки Саші у провині Коко, який «нареготав» масову смерть Пузириків). Відродження Коко проектується на здатність відроджуватися усього світу, а в мотиві півня моделюється весь комплекс життя – смерть – нове народження [237, с. 63] і втілюється людство в його розвитку від минулого до майбутнього [237, с. 65].

Утім, фігура Коко – це магістральний, але не єдиний провідник «півнячої» теми в повісті. Птах, що «сміється» на світанку, поперемінно виникає в природному вигляді, незмінно стаючи мовчазним свідком усіх перипетій, з якими стикаються баршевські герої, і поєднуючись із танатологічними мотивами (пор. цвинтарний півень Коко), тим самим реалізується властивий пташиним образам зв'язок із хтонічним світом [224, с. 204]. Півень стає в баршевському світі провідником космічних сил, незмінно співвідносячись, відповідно до багатих традицій, із базовим онтологічним параметром – часом (пор. загадку: «Не годинник, а час показує» [237, с. 60]).

Таким чином, мотивний комплекс часу в прозі Баршева включає мотиви відносності й розриву часу, неможливості його вимірювання, привабливості минулого і ворожості майбутнього, етерналістські мотиви. Герої письменника гостро відчують зміну ходу часу на тлі історичних катаклізмів. Якщо минуле

сприймається як ідилічне, то майбутнє, навпаки, частіше набуває танатологічного відтінку. Підхід Баршева до феномену часу виявляється співзвучним філософським пошукам 1920-х років: зокрема, це виявляється в розумінні часу як четвертого виміру і підході до осмислення ілюзорного сьогодення. У мотивний комплекс часу включаються мотив годинників і орнітологічні мотиви. Останні пов'язані з мотивами фаталізму, долі, смерті. Як важлива складова художньої онтології Баршева, мотивний комплекс часу співвідноситься не тільки з мотивікою природних стихій, а й з мотивами порожнечі, тиші, які стануть предметом подальшого дослідження.

Висновки до РОЗДІЛУ 2

Базовим для онтологічної картини світу Баршева стає поняття Єдиної Субстанції, з якої конструюється навколишній світ і яка через свою амбівалентність стає для нього згубною. Роль такої субстанції відіграє вода, яка приваблює героїв своєю могутністю, яка переноситься на людські якості. Не випадково властивості плинності набувають багато предметів, а інші стихії (повітря, вогонь, земля) в основному виступають у поєднанні з водою. На межі води і повітря виростає симптоматичний для Баршева мотив пузириків, що найкраще втілює модель людського буття. У пузирику поєднуються ефемерність існування людини і одночасно здатність знову і знову відроджуватися.

Базовим принципом ходу історії у Баршева стає обмін речовин – онтологічний закон, згідно з яким речовина існує вічно, не виникає з нізвідки і не зникає в нікуди. Цей закон реалізується як в екзистенційно-побутовій (пор. моральний урок пана Жука з оповідання Баршева), так і в онтологічній площині. Останнє дозволяє вибудувати міфологізовану концепцію часу, що являє собою низку повторюваних циклів, з усіма його різновидами, яка наявна в прозі Баршева (палімпсестна, маятникова тощо). Поряд із циклічною у творах Баршева актуалізується лінійна темпоральна модель; історія, таким чином,

здатна впливати на буття людини, однак тільки в межах окремо взятого циклу.

Час існує на площині вселенських координат, стаючи четвертим виміром і набуваючи рис простору. Час уособлюється димом (або туманом), який перебуває на стику двох стихій і може розглядатися як якась надстихія, ще один елемент у традиційній чотиричленній матриці. Минуле, сьогоднішня і майбутнє в уявленнях героїв можуть існувати одночасно, причому кожен із цих темпоральних вимірів оголошується тією або іншою мірою ілюзорним. Звідси виникає мотив зіпсованого часу, неможливості для баршевських героїв пристосуватися до його ходу.

Із темпоральним мотивним комплексом пов'язаний мотив годинника, що перебуває на стику людського рукотворного й онтологічного світів, ставши символом незмінного ходу буття. Таким же маркером космічного є і мотив півня, який демонструє нерозривний зв'язок із часом, задаючи важливі для світу Баршева мотиви смерті-воскресіння.

РОЗДІЛ 3

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ПАРАДИГМА ПРОЗИ М. БАРШЕВА

3.1. Метаморфози мотиву самотності (нудьга, збентеженість, дивність, божевілья)

У літературі ХХ століття універсальною формулою взаємин людини і світу виявляється відчуження [100, с. 32], а його наслідок – самотність – стає одночасно темою, ідеєю і концепцією [100, с. 164]. Як зауважує М. Епштейн, «с каждым поколением на личность наваливается все более тяжелый груз знаний и впечатлений, которые были накоплены предыдущими веками и которых она не в состоянии усвоить», звідси «проблема отчуждения, поставленная ХІХ веком, и проблема утраты реальности, поставленная ХХ столетием» [296, с. 46]. В. Заманська, окреслюючи екзистенційну традицію в російській літературі ХХ століття, назвала десятки письменників, чії художні світи дуже не схожі один на одного: Л. Андреева, А. Платонова, А. Білого, М. Горького, Ф. Сологуба, І. Буніна, Ю. Мамлеева та ін., за плечима яких перебувають гіганти-попередники в літературі ХІХ століття – Ф. Тютчев, Ф. Достоевський, Л. Толстой... Наведені імена свідчать, що екзистенційна тема в російській літературі ХХ століття набуває особливої актуальності та стає чи не магістральною. Однак, як підкреслює дослідниця, рішення екзистенційних проблем у кожного письменника було глибоко індивідуальним [100, с. 93].

Літературознавці відзначали, що в прозі Баршева самотність набуває «абсолютный, экзистенциальный характер, становится “четвертым измерением” человеческой жизни» [287, с. 134]. Туга, нудьга, відчуженість, нерозуміння – постійні супутники баршевських невлаштованих, «непотрібних» людей, «пивних хазін» і «щучих мощей», що не знайшли себе в житті та які з цього життя були викинуті. «Вот и мне одиночества своего не исчерпать» [194, с. 368], – зізнається собі в передчутті швидкої смерті один із них, Кронід Семенович («Четверте»). У баршевському світі навіть корова здатна відчувати наближення смерті й тому мати

понурий вигляд, а палець, якщо його прищемити, робиться «похмурим», рука починає «тужити».

Практично в кожному творі письменника герої опиняються в межових ситуаціях, викликаних руйнуванням і смертю, які несуть революція і громадянська війна. Зовнішні причини самотності й туги різні: загибель дочки від випадкової кулі («Громадянин вода»), безглузда смерть дружини під час громадянської війни («Водорості»), неможливість прийняти нову, постреволуційну дійсність («Четверте»). Приватне поєднується з неособистим, історичним, часом зовсім парадоксальним чином: необмежена влада Петра Івановича («Антошині дрібниці») над дружиною і сином зникла одночасно з падінням самодержавства. Самотність «непотрібної» людини є прямим породженням безпритульної епохи, яка настала, світу, що «об'юродив» себе і людей. У той же час зв'язок цих настроїв із катаклізмами, які випали на долю баршевських персонажів, лише непрямий: незалежно від конкретно-історичної ситуації у багатьох із них «на всю жизнь осталось ощущение непоправимой беды и стыда» [194, с. 423]. Намагаючись пережити таке болісне відчуття, герої беруться за перо («Забута антена»), примикають до червоних («Ждане слово») або починають безцільне мандрівництво («Великі пузирики»). Мотиви туги, відчуженості, дивності універсалізуються, набувають екзистенційного характеру, а мотивний комплекс самотності стає одним із стрижневих для прози Баршева.

Попередником Баршева в розробці цього мотивного комплексу став, на наш погляд, А. Чехов, у творчості яких самотність набуває статусу постійного супутника людини як у житті, так і у смерті: «Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глаза на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной» («Степ») [276, с. 67]. Переживання самотності як наслідок світоглядної кризи є загальнолюдською властивістю, хоч і має національну специфіку (пор. лист Чехова до Д. Григоровича: «Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места

не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В З<ападной> Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно...» [273, с. 190]). Як зауважує І. Сухих, «степь оказывается в чеховской повести грандиозным целостным образом-персонажем, пространством (едва не существом!), живущим своей жизнью, по своим особым законам» [230]. Від себе додамо, що багатогранність, невичерпність степового мотиву, як і його наявність у літературній традиції (див. нижче), дозволяє розширювати «степову» семантику до меж Росії і навіть всього універсуму, кожен елемент якого приречений «переживати» самотність. Цю особливість відзначили і дослідники: «Мотив одиночества степи <...> сопровождается многочисленными деталями – обертонами: одинок коршун, думающий о скуке жизни, одинок тополь, одинока могила в степи, в которой – одинокая душа. И соотносится это с трагическим одиночеством человека на фоне неба и звезд» [230] (згадаймо для порівняння, що в тиші баршевського степу поїзд повідомляє про свою присутність самотнім гудком).

Переживання самотності виливається у відчуття, які переслідують і чеховських, і баршевських персонажів, – тугу і нудьгу. Забарвлюючись у схожі фарби, ці два поняття (обмовимося заздалегідь, що під час аналізу ми будемо використовувати їх як семантично тотожні) утворюють цілий спектр відтінків людського настрою з різним ступенем вираженості: печаль, смуток, меланхолія. Дослідники прагнули підібрати відповідне визначення до кожного з цих станів: меланхолія – «втома душі», яка, однак, викликає менше страждання, ніж нудьга; печаль – «слабкість і страждання», що зазвичай мають певну причину [233, с. 144]; смуток – неглибоке і не дуже інтенсивне почуття, яке не здатне сильно впливати на стан душі [171, с. 1166]; туга – найтяжче переживання, що сприймається майже як фізичний біль і навіть хвороба [171, с. 1166]. Нудьга на цьому тлі має найбільш широкий діапазон значень і може вбирати властивості кожного з перерахованих вище почуттів. Цікаві філософські трактування цього почуття: нудьга – джерело зла (С. К'єркегор) [207, с. 22] або сигнал про його присутність у світі (Е. Чоран) [207, с. 160], унікальна здатність людини [207, с. 44] і стан, в якому людині дана можливість осягнути сенс буття (М. Хайдеггер)

[207, с. 167]. Можна говорити про нудьгу і як про специфічно російський концепт, феноменологічна парадигма якого була задана в «Євгенії Онегіні» [231, с. 68].

Вибір чеховської творчості як претексту до баршевської «нудьгології» не випадковий, адже автор «Степу» ще у сучасників отримав звання поета туги, зневіри, сутінків, похмурих людей [213, с. 210] (див. у Л. Шестова: «Чехов – певець безнадєжності» [283, с. 538]). На думку дослідників, «скука не просто наполняет, она организует в единое целое, порой кажется, что она окрашивает одним тоном вселенную Чехова» [213, с. 211]. Таким чином, можна говорити про особливе значення і специфічне розуміння нудьги, яка виступає як фіксація порушення моральної норми, загальної ненормальності життя, відсутність сенсу, світогляду тощо. Вчені цілком правомірно говорять про чеховську творчість як про справжню енциклопедію нудьги [213, с. 214].

Т. Шеховцова відзначала, що ««герои Баршева как будто сошли со страниц чеховской прозы», хоча і виявилися в незвичних для них обставинах [287, с. 130]. У той же час дослідниця уникає категоричності: «Не беремся утверждать, что Баршев всегда сознательно ориентируется на Чехова. Быть может, Чехов просто слишком хорошо описал российского обывателя» [287, с. 130]. Додамо, що функціонування в прозі Баршева чеховських мотивів дозволяє говорити якщо не про запозичення, то щонайменше про точки дотику художніх світів двох письменників.

Однією з таких точок зближення є діалог-перекличка «Четвертого» з «Тугою» А. Чехова (1886). Спільною для оповідань є передусім сюжетна ситуація втрати сина. У чеховського візника Іони Потапова ця втрата виявляється безповоротною: його син помирає від гарячки. Баршевському Кроніду Семеновичу про уявну смерть сина повідомляє колишня кохана Дуня, врешті-решт, відкриваючи істину («Простите меня за неправду... сынок же ваш жив и очень здоров и даже в пионерах» [194, с. 367]). Однак батько і син втратили один одного назавжди: гіркота від обману і хворобливе усвідомлення того, що його нащадок прийняв нове життя, вступивши до піонерів, змушує головного героя в листі-заповіті заборонити Дуні відвідувати себе: «Прошу вас, пожалуйста, пока я

жив, ко мне на квартиру не приходит... Если и сын мой похож на вас, то, значит, и он будет лгуном и прохвостом» [194, с. 368].

Два оповідання об'єднує стрижневий екзистенційний мотив, який отримує «водне» обличчя. Самотність і біль чеховського героя настільки глибокі, що «лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, то она, кажется, весь бы свет залила» [274, с. 329]. У свідомості же Кроніда Семеновича самотність зіставляється з повинню, яку неможливо вичерпати. І в «Нудзі», і «Четвертому» у зв'язку з водою виникає мотив спраги, який також наділяється екзистенційною семантикою. Див. у Чехова: «Как молодому хотелось пить, так ему [Ионе] хочется говорить» [274, с. 330]. Фізична спрага, таким чином, прирівнюється до прагнення спілкування, що для баршевського героя обертається бажанням зустрічі із сином.

Характерна риса взаємин у чеховському світі – неможливість зв'язку з людьми, невміння відчувати іншого [213, с. 220]. Іона марно намагається то в одному, то в іншому своєму супутнику, а потім і в молодому візнику знайти співрозмовника, отримуючи у відповідь лише грубість і байдужість. Єдиним ж «співбесідником» стає безсловесний кінь. Кронід Семенович також змушений задовольнятися спілкуванням із незвичайним співрозмовником – сигаретним димом, в якому нав'язливо проступають його власні спотворені риси («А из дыма лик смотрит: нос на месте, а остальное наоборот: глаза внизу, под ним борода дымом, а рот наверху» [194, с. 366]).

Роз'єднаність головного героя зі світом має історичне підґрунтя: після революції Кронід Семенович виявляється викинутий за межі нового життя, яке він не в силах зрозуміти (пор. «Да, я живу, живу, как в раю безлиственном» [194, с. 364] – сумно-іронічне визнання самого героя). Однак справжніми причинами туги Кроніда Семеновича є втрата сина і наближення смерті. «Позаісторична» природа туги баршевського героя дозволяє говорити про універсальність проблемного шару прози письменника, його екзистенційний характер.

Чеховські мотиви присутні і в інших творах Баршева. Так, існування баршевських персонажів на невідомій станції («Великі пузирики»), де беззмінно панують нудьга і туга, уподібнюється безрадісному життю героїв «Дяді Вані»

(пор. визнання Олени Андріївни «Я умираю от скуки, не знаю, что мне делать» [280, с. 90]), а любов Соні до Астрова, що виникає поволі («Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна <...> иногда приезжает он, не похожий на других, красивый, интересный, увлекательный» [280, с. 93]), ріднить її з баршевською Дунею, яка закохалася в заїжджого актора Коко, настільки несхожого на інших мешканців Великих Пузиріків. Мотивні паралелі зближують «Великі пузиріки» з «Вишневим садом»: звук розірваної струни на гітарі Коко, залізниця, туга і сльози Дуні, яку спокусив заїжджий звабник.

Відтворюючи «повітову, звірячу глушину» (вираз Ф. Достоевського) станції, Баршев тим самим підключається до наявної у творчості російських письменників (М. Салтикова-Щедріна, А. Чехова, М. Горького, Є. Замятіна і ін.) традиції зображення «повітового жаху» як суті провінційного життя [151]. Одночасно баршевська станція набуває більшого масштабу, розростаючись до всієї Росії в цілому: «Да полно, станция ли это? Может, не Пузырьки это? Может, сама жизнь наша с бездомными голосами, непонятными взглядами вышла из леса и стала при дороге?» [194, с. 312] (доречно згадати слова одного з героїв «Містечка Окурова»: «Что ж – Россия? Государство она, бесспорно, уездное. Губернских-то городов – считай – десятка четыре, а уездных – тысячи, поди-ка! Тут тебе и Россия» [80, с. 292]). В обрисах відображеної М. Баршевим станції читач може впізнати і її далеку чеховську «родичку» – станцію Прогонну («Вбивство»), де відчувається «вся тоска медленно текущей жизни» [278, с. 133]. Ця станція також слугує фоном для майбутньої трагедії (братовбивство – у Чехова, масова смерть – у Баршева). Своїм розташуванням (з іронічно-танатологічним відтінком: «до села верст десять, до кладбища – пять и все лесом» [194, с. 311]) Великі Пузиріки можуть бути схожими на містечко з «Палати № 6», саме місцезнаходження якого прирікає чеховського героя на повну беззахисність перед ворожим світом: «Ищи потом справедливости и защиты в этом маленьком, грязном городишке, за двести верст от железной дороги» [277, с. 78]. Для героїв Баршева сусідство з кладовищем загрожує зіткненням із ще більш сильним і універсальним противником – самою

смертю, що поглядає з глухого кута на сп'янілих жителів станції, метафізична туга яких напередодні зустрічі з Ніщо може бути уподібнена нудоті Антуана Рокантена з роману Сартра.

Знаходять у прозі письменника відгук і мотиви «Степу», при цьому навіть стилістика Баршева набуває чеховського відтінку: «обманутая степь приняла свой унылый июльский вид. Трава поникла, жизнь замерла. Загорелые холмы, бурозеленые, вдали лиловые <...> равнина с туманной далью и опрокинутое над ними небо <...> представлялись теперь бесконечными, оцепеневшими от тоски» [276, с. 16-17]; порівняємо у Баршева: «Заскучать можно! Степь и солнце, солнце и степь. Кроме них больше не было и нет ничего. Степь сдобрила воздух травами, а солнце раскалило его и скоро убьет травяной дух и обратит в камень серую, скучную, степную землю» [194, с. 352] («Громадянин вода»). Як зазначалося дослідниками, «в увековеченной Чеховым степи пылят махновские тачанки, и едет через степь уже не мальчик Егорушка, а поезд, полный людей» [287, с. 136]. Здається, відображений жах громадянської війни – це своєрідна відповідь на невисловлене питання Єгорушки: «Яке-то буде це життя?»).

Самотність і туга головного героя «Степу» відображають підсвідомий страх хлопчика перед вступом у доросле життя, повне, висловлюючись баршевською мовою, «смертної туги і смішків існування». Нагадаємо, що наскрізний для творчості Чехова мотив степу стає фоном вічних пошуків людини («Я вспомнил голую, пустынную степь между Никитовкой и Хацепетовкой и вообразил себе шагающего по ней Александра Ивановича с его сомнениями, тоской по родине и страхом одиночества» («Перекотиполе») [275, с. 265–266] або трансформується в ірраціональну силу, здатну вселити майже космічний жах («зимой безукоризненная белизна степи, ее холодная даль, длинные ночи и волчий вой давили на меня тяжелым кошмаром» («Шампанське») [275, с. 12]).

За кілька десятків років, що відокремлюють «Громадянина воду» від згаданих вище чеховських творів, туга / нудьга отримала майже фізичну владу над людиною і могла слугувати, нехай і непрямую, причиною її загибелі: «Заскучает человек, встанет во весь рост и не рассчитает: как на грех лбом або затылком об

какой-нибудь нависший над поездом предмет, мост, например» [194, с. 353], пор. також наведену вище цитату про палець, що «затужив», де стан душі поставлений урівень із фізичним болем. Трансформуючи мотиви чеховської творчості, Баршев випробовує їх новою реальністю [194, с. 137]. У той же час чеховський інтертекст слугує вмістилищем буттєвих констант, над якими не владні історичні катаклізми (згадаємо фразу, що звучить рефреном: «С нами вы, с нами навек, и речка, и смерть, и немудреная песня» [194, с. 344]).

Чеховські мотиви в «Громадянині воді» підкріплюються видозміненою цитатою з вірша Лермонтова «І нудно, і сумно». Звернення до Лермонтова фіксує крайній ступінь самотності головного героя напередодні настання останньої (і найбільш універсальної) для героя Баршева порогової ситуації – смерті («Бежать, но куда же? На время не стоит труда. А вечно бежать невозможно» [194, с. 360]). Лермонтовський діалог-суперечка між стверджувальним началом (прагнення ліричного героя спертися на щось «позитивне») і запереченням (неможливістю здобуття такої опори) [137], у Баршева остаточно зміщується в бік останнього. Любові, яка втілює цю опору, для Громадянина Води більше не існує: дочка вбита, а сенс його існування зводиться лише до однієї формули – втечі, проте і вона виявляється безглуздою, адже від хаосу життя, що прирікає людину на смерть і самотність, втекти неможливо. Баршевський персонаж, слідом за ліричним героєм вірша, змушений переживати ситуацію «діалогу із самим собою», трагізм якої підсилює смерть, що запанувала навколо Кузьми Івановича.

Лермонтовські рядки – це концентроване втілення мотиву нудьги, що розкриває її позачасову, онтологічну природу: перехід від «хвилини душевної негоди», короткочасного відчуття духовної дисгармонії до висновку про непотрібність, порожнечу всього людського існування [137] (пор. «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг // Такая пустая и глупая шутка» [136, с. 426]). Звернення до тексту, який охрестили «глухим могильным голосом подземного страдания», «похоронной песнью всей жизни» та «реквиемом всех надежд» [28, с. 126] (вирази В. Белінського), точно передає спектр почуттів баршевського Кузьми Івановича. При цьому рядки Лермонтова, наведені в

зміненому вигляді, набувають пародійного характеру, тим самим позначаючи іронічну відстороненість автора і дистанцію між ним і персонажем. Іронія жевріє навіть у ті моменти, коли хайдеггерівське та сартрівське Ніщо майже впритул наближаються до героїв. Тому Кузьма Іванович постає не трагічною, а трагікомічною фігурою.

Буттєва складова образів і мотивів «Степу», нехай менш чітко, проглядається і у «Великих пузиріках». Значний чеховський образ вітряка (чи випадково?) актуалізується епіграфом з Єсеніна («Так мельница, крылом махая // С земли не может улететь» [194, с. 304]). Згадаймо вітряк із «Перекотиполя», який, як думає оповідач, нудьгує від того, що з нагоди свята йому не дозволяють махати крилами. Оксюморонний епітет Чехова («из-за ограды весело выглядывали белые кресты и памятники» [276, с. 14]) у Баршева трансформується у визнання Коко, що їхня з Дунею радість була на кладовищі [194, с. 330]. Близький чеховській повісті мотив грози, що наближається, яка готує сюжетну кульмінацію.

Асоціації з чеховським «Степом» підтримує відсилання до твору, який, зі свого боку, став претекстом для повісті Чехова, – мова йде про «Мертві душі». Зв'язок між повістю Чехова і поемою Гоголя давно помічений літературознавцями [88]. Уже перші рядки «Степу» містять пряме відсилання до гоголівських мотивів: «Из N., уездного города Z-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная бричка» [276, с. 13] (відзначимо, що невідома станція Великі Пузиріки, безумовно, є варіацією цих безіменних населених пунктів). Повість Баршева зближує з «Мертвими душами» тенденція до ліризації оповідання та наявність ліричних відступів (див. наведений вище уривок, в якому Росія уподібнюється станції). Пор. у М. Гоголя: «Не так ли и ты Русь, что необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобой дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади <...> Русь, куда ж несешься ты? дай ответ» [72, с. 239]. Відсилання до Гоголя наповнюється конкретно-історичним змістом і стає злободенним (образ трійки, що несеться, якнайкраще підходить для сучасної Баршеву Росії часів революцій). Одночасно актуалізується комплекс екзистенційних мотивів. «Гасова туга» баршевських

героїв бере початок не тільки у героїв А. Чехова, а й у творчості Гоголя, аж до сакраментального: «Скучно на этом свете, господа!» [70, с. 497].

Туга баршевського героя породжує відчуття здивованості, сконцентрованості на одній темі, часто незначній і дивній. Нагадаємо історію Кроніда Семеновича, який жадав дізнатися, що ж собою являє четвертий вимір і як його виміряти. Баршевські герої, здається, приречені відчувати незбагненність буття, піддавати сумнівам наявний світопорядок і з дивною зачарованістю зациклюватися на дрібницях. Баршевське «не можна зовсім людині не думати!» цілком відповідає бажанням героїв А. Платонова, спраглих «всемирной ясности и договоренности по всем пунктам счастья и страдания» [181, с. 86].

У межовій формі здивованість переростає в божевілля – мову, якою, за спостереженням М. Епштейна, культура говорить не менш виразно, ніж мовою розуму [295, с. 164]. Це такий собі післярозумний стан, який парадоксальним чином виявляється властивістю мислячої істоти, звільненням із полону розуму («О чем можно мыслить, о том можно и безумствовать» [295, с. 164]). Нормальність в її повсякденному розумінні, якщо розвивати запропоновану логіку, оголошується лише варіантом поведінкової моделі людини, похідним від божевілля станом і тому навіть якоюсь мірою програє йому. На думку М. Фуко, «безумие превращается в одну из форм самого разума. Оно проникает в него, представляя либо одной из скрытых сил, либо одним из его воплощений» [261, с. 52]. Геніальність оголошується супутньою божевілля, а творча особистість відповідно до цих спостережень немов існує на межі реальності і психотичної трансгресії [199, с. 154].

Не випадково тема творчості особливо чітко звучить у повісті «Забута антена», герой якої, один із баршевських Дон Кіхотів, «щучих мощей» і вічних шукачів Жданого слова, ближче за інших підходить до кордону розуму і божевілля (цю межу переступить лише Ананій Федорович у «Літаючому Фламандріоні»). Патографія Бодюлі – найбільш докладний у Баршева опис внутрішнього життя героя, що зазвичай приховане від інших, більш приземлених, нормальних у своїй буденності персонажів (як, наприклад, у випадку Коко у «Великих пузириках»), а

також від наївного оповідача («Ждане слово»). Бодюлі, на відміну від Кроніда Семеновича, не дана можливість саморефлексії у вигляді щоденникових записів (хай таких, що не претендують на літературність). Письмовим втіленням думок героя міг стати роман – по суті, не розпочатий.

Мотив божевілья героя, який пише, закономірно викликає асоціації з «Нотатками божевільного», які ми будемо розглядати як один із претекстів баршевської повісті. Крім магістральної теми божевілья, спільними виявляються мотиви ізгойства та самотності героїв, нерозділеного кохання, крадіжки і читання листів, пристрасть до письменництва, розуміння власної нереалізованості і прагнення її подолати, навіть зовнішня прикмета – скуйовджене, незачесане волосся. Поприщин, як і Бодюля, високо цінує письмове слово, тим паче, що «в устной непосредственной коммуникации язык постоянно изменяет ему» [112]. Андрій Іванович також вдається до листа як засобу спілкування, а романічний опис пише на звороті офіційного документа. Сама внутрішня форма прізвища Поприщина немов відповідає головній установці баршевського героя – пошуку свого терену. Разом із тим гоголівські мотиви зазнають серйозних трансформацій. Якщо Поприщин викрадає нав'язну його хворою свідомістю «переписку» собачок, то Бодюля краде справжні листи, серед яких – послання майже що від імені автора, який оповідає про сучасний стан літератури. Клінічне безумство гоголівського персонажа, з його фантастичною «здатністю» розуміти мову тварин, а потім і сподіванням отримати трон іспанського короля, сумніву не підлягає. Питання ж про божевілья героя «Забутої антени» для читача, якому відомі внутрішні мотивування поведінки Андрія Бодюлі, залишається невирішеним. Баршевський герой виступає в пасивному образі, і вигляд божевільного закріплюється за невдалим письменником не стільки завдяки його поведінці, що виходить за рамки загальноприйнятих норм, скільки стараннями товаришів за службою, які раді догодити начальству, що вже підшукало Бодюлі заміну. Лише коли стає відомим медичний діагноз, читач розуміє справжнє підґрунтя дивних вчинків персонажа, що збігається з осяянням самого героя («Неужто я хулиган? Неужто безумец?» [194, с. 474]).

Характерно, що і в історії Поприщина, і для Бодюлі проявам божевілля передувало розщеплення свідомості героїв, «пробуждение и развитие человека в заурядном чиновнике» [104, с. 53]. В. Маркович фіксував спільну для «Петербурзьких повістей» внутрішню розбіжність гоголівського персонажа з відведеною йому суспільством роллю і сформованим характером, яку попереджує ситуацію кризи [150, с. 75]. Любовне почуття, що виникло в душі дрібного петербурзького чиновника, який вважав за честь застругувати пір'я начальству і увібрав у себе, здавалося, всі можливі недоліки, що традиційно приписують цьому «гвинтику» бюрократичної системи (обмеженість, плазування перед очільниками і т. д.), підносить Поприщина, викликає приховану душевну активність [150, с. 76]. У Бодюлі це осяяння сталося ще до зустрічі з об'єктом кохання і було пов'язане з творчими інтенціями. Посилення описаного дисонансу у персонажів Баршева і Гоголя відбувалося подібним чином: герої були не здатні виконувати призначені згори функції і слугувати дрібним елементом у бюрократичній державній машині. Подібно Поприщину, у якого в голові «єралаш» («иной раз метаешься как угорелый, дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет, в титуле поставишь маленькую букву, не выставишь ни числа, ни номера» [71, с. 158]), Бодюля відмовляється реєструвати листи і використовує вхідну кореспонденцію для творчості. Усталений чиновницький саркофаг починає знищуватися.

Виявлені паралелі підкріплюються явними і неявними відсиланнями до інших «петербурзьких повістей». Знайомі мотиви відтворюються в сюжеті «Забутої антени», і можна з упевненістю стверджувати, що персонажі Гоголя, подібно до чеховських героїв, знайшли місце на сторінках баршевської прози. Так, образ Бодюлі відсилає відразу до декількох гоголівських прототипів. Подібно до Піскарьова, він захоплюється грішною жінкою, щоб стати згодом жорстоко розчарованим. Тим самим Баршев побічно відтворює задану Гоголем у «Невському проспекті» формулу «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется» [71, с. 39]. Мотив ілюзії корелює з мотивами чуток, на тлі яких поступово розгортаються нещастя Бодюлі, а також із мотивом брехні, обману. Останній немов стає виразом глобального закону, визначає поведінку персонажів, які

посилено прагнуть приховати свою ідентичність. Так, прагнення Бодюлі знайти псевдонім виливається в безглузду творчість під час заповнення анкети, бажання переписати свою біографію, додавши до неї міфічну дружину з дивним ім'ям Антена. Пізніше, у кабінеті лікаря, герой і зовсім постає з повністю зміненою ідентичністю, називаючи себе Завітковим і призначаючи собі нову професію («Роман пишу», – відповів, не замислюючись, Андрій Іванович на запитання лікаря про рід діяльності). У цю вакханалію масок, що зриваються і знову надягаються, побічно залучається і сивий листоноша, який став свідком крадіжки листів і який, на думку головного героя, міг бути чоловіком Нюти. Пізніше з'ясовується, що чоловіка ніколи не існувало, і він був винайдений у гарненькій голівці хитрої коханої Бодюлі. Трансформації зазнає і Нюта Андрєєва, яка спочатку постала в очах героя такою собі варіацією Дульсінеї Тобоської для нового Дон Кіхота. Любовна сцена завершується підкресленою байдужістю Нюти до письменницьких амбіцій героя, а потім стає відомо, що саме вона за іронією долі мала заступити на місце конторника, а значить, стала якщо не причиною нещастя Андрія Івановича, то хоча б непрямою учасницею «змови проти Бодюлі».

Творча сутність Бодюлі (згадаємо зауваження його лікаря: «Какой печальный конец для будущей знаменитости и, быть может, властителя дум!» [194, с. 476]) також зближує його з Піскарьовим. Однак баршевський герой виступає в образі руйнівника, спалюючи листи, які можуть розглядатися як форма письменницького мистецтва (не випадково один зі знайдених любовних листів Андрій Іванович завбачливо відклав, щоб використовувати для письменницьких спроб). Творці листів – своєрідні суперники Бодюлі, претенденти на звання «володарів дум». Тим самим баршевський герой може бути уподібнений і божевільному художнику Чарткову з «Портрета», який використовував накопичене багатство, щоб знищувати безцінні твори мистецтва, створені іншими художниками. Подібність підкреслюється іншими деталями: обидва персонажі приблизно одного віку, потерпають від крайньої бідності, страждають від незліченних претензій з боку кредиторів, розглядають творчість як засіб позбавлення від злиднів. Мотив морального падіння художника, який отримав від

таємничого лихваря тисячу червінців і поставив талант на конвеєр, у «Забутій антені» перетворюється і подається в іронічно-зниженому ключі: Бодюля спочатку за допомогою письменницької праці сподівався поправити матеріальне становище і одружитися.

У низці гоголівських матеріально невлаштованих персонажів, чиї риси позначилися на характеристиках героя «Забутої антени», слід згадати і Башмачкіна, для якого чиновницька посада також стає менш обтяжливою завдяки високій мрії. І хоча Акакій Акакійович є людиною, що не пише, а переписує, це особистість по-своєму творча, яка створює свій, особливий світ. Мрія Бодюлі про письменницьку славу не позбавлена матеріального підґрунтя, але подібна «меркантильність», по суті, має екзистенційне коріння та зумовлена почуттям самотності, відчуженості («значит, все странности-то мои от денежных недостатков» [194, с. 421]), бажанням вийти назустріч новому життю і «прокинутися від сну», як співає в одному з романсів головний герой.

Речі Бодюлі, на додачу до здатності копіювати характер власника, набувають дивної, сюрреалістичної влади над ним: «Кстати сказать, это пальто выдавало характер своего хозяина: воротник его всегда был как-то по-особому приподнят, будто кто-то очень высокий вел за него Андрея Ивановича, не считаясь с его намерениями и желаниями» [194, с. 426]. Нарешті, сама атмосфера місця дії в «Забутій антені» відтворює атмосферу повістей Гоголя, що ще раз підтверджує правомірність її віднесення до петербурзького тексту. Новоявлений туманний Ленінград, немов витканий вождями світового пролетаріату з диму революції і громадянської війни, таємничістю і незбагненністю нічим не поступається Петербургу часів Гоголя, і, здається, серед непівських магазинчиків і радянських канцелярій з'явиться майор Ковальов, що розшукує ніс-втікач, а в непевному освітленні нічного міста портрети отримують здатність оживати.

Питання про критерії істинності, необхідність розмежування справжнього розуму і низького здорового глузду, типова для взаємин героя із соціумом ситуація «слухають – не розуміють», пасивне положення центрального персонажа, якому ззовні «нав'язують» божевілля, актуалізують мотиви «Лиха з розуму». Як відомо,

розумність Чацького не раз ставала предметом суперечок і піддавалася сумнівам (див., напр.: [78, с. 360; 111, с. 252]). При цьому по-різному тлумачилося саме поняття розуму, розрізнялися і його оцінки: від позитивних (вільнодумство, відданість високим ідеям освіти і свободи [32, с. 8]) до негативних (зарозумілість, насмішкуватість і ворожість «доброму серцю» (як варіант – «сердечному розуму») [149, с. 63]).

У контексті багатой літературної традиції в «Забутій антени» наявна можливість альтернативного підходу до визначення розумного і божевільного. У літературі ХХ століття тема божевілля пов'язана передусім із відчуттям катастрофічності, ірраціональності, бездуховності світу [262, с. 286]. Літературний ряд героїв-безумців доповнюється в ХХ столітті Передоновим («Дрібний біс» Ф. Сологуба), персонажами творів Л. Андрєєва («Думка», «Червоний сміх» і т. д.), М. Булгакова («Червона корона», «Біг», «Майстер і Маргарита»), романтиками-божевільними О. Гріна і т. д.

Бодюля часом ірраціональний у вчинках, проте в них є своя логіка. Зовнішність Андрія Івановича спочатку вимальовується поза звичними опозиціями нормальності й божевілля. Спроба непрактичного героя підлаштувати свою життєву філософію під обивательський погляд на світ (бажання «впоратися з грошима» і придбати антену) має викликати (і, зрештою, викликає) посмішку. Однак у скромному недорікуватому конторнику несподівано проступають риси «високого» божевільного. Подібно до Чацького, Бодюлі судилося пережити свій «мільйон страждань», він потерпає від неможливості бути адекватно зрозумілим іншими, стає учасником нескінченно відтворюваного «діалогу глухих». Як Чацький, який віщає про час нинішній і минулий перед черговим Фамусовим, що заклав вуха, Бодюля міркує про Дон Кіхота перед Ньютою, якій це ім'я нічого не говорить, або виносить вирок службовцям канцелярії («Эх, антенны вы все, как я на вас погляжу, вроде как я» [194, с. 466]), викликаючи здивовані запитання. Апогей нерозуміння і кульмінація «діалогу глухих» – епізод, коли службовці канцелярії сприймають розпатланий вигляд Андрія Івановича і його інвективи на адресу колишньої коханої як ознаки божевілля, у результаті чого йому

відмовляють від місця.

Попри всі відмінності характерів і психотипів Чацький і Бодюля своєю долею немов транлюють ідею про те, що розум (який мав нещастя виявитися перед Репетиловими і Завітковими) може стати причиною «лиха», нерозв'язних суперечностей і страждання. І грибоєдівський герой із його впевненістю, що «успехов разума достаточно для обновления общества» [149, з 85], і Андрій Іванович, який не завжди слухає голос розуму, як незалежні особистості, протистоять згуртованому злу, що прагне «позбавити сенсу» та ізолювати людину, яка не задовольняє критерії нормальності середньостатистичного обивателя.

Тонка межа між розумом і божевіллям, помножена на несправедливість світу, дозволяє побачити в повісті Баршева відсилання до «Палати № 6». Бодюля – літературний родич не тільки Поприщина і Чацького, а й Івана Дмитровича Громова, як уже зазначалося дослідниками [287]. Доктор, до якого Бодюля йде на прийом, уподібнюється Андрію Рагіну. Обидва обтяжені професією лікаря і відчують покликання до гуманітарної діяльності (пор. характеристику чеховського героя: «Андрей Ефимыч не чувствовал призвания к медицине и вообще специальным наукам» [277, с. 82] з визнанням баршевського персонажа: «Если бы да не семья <...> я бы, кажется, плюнул на всю свою практику и рискнул бы на романчик» [194, с. 474]). Сюжетні лінії цих «лікарів мимоволі» є своєрідним продовженням і логічним завершенням доль їхніх пацієнтів. Рагин слідом за Громовим потрапляє в палату № 6, де вмирає. Зі свого боку, Бодюля, який мріє про письменницький терен, сам відображений на сторінках щоденника лікаря, що також прагне стати письменником.

У зв'язку з образом лікаря виникає типовий локус, присутність якого продиктована мотивом божевілля, – лікарня. У «Забутій антені» пацієнт і лікар зближуються спільним захопленням письменництвом, і парадоксальним чином талант Бодюлі хоч якоюсь мірою був оцінений тільки на прийомі у лікаря (у прискіпливого читача можуть виникнути сумніви, чи не хвалить один божевільний іншого). У «Прогулянці до людей» схильним до хвороби виявляється сам лікар, причому до діагнозу «проказа» додаються натяки на божевілля, незважаючи на

визнану комісією «нормальність» («страдает лишь истерией <...>, обнаружил некоторую неуравновешенность в вопросах, касающихся его отношений к женщинам» [194, с. 487]). Лікар Деспіладо засуджений за вбивство сестри милосердя і змушений перебувати в замкнутому просторі, який об'єднує риси лікарні та в'язниці (М. Фуко зазначив давню ще з часів Середньовіччя традицію поміщати в лепрозорії душевнохворих [261, с. 27]). Деспіладо виявляється немов подвійно огороженим від обивательсько-усередненого людства і повторює долю деяких інших героїв Баршева, що опинилися в ізоляції, – наприклад, винахідника Шамшуренкова.

Говорячи про інтертекстуальне наповнення мотиву божевілья, не можна не згадати ще два претексти «Забутої антени». Перший – «Мідний вершник» Пушкіна, імпліцитно введений у повість щонайменше двічі. Фіксуючи візит незвичайного пацієнта, лікар із відсиланням до неназваного поета зауважує, що річка в Петербурзі «вздыхалась и бурлила» [194, с. 476] (що є зміненою пушкінською цитатою: «Нева вздывалась и ревела // Котлом клопоча и клубясь [192, с. 279]). Примітно, що цитата-варіація наводиться лікарем як ілюстрація до емпіричних спостережень героя, що стосуються сучасності (пор. продовження, що розвиває тему повені: «Вода стояла на один фут выше ординара» [194, с. 476]). Тим самим випадкове зіставлення з літературним пам'ятником стверджує принцип міфологічної повторюваності: конфлікти і сюжетні лінії, які втілилися майже сто років тому в пушкінській поемі, готові відтворитися тут і зараз – у Ленінграді 1920-х років. Цій паралелі передує епізод, схожий зі сценою переслідування Євгена Мідним вершником із тією лише різницею, що баршевський герой рятувався втечею не від статуї, яка ожила, а від листоноші. При цьому тверда субстанція перетворюється на потік, який перешкоджає головному герою на шляху до порятунку: «Андрей Иванович их всех сил прорывался сквозь туман. Улицы, дома, памятники – плыли в одну сторону, а он навстречу их, против всех, в другую...» [194, с. 449] (пор. властивість статуї Петра змінювати свою стихійну основу в уривку: «растекутся туманом и камни Египта, и Ростры, и даже медь Фальконета» [194, с. 430]). Тим самим зловісний Мідний вершник, нехай і

побічно, виявляється включений у коло ворожих Бодюлі сил.

Баршевський герой виявляє схожість із ще одним божевільним – пушкінським Євгеном. У мріях про майбутнє безхмарне життя з Парашею Євген вважає, що «мог бы бог ему прибавить // Ума и денег» [192, с. 278] – того й іншого явно не вистачає і Бодюлі. Нездійснені мрії Євгенія отримати через рік-другий місце, влаштувати ««приют смиренный и простой», в якому він проживе разом із коханою аж до гробу, перегукуються з планами Бодюлі розплатитися з боргами і – головне! – подумати про одруження. Смерть Параші від стихії знаходить аналогію в ситуації моральної загибелі Нюти Андріївни (принаймні в очах Бодюлі), що руйнує надії, а можливо, і життя героя.

Пушкінська «маленька людина» позбавлена прізвища, хоча автор згадує про минулу славу її «прозвання», яке:

«...быть может, и блистало,
И под пером Карамзина / В родных преданьях прозвучало,
Но ныне светом и молвой / Оно забыто» [192, с. 277].

Як помічали дослідники, відсутністю прізвища пушкінський герой «випадає» з ланцюга поколінь і замикається в обмеженості свого існування [8]. На перший погляд, баршевському герою пощастило більше – у нього є «прізвисько», однак простота і неблагозвучність прізвища, на думку Андрія Івановича, можуть стати перешкодою письменницькому успіху: «Нехорошо, ох как нехорошо, если на романе будет поставлено Андрей Бодюля: сбыта не будет» [194, с. 426]. До того ж «вічний» образ маленької людини, що тяжіє над ним (а вічність, як визнає один із героїв повісті, «нудна і непомітна»), позбавляє Бодюлю не тільки права втілювати, але навіть і можливості бути втіленим: «Кто всерьез опишет тебя? Никто и никогда» [194, с. 480]. Одночасно визнання героя «Забутої антени» все ж «володарем дум», який нехай і не збувся, немов би виводить Бодюлю з порочного побутового кола в якісь вищі сфери. Якщо Євген надзвичайно далекий від міфологічної висоти архетипу, того ідилічного ідеалу, який втілює історія Філемона і Бавкліди, то вся фігура баршевського персонажа, навпаки, зіткана з різних міфологем російської літератури XIX століття, що робить його відкритим

Вічності.

Образ Євгенія формує архітекстуальний фон, задіює пам'ять жанру, з яким пов'язане коло стійких мотивів, – ідилії. Заспокоєння, простий і смиренний притулок як ідеал європейської буколістичної традиції, циклічний, здійснюваний «по колу поколінь час» [8] у Пушкіна приховують у собі сили, що ведуть до руйнування цього зосередженого на собі світу (за зауваженнями дослідників, єдина подія, можлива у світі ідилії, – його загибель) [8]. У повісті Баршева ідилічні мрії обертаються відчуттям прихованого катастрофізму буття, втраченої гармонії, якої насправді ніколи не існувало.

В асоціативний фон баршевського Бодюлі входить і архетипний образ Дон Кіхота – ще одного самотнього героя, відзначеного «священним божевіллям» («Пошлость в ее самых высоких проявлениях лицемерия и ханженства <...> Огромные уже и превосходные мастера попали в ее железные объятия, и нет Дон-Кихота, который бы разбил их» [194, с. 453]). Фігура лицаря сумного образу втілює, за визначенням І. Тургенєва, надзвичайну віру в готову, сконструйовану ідею, що примається за істину [242, с. 331]. Дон Кіхот Сервантеса двоякий та парадоксально поєднує в собі «отсутствие такта действительности» і вигляд «положительно прекрасного человека» [11]. У «Забутій антені» ці характеристики переносяться на неоднозначність головного героя, що балансує на межі розуму і безумства, високого і низького, лицарства і вульгарності. «Одиночество, обреченность и уязвимость, не умеющая признавать своих поражений» [3, с. 18] стають головними супутниками обох героїв. Зближує їх і відсутність будь-якого сумніву в собі і своєму покликанні. Дійсно, бажання Бодюлі стати письменником, не маючи для цього жодних передумов, цілком у стилі ідальго з роману Сервантеса. Як зауважив С. Г. Бочаров, «безумие Дон Кихота в несовместимости структуры его образа со структурой мира вокруг него» [43, с. 8]. Подібно до іспанського ідальго, Бодюля вірить в існування своєї «великої ілюзії» і парадоксальним чином домагається її здійснення, поставши в нарисі доктора «майбутньою знаменитістю». У цьому закладений конструктивний потенціал божевілля, яке прирівнюється до творчості і навіть абсурдним задумам дає шанс

на здійснення (не випадково оповідач «Літаючого Фламмандріона» вважав, що потрібно увічнити в камені людське безумство). У найбільш парадоксальній формі образ божевільного творця представлений у вигляді Ананія Федоровича, якому, завдяки відчайдушній вірі у свої ідеї, навіть вдалося виростити гриби зі слимаків (згадаємо зауваження здивованого оповідача після того, як вирощування диворослин було припинено: «Слышал я стороной, будто бы на другой год возле той самой дачи, где мы жили, народилось великое множество грибов» [17, с. 108]).

Ще більш по-донкіхотівськи відчайдушним виглядає приховане під наївними претензіями баршевських героїв прагнення вписатися в навколишній світ і навчитися в ньому жити, не зрікаючись від своїх ілюзій. Іспанський ідальго чіпляється за віджилу, стару ідею лицарства, Бодюля відтворює у власному житті сюжети з літератури минулого століття і марно прагне знайти собі місце в сьогоденні. Так, переживши почуття гіркого розчарування від невдалого роману з радянською Дульсінеєю Тобоською, тотального нерозуміння оточуючих і неможливості здійснення творчих амбіцій, Бодюля демонструє помічену Ю. Айхенвальдом вразливість, яка не вміє визнавати своїх поразок: «будем жити ... мабуть». Навіть перебуваючи в пасивному положенні, Андрій Іванович знаходить у собі сили пожаліти кривдників («Ех, антени ви всі»), тим самим переймаючи здатність Дон Кіхота жити поза собою і для інших.

Однак опозиція герой – світ у баршевській повісті не знімається, а навпаки, підкреслюється протиставленням героя, відокремленість якого втілює забута антена, що самотньо стоїть, і хвиль про майбутнє щастя людства, які пронизують нерозгадане місто. У російському культурному просторі Дон Кіхот знайшов особливу долю, ставши, як відзначали дослідники, рідкісним прикладом «превращения частного литературного явления одной страны в доминанту культурной и общественной жизни другой страны», своєрідним пророком, міф про який приховує в собі ключ до розуміння російської інтелектуального та суспільного життя [11]. Разом із тим герой Сервантеса існує в російському житті двояко: як ідея, ім'я-притча, інтерпретація якого надзвичайно рухлива і змінюється залежно від часу, і як низка живих втілень, трансформацій [3, с. 17]. У повісті

Баршева ці дві іпостасі – ім'я-притча і персонаж-втілення – зливаються воєдино: мимовільним читачем листа, автор якого нарікає на відсутність Дон Кіхота, стає людина, близька за духом до ідальго Сервантеса.

Однак герой Сервантеса, нехай і ставши вічним типом, не існує поза часом: як влучно зауважив Ю. Айхенвальд, «топот Россинанта возможен лишь на путях гуманитарного прогресса» [3, с. 21]). Відсутність Дон Кіхота – суворий вирок епосі, в якій вульгарність, святенництво, лицемірство заступили революційний пафос.

Особливий тип «сервантесівського божевілля» – ототожнення себе з героєм роману [102, с. 12]. У повісті Баршева ця формула як би перевертається: проявом божевілля оголошуються якраз письменницькі претензії Андрія Івановича, а героєм роману йому стати не судилося. Одночасно в «Забутій антені» присутні й інші двійники Дон Кіхота. Так, з іспанським ідальго, що бореться з вульгарністю, порівнюється Андрій Білий, що не змирив «буйного духу». Навіть побіжно згаданий Луначарський має стосунок до роману Сервантеса – як автор п'єси «Звільнений Дон Кіхот».

Різноманіття відсилань виявляє всі конотації, якими приростав образ сервантесівського героя в духовному і суспільному житті 1920-х років. Як зауважує Ю. Айхенвальд, у новій реальності створюється новий тип кіхотизму, і Дон Кіхотом опиняється людина світлого розуму [4, с. 57]. Одночасно порівняння з божевільним ідальго з роману Сервантеса перетворювалося на своєрідну інвективу, адресовану митцям слова, які в 20-ті роки ставали предметом нападок опонентів за недозволене проповідування свободи творчої особистості, а десятиліттям пізніше залишилися назавжди похованими під залізною рукою століття (наприклад, як у випадку з «Перевалом» [27]). Дон Кіхота немає, як стверджується в спаленому листі, а значить, немає і моральних стоїків, що апелювали до одвічних моральних понять і виступали бастионом проти всепоглинаючої вульгарності. Тим самим, нехай поволі і неявно, в «Забуту антену» вводиться тема трагічної долі донкіхотства 20-х років із погубленою вірою в революційні ідеали і надії. Це розчарування відчували багато письменників, які

зуміли втілити його на папері, – серед них, безсумнівно, був і Баршев.

З іншим баршевським героєм, безпритульним актором Коко, пов'язаний мотив юродства – ще одного різновиду «священного божевілья». Фігура юродивого парадоксальна і суперечлива, у ній поєднуються риси божевільного, блазня і святого, вона зарахована до архетипів національної свідомості, що втілює національну російську самобутність [166, с. 16]. У повсякденній свідомості цей образ асоціюється з тілесним або духовним убозтвом, хоча таке уявлення, як показує О. М. Панченко, є помилкою: юродство – це «мимовільне» мучеництво [139, с. 73], «надзаконний» християнський подвиг, який полягає в аскетичному самознищенні та умертвінні плоті [139, с. 79]. Баршевський Коко, якого вабить чуттєвий потяг і який цікавиться пухким, сонним, палким життям, на перший погляд, не має нічого спільного з аскетичним ідеалом юродства. Однак ця підкреслена фізіологічність контрастно відтіняється мотивом мучеництва: «Я много страдал, Терентий Петрович» [194, с. 318], – зізнається він при першому ж знайомстві. Здійснюване героєм «турне у всеросійському масштабі», або, інакше кажучи, бродяжництво та жебракування, підноситься Андрієм Спиридоновичем як подвиг, служіння на благо інших: «Жизнь моя <...> для них, для масс» [194, с. 317].

Юродивий у своїй основі лицедій, якого можна порівняти з професійним актором, що, одягається, немов у театральний костюм, у порвану сорочку, грає, прикидається, лицедіє, незмінно дотримуючись свого обов'язку лаятися на світ [139, с. 79]. Він висміює світ, прагнучи «збудити» «дивним», «чужим» і парадоксальним видовищем [139, с. 85]. Колишній актор Коко, подібно до середньовічного блазня та скоромоха (і професійна приналежність баршевського героя тільки підсилює цю схожість), оновлює вічні істини, нагадуючи мешканцям станції, які постійно залишаються сонними у своєму «риб'ячому» існуванні, про смерть (виступаючи своєрідним втіленням принципу *memento mori*), про сенс і безглуздість життя і не забуваючи висміяти все, що стосується світу Великих Пузириків, зокрема і його загибель.

Однак юродивий – актор особливий. Як зауважує О. М. Панченко, поняття

сценічного часу до нього не застосовується, юродивий постійно грає роль і тільки за часів «антракту», наодинці із собою, він дозволяє зняти із себе театральну маску [139, с. 85]. Цю повсякчасність переймає Коко: незалежно від того, хто перед ним – дурнуватий Терентій Петрович або наївна Дуня, – він блазнює, стираючи межі між собою, актором, і тими, хто мимоволі став глядачем у розіграваній Андрієм Спіридоновичем виставі. Коко не залишає ні на секунду гітару, яка стає постійним супутником його перформансів, виконуючи, по суті, символічну роль атрибута-супровідника (пор. ковпак блазня). Як носій вищої, недоступної для розуміння інших істини (або принаймні претендент на володіння нею, що явно протиставляє себе пuzирківському натовпу) Коко рідко буває зрозумілий, і в цьому його проповіді зближуються з повною парадоксальності і «темних місць» промовою юродивого.

Специфічність лицедійства юродивого полягає і в тому, що він, ставши актором *sui generis*, завжди грає самого себе [139, с. 93]. Коко переймає цю здатність, перетворюючи діалоги з пuzирківськими мешканцями на низку виступів, у кожному з яких – трагічна історія про кохання колишнього актора до Клавочки, ім'я якої продовжує спливати навіть під час побачення з черговою коханою. Жартівлива пісенька «Не форсуй, форсун форсистий», з якою з'являється Андрій Спіридонович у повісті, задає конфлікт між чоловіком і жінкою, в якому кохана залишається холодною до ліричного героя. У розвитку пісенного сюжету героїня вимагає матеріальних доказів любові до неї:

Милый, купи ты мне дачу, / В городе душно мне жить;

Если не купишь – заплачу / И перестану любить [194, с. 327].

Одночасно Коко виступає і від імені жінки, являє її версію конфлікту, в якій на цей раз антагоністом виявляється чоловік, «нахабний і злий» володар сірих очей (у репертуар бродячого актора входить вірш А. Ахматової «У мене є посмішка одна»). Мотив нещасного, нерозділеного кохання сполучається з болючим відчуттям власної безпритульності, сирітства і тотальної самотності: згадаймо «Сирітку» Петерсона («Шла дорогой той старушка, увидала сироту // Приютила обогрела и поесть дала ему» [177]), яку Коко наспівує, коли Терентій Петрович дав

йому притулок. Дитячий вірш, який став до речі, відкриває вихід в онтологічну площину, задає образ божественної сили, яка неодмінно врятує кожного нужденного (пор. «Бесприютного сиротку // Также не оставит Бог!» [177]). За репліками Коко проступає авторська міфологічна картина світу-хаосу як варіація «пузирківської» теми Блока: «Усе на світі пузирики». З різноманіттям і глибиною цього інтертекстуального поля контрастує жорстке звучання залізної епохи, що проривається в повість гімном «Інтернаціонал» в устах обмеженого суперника Коко.

З образом актора пов'язаний і паратекст повісті, що задає загальну установку на цитатність, – епіграф, який відсилає до вірша Єсеніна «Тепер любов моя не та», присвяченого М. Ключеву. Баршев використовує останню строфу вірша:

Теперь любовь моя не та.	Прошел, как прежде, мимо крова.
Ах, знаю я, ты тужишь, тужишь	О друг, кому ж твои ключи
О том, что лунная метла	Ты золотил поющим словом?
Стихов не расплескала лужи.	Тебе о солнце не пропеть,
Грустя и радуясь звезде,	В окошко не увидеть рая.
Спадающей тебе на брови,	Так мельница, крылом махая,
Ты сердце выпеснил избе,	С земли не может улететь
Но в сердце дома не построил.	[97, с. 140].
И тот, кого ты ждал в ночи,	

Відповідно до класифікації, запропонованої З. Г. Мінц [158], есенінські рядки виступають одночасно і знаком загальної установки на цитацію, і знаком цитованого твору, відсиланням до творчості конкретного автора (і одночасно до творчості поета, якому цитований вірш присвячено). Мотивно-образна система цитованого вірша набуває екзистенційного наповнення (мотиви туги, розлуки, безпритульності, образ млина, що не може злетіти). Мотив безпритульності (пор. «Ты сердце выпеснил избе // Но в сердце дома не построил») в оригіналі є реплікою в діалозі між Єсеніним і Ключевим, відповіддю на яку став вірш «Четвертый Рим» [113]. Для Баршева, як і для Єсеніна, значущим є образ рідної домівки як єдиної сили, здатної протистояти небуттію.

Доля мандрівного актора є своєрідною проекцією на явлені в есенінському вірші мотиви вичерпаності буття. Неможливість зазнати справжнього почуття (пор. «всего только седьмая по счету бесконечная любовь» [194, с. 321]) породжує творче безсилля: Коко приречений відтворити чуже слово, немов втративши права на породження власного.

У «Великих пузиріках» Баршев відтворює значущі мотивні константи есенінського світу. Однією з таких констант виявляється мандрівництво, яке в російській свідомості мислиться як «духовное состояние человека, дающее преемственность с подвигами первых христиан, подражающих Христу» [251, с. 3]. «Входя в поэтический мир раннего Есенина, – отмечает С. Семенова, – мы прежде всего сталкиваемся с бродящим странником» [212, с. 104], якого змушують рушити в дорогу «тоска бесконечных равнин» і «восчувствия смертного, преходящего статуса бытия» [212, с. 107]. На баршевського Коко, з яким пов'язаний мотив мандрівництва у «Великих пузиріках», неминуче накладають відбиток поетичні варіації есенінських мандрівників: від носіїв образу Христа до бродяг, розбійників. Звідси неоднозначність образу Коко: це і фатальний спокусник, і справедливий месник, і рятівник (нехай і невдаха), фігура одночасно блазнівська і трагічна, що уподібнюється сліпому велетню зі сну, який трощить все, а «сам вперед прет прямехонько к свету» [194, с. 323].

Однак есенінський інтертекст не тільки підкреслює подвійність натури Коко. Повість Баршева написана незабаром після смерті Єсенина (1925), що дозволяє розглядати паратекстуальний елемент як свого роду епітафію, затвердження безсмертя поетичного слова. Виявлений у повісті знижений варіант «смерті» і «воскресіння» (як пам'ятаємо, після загального вмирання безпритульний актор «отвалялся где-то и дальше покатыл» [194, с. 337]) дзеркально відображає заданий есенінськими рядками мотив невичерпності, вічності «російського мандрівництва», ставши одночасно і знаком нев'ячучості есенінської (і ширше – всієї поетичної) творчості.

Антиномія «життя-смерть» породжується есенінським інтертекстом і в «Забутій антені». Атрибутована цитата з «Не жалію, не зову, не плачу» виникає,

коли парадокс долі Бодюлі видно найбільш чітко: закладений у ньому потенціал «майбутньої знаменитості» і «володаря дум» у момент найбільш гострої «нестримної жаги до життя», як свідчить діагноз лікаря, так і залишиться невтіленим через хворобу. «Маленька людина» у варіації Баршева підкреслено молода – їй 24 роки, але при цьому вона постає такою, яка вже йде від життя, що знову змушує згадати про Єсеніна. Єсенінський фон поетизує і зближує образи героїв. Коко і Бодюлю об'єднує винятковість, дивність, що входить у різочий контраст із навколишнім світом, а також мотиви творчості й божевілля / юродства.

Розглянуті вище екзистенційні мотиви (самотності, нудьги, мандрівництва, сирітства, безпритульності) підводять нас до творчості ще одного письменника, з яким Баршев пов'язаний загальним контекстом, – Андрія Платонова. С. Семенова так описує домінуючу настрій платонівського світу: «В реакции скуки есть некое безнадежное онтологическое определение человека, всякой твари, вещи этого мира, словно покорно принимающих себя вечными жертвами дурной бесконечности смертного порядка» [211, с. 210]. Важко не побачити подібності із сентенцією про одвічне народження-вмирання пузирківського світу («Подожди, новые Пузыри народятся там, где и не ждешь их... Пробегут мимо нее и эти, и те, и другие, и еще, и опять» [194, с. 337]) або визнанням у «Громадянині воді»: «С нами вы, с нами навек, и речка, и смерть, и немудреная песня» [194, с. 344], яке в платонівському контексті звучить приречено.

Мандрівництво платонівських героїв також виникає з духовного (або буквального) сирітства, яке фіксує перший етап розпаду живої єдності – найважливішого для Платонова мотиву [211, с. 267]. Як зауважує С. Семенова, «все взрослые або потенциальные, або готовые жертвы сиротства на пороге вечного разрыва с самыми близкими людьми» [211, с. 210]. По суті, усі мандри платонівських героїв (наприклад, Саші Дванова) дослідники схильні розглядати як пошуки сиротою свого батька [211, с. 269].

У Баршева сиротою (принаймні по батькові) в прямому і переносному сенсі виявляється Василь із «Жданого слова». Платонівський контекст стає ще наочнішим, якщо згадати, що один із героїв «Чевенгура» фактично намічає фабулу

оповідання Баршева: «Есть, примерно, десять процентов чудаков в народе, которые на любое дело пойдут – и в революцию, и в скит на богомолье» [180, с. 158]. Фігура батька для Василя, навіть усупереч бажанню самого героя, залишається значущою і визначає долю, що підспудно виливається в бунт, повне заперечення батьківських цінностей, що зрештою приводить сина на шибеницю. Парадоксальне зіставлення героя-червоноармійця з фігурою Христа універсалізує образ Василя, задає мотив відпадання (або гріхопадіння), який позначає крайній ступінь самотності головного героя.

Із сирітством і мандрівництвом у Платонова пов'язаний семантично багатозначний мотив «другорядних» (непотрібних, «інших» людей). А. Щербаков розглядає їх як продукт світу, в якому людина «все сиротеет и сиротеет, не смирясь с потерями, вплоть до потери облика человеческого» [290, с. 269]. При цьому сирітство в «інших» як би збільшується, стає непорушним і універсальним. Якщо сирота здатний зберегти пам'ять про батьків, то «інші» – продукт кочової, безпритульної епохи – навіть цієї здатності позбавлені [290, с. 265]. Як основну ознаку «другорядних» людей дослідники називають споглядальність, замисленість, здатність замкнутися у власній самотності і тим самим духовно перевершувати інших героїв. На відміну від «вищих», як зауважує С. Корнієнко, «другорядні» люди роблять «повільну користь», тобто виявляються більш потрібними світу, тоді як «вищі» тільки стомлюють його [123, с. 406].

Як і у Платонова, непотрібна людина, що виникає на сторінках баршевської прози, багатогранна: це Кронід Семенович із «Четвертого», інженер Петров, який виїхав із Росії («Водорості»), рибалка Петро з «Антошиних дрібниць» (згадаймо слова його дружини: «Какой ты теперь человек? Ты переплетчик» [15, с. 61]). Порівняємо у Ф. Достоевського в «Братах Карамазових»: «Ты разве человек, – обращается он (слуга Григорій – В. В.), – ты не человек, ты из банной мокроты завелся» [91, с. 114]. Знаменитий образ ганчірки символізує підміну цілісної («справжньої») людини: «если б уж кому, например, вот так захотелось обратить в ветошку господина Голядкина, то и обратил бы, обратил бы без сопротивления и безнаказанно» [89, с. 168].

У словах дружини Петра – констатація долі героя, вимушеного постійно носити ту саму маску, яка не відповідає його справжньому покликанню («И назначено было Петру от всяких российских правительств, а следовательно и от покорной им судьбы, по профессии, до окончания дней своих, числится переплетчиком, а по призванию рыболовом» [15, с. 60]). Цим він відрізняється від Коко, який іменується просто людиною і є втіленням іншої крайності, – він актор, і примірювання на себе нових личин продиктовано професією. Істинне покликання Петра (бути рибалкою) слугує буквальним утіленням біблійної формули «ловець людських душ», що вказує на прихований потенціал героя. Одночасно праця палітурника є профанацією творчого начала: Петро тільки переплітає чужі «мудрості», не осягаючи і не породжуючи їх. Протиставлення «людина – палітурник» також може сягати корінням у біблійний текст (пор.: «Аз же єсмь черв'як, а не людина») і інтерпретуватися як знак християнського смирення, а значить, і мудрості.

Особистісна домінанта баршевського героя (в його «непотрібній» варіації) – самотність, переживання відірваності від близьких людей або нерозуміння ними, перебування в пороговій ситуації. Утім питання про визначення чуттєво-емоційного спектра «непотрібної» людини залишається відкритим. Так, А. Щербаков розрізняв власне самотність і те, що дійсно відчують «другорядні» люди Платонова (це, мабуть, правильно і для героїв Баршева). Якщо самотня людина відчуває себе самодостатньою, єдиною у всіх своїх проявах [290, с. 270], то «інші» люди не втрачають надії відшукати втрачену спільність. Звідси постійна здивованість, яка доводила до нестями персонажів «Ювенільного моря» на виконанні завдання, яке не має жодного сенсу (порівняймо пошук четвертого виміру Кронідом Семеновичем), або трагікомічне, абсурдне колекціонування та цитування «мудростей», почерпнутих із книг, що переплітаються (рибалка Петро). По суті, коло переживань, на які приречені баршевські «інші» люди, і є концентрованим втіленням мотивів, що входять у комплекс самотності, – нудьги, здивованості, божевілля і мандрівництва.

3.2. Мотив смерті та її подолання

Смерть, ця невловима «точка касання метаемпірической тайны и естественного феномена» [303, с. 13], приголомшує свідомість людини, постає непізнанною вселенською таємницею. Як зауважує К. Ісупов, «смерть не имеет собственного бытийного содержания. Она живет в истории мысли как квазиобъектный фантом, существенный в бытии, но бытийной сущностью не обладающий» [221, с. 34]. Звідси виникає зазначене філософами прагнення людини «замаскувати» факт загибелі, витіснити смерть зі свого кругозору або «перевернути» її (Ф. Ар'єс відзначав, що смерть у сприйнятті індивідуума ХХ століття стає непристойною як деякі фізіологічні прови людини [9, с. 463]). Цю думку повторює і З. Фрейд: «Каково наше отношение к смерти? В целом мы ведем себя так, как если бы хотели элиминировать смерть из жизни; мы, так сказать, пытаемся хранить на ее счет гробовое молчание» [260]. У цій незбагненності, що приховує біль перед лицем смерті (за М. Еліаде) [294], виявлена її принципова асемантичність, складність втілення та інтерпретації.

«Художественное изображение конца жизни – это и конец художественного произведения», – зазначав К. Харт, розцінюючи невловимість феномену смерті для письменницького пера як «мощный вызов, брошенный эстетическому сознанию» [270, с. 9]. І все ж танатологічне в літературі неодноразово ставало предметом вивчення (наприклад, у творчості М. Лермонтова, Л. Толстого, Л. Андрєєва [126], В. Брюсова, Ф. Сологуба [64] і багатьох інших), часом виступаючи домінантним мотивом, як у випадку А. Платонова. «Танатологічний напрямок» у філософії представлений іменами С. К'єркегора, М. Хайдеггера (з його концепцією «ніщо» як елемента онтологічної структури реальності), З. Фрейда (Ерос і Танатос, виникнення життя як прагнення до смерті), а в російському просторі – В. Соловйова, М. Федорова, В. Розанова, Л. Шестова та ін. На стику наук сформувався особливий напрямок – літературознавча танатологія, об'єктом якої є літературний досвід опису смерті. Окремі її аспекти були достатньо вивчені дослідниками: специфіка танатологічного хронотопу [126, с. 11-12], нарації та сюжету [126], [145], типи персонажів, танатологічні мотивні комплекси [64], [253],

[109], [126]. Виникли і закріпилися такі терміни, як танатологічна семантика, синтактика, прагматика і навіть танатопоетика [126].

Окремий інтерес становлять культурно-історичні та психологічні типології, які зафіксували різні оцінки й особливості сприйняття смерті. Так, Ф. Ар'єс [9] простежив зміни в осцилограмі громадської думки від «прирученої» смерті архаїчних часів, повсякденної, яка не спричиняє страх, до смерті «перевернутої» в ХХ столітті з трагікомічними спробами людини елімінувати, максимально витиснути смерть із простору життя. Свою «танатологічну граматику» створив і В. Янкелевич, який охарактеризував факт смерті для першої, другої та третьої особи. Найбільш абстрактною і віддаленою є загибель «іншого», яка набуває все більш реальних рис у міру того, як смерть стає особистою проблемою, отримуючи друге або перше «обличчя» [303].

У російській літературі 1920-30-х років тема смерті набуває універсального характеру. Згадаймо слова О. Введенського: «Какое это имеет значение, народы и их судьбы. Важно, что сейчас люди больше думают о времени и смерти, чем прежде, остальное все, что считается важным, безразлично» [55, с. 158]. При цьому ідея життя втрачає сенс напередодні прийдешньої загибелі і починає програвати порівняно зі смертю. Традиційне *memento mori* трансформується в нерозв'язну колізію, явлену у С. Кржижановського: живуть мертві, вмирають живі [156, с. 132]. Смерть і життя міняються місцями, що призводить до парадоксу: у факті загибелі більше прояву життя, ніж в самому існуванні. Як зауважує В. Мільдон стосовно прози С. Кржижановського, Росія 1920-х років стає місцем, де зникає життя і в результаті неприродного відбору залишаються ті, кому не треба жити: вони самі позбавлені якості живого [156, с. 132]. Це пояснює появу «автобіографії трупа», образів небіжчиків, які зовні схожі на живих, що, зі свого боку, самі є різновидом «недопомерлих» [156, с. 131] (тут доречно згадати і посмертну активність баршевського Ананія Федоровича в «Літаючому Фламмандріоні»).

А. Ар'єв у передмові до збірки «Звільнене від чар коло» влучно зауважує, що «едва ли найдется один-два рассказа в этом сборнике, где кто-то не ушел – чаще

всього невідомо чому – судьба! – из жизни» [194, с. 21]. Дослідник фіксує появу нового типу смерті – смерті-зникнення, яка, хоч і є алогічною і випадковою, стає явищем повсякденним, буденним. Раптово і таємничо зникає баршевський Матвій Карпович («Страх простору»), розчиняючись у порожнечі між хребцями двох століть; що ж до причин цього зникнення оповідач вважає за краще обмежитися двозначним жартом: «Не иначе как окончательно запугало его пространство» [194, с. 413]. Ця буденність і одночасно раптовість (пор. ремарку автора в хармсівському стилі «Умер Семен Назарыч неожиданно для себя» [194, с. 338]) викликає у баршевського героя метафізичне здивування, породжене присутністю і виглядом смерті. Згадаймо опис смертей пасажирів на дахах поїздів: «Мягко ударится своей болдыжкой, повернется к остальной братве и в глазах будто удивлень» [194, с. 363] («Громадянин вода»), а також нещасного «раба божого», радника царя Моховика Шервашидзе, якого так із подивом на обличчі і стратили («Антошині дрібниці»). Наведемо для порівняння платонівський контекст, де «томящая и отчуждающая странность сущего, призывающая к себе метафизическое удивление и вопрошание, покоится у него [платонівського персонажа] на чувстве Ничто» [297, с. 136].

Реакція на смерть у персонажів Платонова і Баршева виявляється на диво близькою. Так, зустріч із Танатосом породжує в душі баршевського героя не тільки подив, але й цікавість. Абсурдність і незбагненність, які супроводжують процес перетворення живої істоти на мертво, бездиханне тіло, притягують автора і заворожують його героїв. «На труп смотреть интересно, даже не поймешь почему» [194, с. 358], – констатує невидимий оповідач у «Громадянині воді». Він же зауважує, що в мертвому тілі пасажира, що «змився» під колеса вагона, «не всегда и разберешь, где человек, иногда очень смешно и любопытно выходит» [194, с. 353]. Подібна завороженість танатологічним, що виступає у баршевської людини поряд із відчуттям постійної присутності смерті, певною мірою знімає цілком природний для живих страх перед мертвим тілом. Остаточно профановану версію цього почуття передає Платонов у вигляді Фоми Пухова, який ріже на труні своєї дружини варену ковбасу («Таємна людина»).

Смерть для баршевського героя є невід'ємною частиною буття, в якому він покинутий: «А люди мерли своим чередом – старые от старости, а молодые оттого, что свинца накопилось много» [194, с. 344]. Ця неприродна природність смерті стає основною причиною екзистенціальної туги і вічної невлаштованості персонажів письменника і визначає головну колізію їхнього існування – смертна людина в смертному світі. Тема смерті у Баршева перебуває на межі онтологічного і екзистенціального, стаючи як трагедією окремої особистості, так і ви роком усьому світу.

К. Ісупов, фіксуючи появу в літературі особливої скульптурики смерті й аналізуючи просторову складову танатологічних мотивів, підкреслює відзначеність замкнутих, самодостатніх просторів знаком смерті [221, с. 40]. Приклад такого простору є у «Великих пузиріках». Танатологічні мотиви ризомою розходяться по всьому тексту повісті, при цьому образ смерті немов знижується, навіть забарвлюється іронією: Коко стверджує, що смертний смуток – дуже веселих штука і т. д. Близькість світу Великих Пузиріків (так само як і тих, хто його населяє) до смерті акцентує і просторовий орієнтир, який визначає розташування станції: до кладовища п'ять верст. Цвинтарний локус постає як особливий архетиповий простір людського життя, що зачав культуру і пронизує її всебічно [253]. Особлива значущість цього образу навіть дозволяє дослідникам говорити про «некроцентристську» культурну традицію [253]. Цвинтар виступає як «метафізична розвилка», «перехрестя життя і смерті», місце, де пам'ять пручається забуттю, вітальна структура, що дозволяє «трансформировать трансцендентную выдвинутость в Ничто в повседневное и посястороннее общение с мертвыми предками» [253].

На кладовищі відбувається зустріч Дуні й Коко, причому останній називає дівчину Прозерпіною – богинею підземного царства у римлян. Сцена побачення відсилає до елегійної традиції в літературі, представленій поезією Р. Блера, Е. Юнга, Т. Грея, В. Жуковського. Тим самим задається протиставлення двох точок зору на світ і потойбічну долю людини, явлені в цвинтарній елегії. З одного боку, для елегії (у варіаціях Грея-Жуковського) була характерна ідея продовження

існування померлих у земному житті, завдяки любові до них живих [221, с. 5]. Не менш сильно, проте, виявлялася і друга традиція, що склалася під впливом Оссіана, в якій заспокійлива атмосфера сільського кладовища руйнується страхом перед забуттям у смерті й сумнівом в існуванні потойбічного спокою [221, с. 6]. Ці дві точки зору відповідають ставленню баршевських коханих до факту смерті. Якщо Дуні через її патріархальність і сентиментальність ближче виявляється перший тип світобачення, то досвідчений актор сприймає смерть як останній рубіж людського існування, за яким йде лише небуття. Коко усвідомлює, що живі насправді роблять обряди для живих: «Это хорошо, что отпевали. Ему наплевать, а вам утеха – так-то веселей» [194, с. 325]. Романтична меланхолія змінюється буфонадністю трагічного блазня, який каламбурно обігрує ідею смерті і безсмертя: глузливо бажає покійному замість царства небесного – «небесний ВЦВК». Любовна сцена на гробовій плиті (що відсилає до «Кам'яного гостя» О. Пушкіна) може сприйматися як пом'якшена ремінісценція з роману М. Арцибашева «Біля останньої межі» (1913). Натуралістичний опис, наведений Арцибашевим, вказує на «деградацію фунеральних (похоронних) символів, которая была характерна для России рубежа XIX и XX вв. В этом случае кладбище не только теряет свой сакральный характер, но даже приобретает окраску сексуального стимула, фетиша. Помимо этого, кладбище <...> соединяет и одновременно разрушает, десакрализует два явления человеческой жизни, которые культура традиционно воспринимала как нечто таинственное и до конца непознаваемое: таинство любви и зарождения новой жизни – и таинство смерти» [62].

Для цвинтарної елегії є характерним «особое внутреннее измерение лирических ситуаций», коли медитація стає «пространством ценностной встречи с другим», що помер у невідомості. Вживання в образ іншого – ідеалізований досвід, що дозволяє передбачити в невідомому «іншому» прихований творчий і чуттєвий потенціал [120, с. 49]. У Баршева такий потенціал виявляється не тільки в лежачому під хрестом комісарі Андрєєві, але й в самому Коко, який здатний на благородні вчинки. Не випадково саме на цвинтарі читачеві стають відомі мотиви вбивства Морозова – помста Коко за убитого комісара, в якому він бачить

насамперед людину, народжену сміятися і дихати «всім життям».

Сполучення мотивів Ероса і Танатоса («радість» Коко з Дунею на кладовищі) у сучасного читача викликає асоціації зі вченням З Фрейда, що розділяв усі людські потяги на дві групи: одні спрямовані на досягнення кінцевої мети життя – повернення в початковий неорганічний стан, інші – на те, щоб шлях до смерті максимально або навіть до нескінченності подовжити. У літературній творчості цей паралелізм був виявлений задовго до появи фрейдистських концепцій у формі буття «смерті в любові», крайньої еротизації Танатоса аж до некрофілії і прояву надмірного, навіть деструктивного лібідо (усі ці мотиви були відзначені дослідниками у символістів [265]). Але у баршевського героя «смерть у любові» обертається «любов'ю до смерті», еротичне почуття, яке символізує життя, відтісняється на другий план перед спектром почуттів, які викликає подих смерті. Любов стає розмінною монетою («У вас такие груди маленькие, а между прочим, ты просишь тридцать копеек» [194, с. 312]), а чергова кохана – однією з багатьох у донжуанівському списку.

Однією з форм відходу від життя для баршевського героя стає подорож у царство сну. Відповідно до великої традиції сон мислиться як «уявна» (або мала) смерть, її сурогат і тимчасове небуття, що виникає як наслідок настільки ж несправжнього життя (пор. пасаж Коко: «Сонное зачатие, сонные роды и смерть ваша рыба: лучше говорить не помер, а заснул» [194, с. 331]). Дослідники традиційно зближують сфери танатологічного й онейричного, розглядаючи сон як тонкий і сугестивний простір життя [239, с. 139], який подібний до реальності і одночасно нею не є [220, с. 124] (згідно з П. Флоренським, «сон – вот первая и простейшая <...> ступень жизни в невидимом» [257, с. 419]). Сприйняття снів як тимчасової смерті С. М. Толстая відносить до універсальних стереотипів культури, що знайшли відображення в ритуалах (пробудження покійного) і віруваннях (уявлення про вихід душі з тіла під час сну) [224, с. 198]. Таким чином, сон стає одним із шляхів взаємодії між світом живих і мертвих.

Ще древні греки, по суті, поставили знак тотожності між сном і смертю, зробивши Танатоса і Гіпноса братами-близнюками (останній, правда, посилав

лише важкі, неприємні сни – на відміну від свого сина Морфея). Відлуння відомої формули «померти – заснути», явленої в монолозі Гамлета, ми знаходимо, наприклад, у Ф. Тютчева («Есть близнецы – для земнородных // Два божества – то смерть и сон» [248, с. 13]). У М. Лермонтова сон про смерть («Я зрел во сне, что будто умер я») згодом втілює повноту життя «я», що прийшла на заміну небуття:

Я ищу свободы и покоя!

Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном могилы...

Я б желал навеки так заснуть,

Чтоб в груди дремали жизни силы,

Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь [136, с. 488].

У творчості символістів виникає образ дияволичної, абсолютної і неспокутуваної смерті, яка постає як важкий сон без сновидінь [265, с. 249] (пор. у К. Бальмонта: «Суровый призрак, демон, дух всеильный <...> Ты шлешь очам бессонным сон могильный» [12, с. 54]).

Для літератури 1920-х років вихід у простір сну може розглядатися і як рятівна альтернатива іншій формі інобуття – смерті, яка, як парадоксально зауважує О. Славіна, стає в цей час обов'язковою для персонажа [220, с. 27]. Звідси виникає його пильна увага і практично хворобливий інтерес до сновидінь, що виливаються в дивовижні спроби приручити сни (втім як і смерть) – у створення Іваном Бабічевим із «Заздрості» Ю. Олеші апарата для конструювання сновидінь або в безрезультатних зусиллях відставного монархіста Хворобйова («Золоте теля» І. Льфа, Є. Петрова) замовити потрібні сни з гіпнотеки і виправити помилку в адресації снів. Не випадково російська антиутопія в особі Є. Замятіна і інших авторів зробила «націоналізацію» снів (контроль тоталітарної влади над ними) головним кошмаром літературних героїв [99, с. 174].

У Баршева спляча людина наділяється особливою мовою: «на другом языке говорят живущие в снах, для них земные слова только бред» [194, с. 378] («Водорості») – як і ті, хто перебуває на порозі вмирання («слышал хлопанье языком и медленные слова со спутанными буквами: «Опять хватс виджу...» [194,

с. 335]). Прикметами сну і смерті стають стерті або змінені риси обличчя: «Все лицо было пустым. Не нужно человеку лицо, когда он спит» [194, с. 378] («Водорості»); згадаємо також дивну метаморфозу, що відбулась із жителями Великих Пузириків, що побачили смертоносну каністру: «Когда пришел Коко, увидел он знакомые спины, взгляды же и лица были новые» [194, с. 332]).

Сон дозволяє зробити відкриття про життя, передбачити явлені в ньому події, розповісти живим те, що їм самим про себе невідомо [239, с. 137]. Звідси сформований комплекс уявлень про провісний дар, який передбачає «открытость той вести, которую несет в себе сон, восприимчивость по отношению к самому сновидению» [239, с. 134] і вміння не тільки «“пережить” сон творчески <...>, но и запомнить, зафиксировать и выразить в слове» [239, с. 135]. На подібну взаємозалежність сну і тлумачення вказував Ю. Лотман: «Сну необходим истолкователь – будь то современный психолог або языческий жрец» [144, с. 127].

І Коко, і Терентій Петрович є сновидцями, причому черговий по станції навіть веде облік сновидінь, чесно служачи своєму сновидному дару. Бесіди про сни стають найважливішою темою їхніх повсякденних розмов (що відповідає традиції [221, с. 171]). Передсмертний же заповіт Терентія Петровича щодо своєї колекції (спалити сни) розглядається дослідниками як спроба уникнути профанування таємниці, яку «некому передать в этой новой „сонной” жизни без снов» [220, с. 23]. Сни стають «раритетом, “свидетельством об испортившемся мире” <...> предметом собирания, изучения, коллекционирования [220, с. 23], а їхня цінність стає тим вищою, що побачене передує реальності.

В одному із сновидінь напередодні зустрічі з Коко Терентій Петрович бачить дивного хижого звіра, який так само може таїти в собі небезпеку і боятися її: «С виду гладкий, длинный и как бы хищный <...> Только неизвестно было, с какой стороны в траве зубы. Подойдешь, а вдруг он как лязгнет. А может и наоборот, затаился там зверь ласковый и в беде» [194, с. 319]. Зовнішність таємничого звіра викликає асоціації з постаттю Коко, дії якого однаково можуть бути творчими і руйнівними. Колишній актор стає підступним спокусником Дуні і при цьому одночасно виступає в позитивному і страждальному вигляді: мстить за смерть

сина начальника станції Василя Федоровича і ледь не гине разом з усіма мешканцями станції. Коко розповідає Терентію Петровичу сон про сліпого велетня («И ступает по коридору тому развеселый слепой человек. Да нет, что я, даже не человек, а целый великан, богатырь, мощь человеческая, и не разберешь, то ли пьян, то ли без ума, то ли мудрость его ослепила» [194, с. 322]), передбачивши, по суті, свої блукання спорожнілою станцією серед вмираючих її обивателів. Втім залишається неясним, чи бачив герой насправді цей сон або описане було лише грою його уяви (важливе для сновидної свідомості питання про поділ снів на справжні і несправжні [239, с. 137]). Однак страшно передвістя, що випередило подальший хід подій, навіть поза сновидним контекстом може сприйматися як пророцтво або прояв прихованого прагнення до смерті самого Коко.

Надзвичайна реальність сновидінь – і настільки ж сильна ірреальність життя – робить неможливим розрізнення яви і сну, що стає наскрізним мотивом для літератури 1920-х років [220, с. 31] (пор. у Баршева: «шел слепым развеселым человеком, как тот, которого видел когда-то не то во сне, не то наяву» [194, с. 333]). У своїй крайній варіації змішання двох просторів – реального і онейричного – веде до їх ототожнення, відповідно до відомої барокової метафори «життя є сон». Смерть у такому випадку стає своєю протилежністю і мислиться пробудженням від сну життя. У Баршева Коко так розповідає про смерть комісара: «потянулся, как после сна, и все» [194, с. 334].

Ще більш чітко «життя-сон» і «смерть-пробудження» пов'язані з образом самого Коко у сцені масового вмирання. Тут концентруються всі перераховані танатологічні мотиви, причому в міркуваннях Коко нанизуються ряд пограничних станів, які мають для баршевського героя схожу природу, – смерть, сон, сп'яніння: «Постой, не беги, все пьяны, все мертвы. Радуйся, мил-человек, проспал ты даже смерть» [194, с. 326], порівняємо в характеристиці Щукіної, яка вмирала, а думала, що п'яна.

Тітка Саша абсурдним чином звинувачує актора в тому, що трапилося: «Не было бы его, ничего не было бы. Это он все нахохотал» [194, с. 337]. Частка істини

в цьому є: Коко, сам того не бажаючи, зіграв фатальну роль у житті мешканців станції, нехай і не маючи прямого стосунку до трагедії, що трапилася. Фігура мандрівного актора виявляється тим чужорідним елементом, вторгнення якого стає смертельним для ідилічного, сконцентрованого на собі світу. У цьому плані повість Баршева зближується із «Старосвітськими поміщиками» М. Гоголя, де передвістям загибелі господарки і руйнування ідилії стає повернення дикої кішки, що стала представницею ворожого і чужого світу, який відкривається за огорожею маєтку. Прізвисько актора – Коко – викликає асоціації з півнем, крик якого повинен був розбудити мешканців станції від сну життя. Крім приїжджого актора, гостем із зовнішнього світу і одночасно носієм Танатоса стає «співчуваючий ферт», який був присланий на місце покійного Сидоренко і так докучає Василю Федоровичу. Прибуття «ферта» виявляється першою ланкою в ланцюзі нововведень, у результаті яких колишній уклад станції був остаточно переможений під натиском зовнішніх сил: «А здесь все новые понаехали, порядки пошли строгие, чтоб все по норме. Как жить-то дальше, батюшка?» [194, с. 337].

Генетично близькою смерті-сну виявляється смерть-забуття (пор. сцену смерті генерала з «Водоростей»: «Человек, позабывший себя навсегда, запечатлел от жизни в своих бывших глазах невысокий серый потолок, а на нем замшелую паутинку» [194, с. 371]). Тема пам'яті-забуття є однією з найважливіших у світовій культурі [21, с. 90; 138]. Забуття може бути знаком глупоти або божевілля і разом із тим втіленням спокою, здоров'я, очищення [116, с. 11]. Згідно з Ф. Ніцше, від здатності забувати залежать «веселость, спокойная совесть, радостная деятельность, доверие к грядущему» [169, с. 164].

І все ж інколи забуття постає як «нечто совершенно чужое жизни, но родственное смерти, поскольку разрушает единство и целостность бытия» [45, с. 9]. Міфологічним втіленням близькості смерті і забуття стала давньогрецька Лета, хтонічний символ вселенської ентропії, персоніфікація річки в царстві померлих [116, с. 11]. Не випадково в А. Платонова пам'ять постає властивістю всієї живої субстанції, всього універсуму [21, с. 92]. Як зазначає К. Баршт, пам'ять у цьому випадку оголошується порятунком, що рівною мірою поширюється на

живих і мертвих [21, с. 96]. Бути згаданим, на думку платонівських героїв-філософів, – значить бути врятованим, буттєво виправданим в очах Всесвіту [21, с. 97]. Найстрашніше, що може статися з ділянкою речовини життя, – це забуття, адже навіть фізична смерть завдяки пам'яті є оборотною.

Найвиразніше у Баршева концептуальна модель «смерть-забуття» явлена в незакінченій історичній повісті «Неспалений феєрверк» (1934). Її головний герой Леонтій Шамшуренков виявляється в центрі уваги автора не випадково. Це приклад таланту, що долає смерть-забуття й якому надано вічне життя в пам'яті нащадків завдяки творчості. За несправедливим звинуваченням Шамшуренков виявляється в тюремному ув'язненні, де він повинен був провести залишок життя. Рятує талановитого самоука чудовий винахід, про який він повідомив у Правлячий сенат, – самобіжна коляска. Опозиція пам'ять-забуття в повісті задається вже епіграфом, взятим із вірша Г. Державіна: «Река времен в своем стремленьи уносит все дела людей // И топит в пропасти забвенья народы, царства и царей» [19, с. 275]. В'язниця, де перебував Шамшуренков, постає локусом, де концентрується забуття: кожен проведений день (який забув своє число) був таким, що не відрізняється від попереднього, через що «чахла и умирала в тоске человеческая память» [19, с. 275]. Смерть пам'яті матеріалізується в трупному запаху, яким наповнений весь двір в'язниці. Єдиним свідченням ходу часу стають парадоксальним чином мухи, які «подтверждали времена года: есть они – значит на воле тепло, нет их – значит там холодное время» [19, с. 275]. Головний герой найбільше боїться втратити відлік часу: «Сколько же годов утекло? Ужели и впрямь памяти не стало?» [19, с. 278]).

В'язниця в «Неспаленому феєрверку» є варіацією замкнутого танатологічного простору, подібного до того, який втілювала станція Великі Пузирики. Іншою його версією є кам'яне місто з «Громадянина води», проте, на відміну від безіменної станції, воно відпочатку постає під час руйнування: «Когда опустился на страну 1917 год и хлестал гневом и кровью в мозг и глаза – крестились неученые, как в страшный роковой час» [194, с. 344]. Автор відображає простір війни, що традиційно відноситься дослідниками (поряд із

трупарньою, місцем страти, вбивства або самогубства) до танатологічного хронотопу [126, с. 103]. Громадянська війна в оповіданні Баршева – апогей Танатоса і передвістя Апокаліпсису. Тим самим мотив смерті універсалізується, набуває ще більшої всеосяжності й масовості.

Уникнути смерті або, користуючись термінологією Ф. Ар'єса, «приручити» її Громадянин Вода прагне єдиним способом, який доступний маленькій людині, що опинилася у вогнищі війни, – не приєднатися до жодної з протиборчих сил. На питання Миті, що він буде робити, якщо в місто прийде нова влада, Кузьма Іванович відповідає: «Пожалуйста, сейчас это пироги с капусткой, наливочки и благодарственные молебны <...> Как же, как же, новое изменение вещества, чем чаще, тем интересней» [194, с. 347]. Герой розробляє своєрідну філософську систему «обміну речовин», яка захищає його від усіх можливих ударів долі: спалений війною будинок принесе попіл для худоби, а насильство над дочкою подарує нове життя.

Смерть стає наскрізним мотивом оповідання. Не випадково іронічним рефреном тут звучить фраза: «мереть, тереть, переть, умереть пишется через “е”» [194, с. 344]. «На этой земле все умирает: люди, животные, растения, дома <...> Все ветшает, стареет, тлеет, сгорает, падает» [212, с. 472], – цю характеристику прози Платонова, запропоновану С. Семеновою, можна застосувати і до оповідання Баршева, де навіть корова відчуває тугу наближення смерті: «Через несколько часов ее должны сварить и съесть, и, судя по ее понуренному виду, она это знала» [194, с. 358] (цікаво, що в одному з оповідань Платонова корова також наділяється схожим із людським спектром почуттів, здатністю відчувати біль і страждання: «она молча и редко дышала, и тяжелое, трудное горе томилось в ней, которое было безысходным и могло только увеличиваться» [182, с. 44]).

У прозі Баршева, як і у А. Платонова, художній простір ділиться на два світи – природний і штучний. Смерть у природному світі хоча і свідчить про його «застарілість», втрату первинної невмирущості, але однак не випадає з природного існування: «с нами вы, с нами навек, и речка, и смерть немудреная песня». Смерть же в штучному світі неодмінно виявляється неприродною, насильницькою

[190, с. 118].

У Баршева природний світопорядок втілює річка Мшага, яка завжди була все та ж «поглиблена небом». Світ же штучний уособлює війна і смерть, що супроводжує її (зокрема, як ми пам'ятаємо, і дочку головного героя), яка поступово розвінчує обивательську філософію Громадянина Води, що скасовує Танатос. Симптоматично, що випадкова смерть втручається в розпал вітального ритуалу, який, здавалося б, втілює торжество життя над смертю, – сімейного обіду. Герої, за безглуздим капризом Кузьми Івановича, обідають на веранді, немов у довоєнний, мирний час, тим самим знехтувавши небезпекою. Однак переможена смерть жорстко мстить Громадянину Воді, для якого смерть дочки стає страшнішою за власну долю і веде до найглибшої кризи: «“Еще такую же [кулю]”, – просило для себя громоздкое тело» [194, с. 352].

Танатос концентрується не тільки в закритому просторі охопленого війною міста, а й в просторі вагона, де вмирає Митя і зупиняється рух: «Катится ли вагон або стоит на месте? Конечно, стоит и никогда никуда не двигался, потому что он без колес, потому что он дом, большой дом, белый дом...» [194, с. 353]. Паралель «вагон-будинок», що виникла в гарячковому маренні героя, спричиняє третій, танатологічний мотив асоціативного ланцюжка: будинок – домовина (труна). Житловий простір в оповіданні заражається смертю: у вагоні видихали все повітря і залишився густий сморід, у будинку Кузьми Івановича утвердився мідний дух тління, який є для господаря нагадуванням про труп Глаші, що лежить у кімнаті.

Образ замкнутого міста, охопленого смертю, виростає в прозі Баршева до масштабів всієї країни. Згадаймо героя «Водоростей», який втік за кордон і ототожнює себе з Лотом, а свою дружину – з дружиною цього біблійного персонажа, перетвореною на соляний стовп. Соціалістична держава, якщо продовжувати паралель, прирівнюється до старозавітних Содома і Гоморри, які, як відомо, були зруйновані за нехтування моральними нормами.

Свідченням вмирання світу стає і його роздвоєння, безмежне і безглузде збільшення числа копій і двійників, які примножують його дефектність. Танатологічний аспект двійників відзначали багато дослідників: «Практически все

литературные сюжеты о двойниках включают в себя мотив подлинной (трагической) або мнимой (смеховой) смерти одного из персонажей» [2, с. 15]. З цим ексцесом існування, буттям «навиворіт» і життям «як-небудь», із претензією, за О. Панченко, «вытеснять других из пределов, занимаемых ими другими своим бытием в этом мире» [174, с. 184] стикається герой оповідання «Розладнана особистість» Іван Іванович Стебельков. Його двійником-антагоністом виявляється якийсь Карл Іванович Антропик, що представився фахівцем із розладу особистості, який щойно повернувся з Тибету. Зовні герої підкреслено протиставлені: якщо волосся Стебелькова «скинулося» саме собою з незапам'ятних часів, то його щасливий суперник, прозваний маврикійським дубом, виявляється власником пишної бороди. В іншому персонажі виявляються схожі: їх об'єднує загальні захоплення графологією, опозиція до офіційної влади і, звичайно, залицяння до Катеньки.

Випадкове знайомство на лавці (в оточенні дивного симбіозу, який міг тільки виникнути в Росії 1920-х років – пам'ятника Карлу Марксу і Храму Воскресіння); пророцтво про кінець Стебелькова від Карла Івановича, який пообіцяв переляканому співрозмовнику захист від темних сил; сцена на квартирі Антропіка, коли Івану Івановичу був остаточно ухвалений «діагноз» («вы страдаете болезнью сатира и притом контрреволюционер» [16, с. 73]), – все це передувало початку «розтращення» особистості Стебелькова, спритно підлаштованому його щасливим суперником. Останній активно множить навколо Івана Івановича фантомоподібні утворення, які оскаржують право на життєвість у свого донора і викликають у нього почуття спустошеності, яка виступає аналогом фізичної смерті.

Із пропажою іменної таблички Стебельков позбавляється особистості, а його місце займає порожнеча, що роз'їдає навколишній простір: «Подойдешь к двери, а она пустая, словно скучает<...> Был тут Иван Иванович и весь вышел. Поверите, так и кажется, что и за дверью-то ничего нет, одна пустота да пыль» [16, с. 75]. Ця подія змусила героя знову згадати про передбачений кінець. «Двійником» Стебелькова стає Катя, у якої табличка з ім'ям героя за посередництвом невідомої

сили з'явилася на двері вранці, через що у дівчини виникли неприємності: «Дворник в воротах лапаєт, управдом прописки твоей требует, а какая от тебя польза?» [16, с. 76]. Засмучена Катруся радить героєві зберегти цю табличку для кладовища, тим самим у контексті «роздвоєння» персонажа знову актуалізуються танатологічні мотиви.

Нарешті, личину Івана Івановича Стебелькова бере на себе його противник, озброївшись такою ж табличкою. Можливість зіткнутися віч-на-віч зі своїм двійником остаточно сковує сили героя, який відправився до Карла Івановича з твердим наміром розібратися з підступним суперником: «И показалось мне, что как позвоню, так и выйдет ко мне сам Стебельков и скажет жалобно: – За что ты хочешь бить меня, Стебелькова? На кого руку подымаешь?»[16, с. 76].

Останню ж копію нещасливої таблички герой бачить, повернувшись додому в стані, близькому до божевілля: коло двійників замикається, причому сам Іван Іванович серед цих копій відчуває себе зайвим і навіть наважується вбити двійника, якщо той раптом виявиться за зачиненими дверима. Згідно із сформованою «двійниковою» традицією (згадаймо «Вільяма Вільсона» Едгара По) цей вчинок неминуче спричинить загибель «справжнього» Стебелькова. Остаточну владу над жертвою Карл Іванович набуває в маревному сні Стебелькова, де виникає образ гігантського павука, який обмотав, ніби павутиною, тіло і смокче з нього кров. У літературній традиції, зокрема у Ф. Достоєвського, в образі павука концентрується «негативная семантика зла, греха, коварства, холодной жестокости», він постає «олицетворением жестокой, темной и глухой природы, бессмысленно уничтожающей человека» [243] або «символом Смерти без воскресения» [110]. Наприклад, герой «Записок із мертвого дому», рецидивіст Газін, «жахлива істота», яка полублялала різати маленьких дітей лише із задоволення, уявляється в образі велетенського павука зростом із людину (див. про це [40]).

У «Розладнаній особистості» у зв'язку з експресіоністичною картиною зі сну головного героя приховано виникає мотив якоїсь тоталітарної сили, яка виявляється ще більшим злом, ніж Карл Іванович, і забороняє тому, кого мучить

павук, кричати, адже можна тільки дзижчати. У цьому епізоді міститься прозорий натяк на політичну ситуацію, коли влада набувала повного контролю над людською особистістю (не випадково противник називає Стебелькова «контрреволюціонером», що набуває обрисів прямої загрози).

У зв'язку з метаннями головного героя від одного до іншого двійника актуалізується мотив порожнечі, який стає однією з найважливіших форм репрезентації танатологічного у творчості Баршева. Не тільки закритий або «подвійний» простір несе в собі танатологічну семантику; порожнеча також і навіть більшою мірою відзначена знаком смерті. Вона переслідує баршевських героїв і наздоганяє їх на порозі вмирання (в описі смерті стрілочниці Щукіної з «Великих пузириків» ментальна порожнеча в момент загибелі зливається з порожнечею небуття: «Раскрыла пустые глаза и в последний раз сказала свое, пустое. С тем и отошла» [194, с. 336]). «Порожній» стає в один ряд із мертвим («У переезда мертвой тенью белый дед, фонарь в руке, взгляд пустой» [194, с. 348]). Навіть поза танатологічним контекстом сам по собі незаповнений простір лякає баршевську людину (пор. сон Андрія Бодюлі із «Забутої антени»: «приснилось ему снеговое лучистое поле и воткнутая посреди него высокая тонкая жердь. Он знал, что поле это без конца и без краю и что страшно оно своей холодной непреодолимой пустотой» [194, с. 464]). Заповненість ж, навпаки, забарвлюється в позитивні фарби, асоціюючись із повнотою буття (пор. «побольше бы таких счастливых до краев людей») [194, с. 387]. Не випадково у героя «Антошиних дрібниць» упевненість у тому, що сліпий від народження Антон «дійде до всього», утвердилася, коли новонароджений син почав смоктати груди (у звичайному рефлексі підсвідомо Петро побачив прагнення заповнити порожнечу за допомогою рідини – материнського молока). Зауважимо, що виявлена асоціація починається з міфології – так, Юпітер для здобуття безсмертя дає Геркулесу напитися молока з грудей сплячої Юнони.

Розшифровка семантики цього мотиву потребує залучення контексту. Дослідники виділяють у літературі російського модернізму образи «мороку», «спокою», «сяйва», «порожнечі» і «хвиль» небуття. В. Севастьянова говорить про

поетику небуття, яка формується в літературі 1900–1920-х років [208, с. 11], передусім у символістів. При цьому небуття, що реалізується в ряді бінарних опозицій (світ-ніщо, порожнеча-речовина, світло-темрява і т. д.) [208, с. 11], отримує амбівалентну семантику. Божественне Ніщо символізує темну першооснову, «причину всего», яка не має «ни тела, ни формы, ни образа, ни качества», світостворювальну силу, «путь к которой представляется навстречу благотворным потокам, изливающимся из первоначала» [208, с. 23]. Ставши втіленням буття, порожнеча одночасно сприймається як темрява, що не тільки створила світ, але і прагне його знищити [208, с. 23]. У літературі 1920-х років, як відзначають дослідники, у художніх системах А. Білого, О. Мандельштама та ін. «“тьма изначальная” окончательно утрачивает связь с идеями истока блага, истины и превращается в “пустое ничто”» [208, с. 24]. У просторі тексту літературний герой стикається з особливим «спустошливо-спустошливим» мінус-простором [236, с. 477], у глибині якого проступає фігура Танатоса. Один із найбільш достовірних свідків цього простору і найглибших його тлумачів (за зауваженням В. Топорова) С. Кржижановський створив в образі безіменного героя «Автобіографії трупа» приклад того, як мертвий простір пожирає людину, яка необачно потрапила до нього в пастку [236, с. 543].

«Нуль», «ніщо» стає центральним поняттям і у філософії оберіутів, які, за зауваженням С. Г. Семенової, коли «сама смерть как бы стирает длительность и смысл жизни» [210, с. 461], уподібноли свою творчість, за влучним висловом М. Заболоцького, дивним звукам із порожнечі [55, с. 175-176]. Тільки нуль, за Хармсом, може містити в собі поняття нескінченності [98, с. 85], бути вмістилищем одночасно початку і кінця, втілювати «ніщо» і «щось».

Ще більш чітко виражена танатологічна семантика мотиву порожнечі у А. Платонова, у світі якого «органическая и неорганическая природа, животные и растения, взрослые и дети» – все піддається впливу невблаганної смерті [156, с. 128]. М. Епштейн зближує платонівську порожнечу з «Ніщо» Хайдеггера, відзначаючи амбівалентність цього образу: смерть розгортається з глибини сущого і тим самим дає йому проявитися, без порожнечі існувала б нероздільна

щільність землі, в якій потонула будь-яка свідомість [297, с. 147]. Визначаючи Платонова «писателем по онтології речовини» [229, с. 6], Л. Карасьов також пов'язує «порожнечу неіснування» із ситуацією смерті: «пустота оказывается местом, куда должна войти жизнь, чтоб было человеку чем жить. А так как у жизни, понятой как нечто вещественное, есть только один антипод – смерть, то, соответственно, ее признаком становится пустота» [229, с. 10]. Їй здатна протистояти лише одна субстанція – вода, яка виявилася через свої виняткові властивості якраз посередині між полюсами порожнечі і заповнювання, смерті і життя [229, с. 18]. У вільному від впливів стані вода у Платонова набуває круглої форми, яка, за зауваженням К. Баршта, стає символом нової живої енергії речовини [20, с. 148].

Близькість баршевського і платонівського світів підкреслюється не тільки тріадою «людина – порожнеча – вода», а й особливою роллю фігури вченого-винахідника, який прагне цю порожнечу небуття подолати, «сделав смерть маленькой» [221, с. 40]. Поява такого героя цілком відповідає характерним для 1920-х років тенденціям у соціальному житті, літературі та філософії. Рамки творчості і власне естетичного розширюються, утилітарні (технічні) об'єкти підносяться до рангу естетичних, а процес їхнього створення може розглядатися як творчість. Як писав М. Бердяєв, «единственной сильной верой современного цивилизованного человека остается вера в технику <...> Техника есть последняя любовь человека» [31, с. 147]. Не випадково Є. Замятін як головного героя роману «Ми» (1921) вибирає інженера D-503, який виступає відразу у двох творчих іпостасях – він і будівельник «Інтегралу», і автор записок про життя в Єдиній державі. Інша варіація героя-винахідника – Іван Бабічев («Заздрість» Ю. Олеші). В універсальній машині на ім'я Офелія якраз і втілюється дивний синтез творчого, людського, і машинного, автоматичного, – всесильний апарат його творець наділяє людськими почуттями (причому найбільш вульгарними), за що згодом і поплатиться життям. Із героїв Платонова згадаємо Самбікіна, який жадав добути довгу силу життя, скориставшись таємничою речовиною, виявленою на мертвому тілі («Щаслива Москва»), або напівбожевільну Міцну Людину, що керує двома

майстернями, одна з вирощування міцної плоти, а інша – безсмертної («Розповідь про багато цікавих речей»).

Немов натхнений ідеями Фоми Пухова, який вірив у необхідність наукового воскресіння мертвих, «чтобы ничто напрасно не пропало и осуществилась кровная справедливость» [179, с. 201], Ананій Федорович (герой баршевського «Літаючого Фламмандріона») любив винаходити, причому кожний наступний винахід був абсурднішим і більш руйнівним від попереднього: він ніби наслідував приклад Якова Савича, який «делал лишь странные механизмы, утоляющие возжеления темной души» [181, с. 346] (оповідання А. Платонова «Глиняний будинок у повітовому саду»).

Концепт винахідництва зв'язується з божевіллям як пограничним станом між буттям і небуттям. Як стверджував М. Вавулін, автор книги «Божевілля, його сенс і цінність», яка слугувала реальною основою для дивних винаходів Ананія Федоровича, «нигде, по всей вероятности, нет так много изобретателей, пророков, проповедников и реформаторов, как в психиатрических больницах», і будь-яка божевільня являє собою простір для вищих ідей і геніальних задумів [204]. Серед наведених Вавуліним прикладів винаходів, створених невичерпною фантазією винахідників-навіжених, крім згадуваних в оповіданні Баршева літаючого фламмандріона, пружинного плавателя й арфи для бідних (у Вавуліна – «арфи для небагатих»), містяться повітряний велосипед, *perpetum mobile*, парадоксон, землеоброблювач, народна скрипка та ін. [204].

Літаючий фламмандріон, матеріалізований баршевським героєм у вигляді обхватів навколо ніг, залізних чобіт, до яких під'єднані ракети, відсилає до перших дослідів ракетобудування 1920-х років. У назві винаходу наявне трансформоване ім'я відомого астронома Каміля Фламмаріона, у зв'язку з чим актуалізуються мотиви неба і польоту. Відомо, що французький дослідник був прихильником спіритуалізму, вірив у заселеність інших, позаземних світів і безсмертя людини. «Мы в самих себе чувствуем какую-то неведомую силу, – писав автор «Історії неба», – которая ведет нас к сознанию, что не только невозможно уничтожить принципа нашего существования, но что невозможно принудить эту силу к

бездействию» [254, с. 34]. Тому не дивно, що літаюча машина Ананія Федоровича, названа на честь К. Фламмаріона, повинна була віднести свого творця від смерті і неправди. Зауважимо, що спроби перебудувати природний порядок речей закінчилися невдало: винахід убив свого творця, зігравши, по суті, ту саму фатальну роль у його житті, що і Офелія для Івана Бабічева. У цьому зіставленні знову криється міфологічний підтекст – брехня як персоніфікація хаосу і темної сторони буття ставиться в один ряд зі смертю (недарма антична богиня брехні Апата доводилася сестрою Танатосу).

М. Еліаде [294] фіксує в багатьох міфах мотив магічного польоту, здійснення якого було прерогативою царів і всіляких чарівників і містиків. Ще з часів архаїчних культур ідея польоту нерозривно пов'язана зі смертю. З одного боку, шаманський політ був рівнозначний ритуальній смерті, під час якої душа відлітає у сфери, недоступні живим. У той же час подолання земного тяжіння (що втілюється, по Г. Башляру, у людських первострахах падіння і чорноти [26, с. 129]) задає мотив свободи, зокрема від кайданів власної смерті.

Політ баршевського героя на Фламмандріоні підключає також оберіутівський контекст. У 1929 році (рік написання оповідання Баршева) Д. Хармс створює свій «Політ у небеса», головний герой якого переживає, по суті, варіацію досвіду Ананія Федоровича, його політ і розчинення в порожнечі:

Вася взвыл беря метелку / и садясь в нее верхом
он забыл мою светелку / улетел и слеп и хром <...>
Что же делать? Боже мой, / Где мой Вася дорогой?
Все хором: / Он застрял на небесах [269, с. 84-86].

Ж. Жаккар зауважує, що у світі оберіутів ситуація польоту неминуче супроводжується двома трагічними неминучими подіями – падінням і зникненням [98, с. 109]. Одночасно зникнення тіла, за зауваженням М. Ямпольського, виявляється пов'язаним із відкриттям істини про тіло і супроводжується появою істинного світу [302, с. 171]. Так, у «Мирі» поет спочатку вважає, що бачить «Ніщо», у той час як йому були явлені «все части мира сразу» [98, с. 109]. Якщо розглядати безсмертя людини як частину істини про світ, яка відкрилася, то політ

на Фламмандріоні Ананія Федоровича і його зникнення в чорному оксамиті всесвітньої порожнечі обернувся таким набуттям (звичайно, якщо всерйоз припустити, що винахіднику вдалося уникнути смерті).

Художній простір «Літаючого Фламмандріона», де гриби ростуть із слимаків, а високоповажні громадяни винаходять спосіб злітати, немов відтворює полотна сюрреалістів або сюжети С. Беккета. В оповіданні панує абсурд, що засвідчив «экстремальный тип отношений между человеком и исчерпавшим динамику своих возможностей миром» [48]. Сама ситуація польоту, яка означала унікальну можливість частини автономно існувати поза цілим [49, с. 288], породила авіаморфозу, знак некодифікованого простору і розриву звичних часових рамок, трансформації тіла, яке майорить, і одночасно його дематеріалізації, втрати матеріальності, переходу від статичної смерті до динаміки життя [49, с. 286].

Тріада «винахідник – політ – перемога над смертю» відсилає читача до утопічних проєктів і грандіозних програм космістів М. Федорова, В. Вернадського, О. Сухово-Кобиліна тощо. Подолання смерті (за М. Федоровим, «должна быть умерщвлена, наконец, и смерть своя – самое крайнее выражение вражды, невежества и слепоты» [203, с. 8]), так само як і космічна експансія, стають обов'язковими пунктами масштабного задуму. Зіставлення цих двох завдань не випадкове, адже обмеженість людини в просторі унеможливорює перемогу над обмеженістю в часі, тобто смертю. Не випадково ідеальна людина, за О. Сухово-Кобиліним, пройшовши три стадії еволюції, отримує в дар здатність долати силу тяжіння. Цього можна досягти не тільки шляхом власного перетворення (поява органічних крил), але і за допомогою винаходів, які дозволять людині порвати «связующие его кандалы теллургического мира» і зійти в «окружающий его солярный мир» [203, с. 54].

Для баршевської онтології ця «життєстверджувальна» інтерпретація польоту виявляється більш адекватною, хоча подолання земного тяжіння зовні подібне до вмирання (обидва процеси супроводжуються дематеріалізацією, втратою матеріальності, яка слугує знаком переходу в іншу буттєву площину, поза землею). Здійснюючи політ, Ананій Федорович немов ізсередини проколює смертний міхур

існування, в який людина спочатку, ще з народження, укладена і в якому смерть невідступно стежить за нею, а в призначену мить поглинає її, розчиняючи в безодні порожнечі.

В абсурдному світі «Літаючого Фламмандріона» смерть і сміхове начало є пов'язаними. Традиційно сміх в опозиції «живе-мертве» мислиться як невід'ємна властивість життя. Мертвий же здатністю сміятися обділений; на цій опозиції побудований відомий сюжет подорожі героя в царство мертвих, яким було заборонено сміятися (докладний аналіз цього сюжету запропонований у В. Проппа [189]). «Мышление идет и еще дальше, – зауважує дослідник, – смеху приписывается не только способность сопровождать жизнь, но и породить ее» [189, с. 184]. Як показав М. Бахтін, сміх для середньовічної людини символізував перемогу над страхом (зокрема і перед смертю) [24, с. 104]. Баршев багато в чому дотримується цієї традиції, зрівнюючи сміх і життя. Не випадково Коко вважає за провину Морозова те, що він залишив сина Василя Федоровича без сміху, убивши його, причому стосовно самого оповідача ця метафора отримує матеріальне втілення: «Челюсть всю как есть разможжил Морозов, прям смеяться нечем, такой прохвост» [194, с. 326].

Як вважає героїня «Великих пузириків», смерть можна «нареготати». У цьому твердженні відображена амбівалентна природа сміху, який також може обдурити, опинившись «связанным с жизнью, которая несет в себе смерть» [205, с. 137]. У смертоносному реготі простежується вплив знаменитих середньовічних *danse macarbe*, в яких здатністю сміятися (реготати) наділяється сама смерть. Поява макабричних сюжетів – нескінченних тріумфальних танців скелетів і сцен гонитви мерців за живими – дослідники приписують дії Загального Страху, який охопив Європу в XV столітті, коли смерть (як відображено в гравюрі однієї із середньовічних книг) виявляється королевою цього світу, що сидить на троні з увінчаним короною черепом [205, с. 207].

Специфічним явищем, що виникає на стику сміхового і танатологічного, стає сміх при смерті, часто досить жорстокий, сардонічний. Сміхове в такому випадку стає засобом захисту, оберегом від помсти мертвих і від смерті, а також

страху перед нею [205, с. 140]. Одночасно такий сміх слугує знаком переходу померлого в потойбічний світ, що також може розглядатися як початок іншого життя [205, с. 142]. У просторі літератури сміх при смерті виливається в особливу форму комічного – чорний гумор, введений в активний ужиток представниками сюрреалізму (згадаємо «Антологію чорного гумору» А. Бретона). Для нього характерне висміювання сакральних або недоторканих тим, зокрема трактування вбивства, смерті, страждань як комічної ситуації: це «юмор, обнаруживающий предмет своей забавы в опрокидывании моральных ценностей, вызывающих мрачную усмешку» [42]. «Чорний гумор» бере початок від балагану, скоморошества, лубка, фольклорних легенд, жорстокого романсу [50, с. 148], отримуючи новий виток розвитку у ХХ столітті (творчість ОБЕРІУ, театр абсурду, «чорна комедія» і т. д.).

У творчості Баршева це сміхове начало присутнє відразу: в зіткненні зі «смійками існування», в ситуаціях екзистенційних криз і прозрінь його героїв зберігалася іронічна відстороненість автора, що надає їм риси трагікомічних персонажів (не випадково для М. Кураєва трагічна іронія стала головною властивістю баршевської прози). Відверте ж осміяння смерті – дещо пізніше явище для творчості письменника, яке проявилось під кінець 1920-х років. Незважаючи на трагізм долі головного героя, чорний гумор присутній вже на сторінках «Антошиних дрібниць» (згадаймо хоча б подію, яка послужила причиною відсторонення Антона від комсомолу і стала каталізатором його суїциду, – «замах» на життя щасливого суперника Дормідонта Івановича, якому батько Антона встромив у сідничний гумовий протез палітурний ніж).

Більш чітко сміхове вирішення проблеми смерті й безсмертя демонструє оповідання «Фікус» (1929). Герой-оповідач починає свою історію зі згадки про смерть якогось Івана Кузьмича, який передчасно перейшов в інший світ задовго до призначеного терміну (утім, як додав оповідач, «ненавистная кончина застала чудного покойничка в преклонном возрасте и с улыбкой на устах» [18, с. 185]). Все пов'язане з Танатосом в оповіданні піддається осміянню. Епітафія на могилі «бывшего радетелеля» купця першої гільдії Мітрохіна випадково спотворюється

вдячними городянами так, що повністю змінює зміст («Помяни господи купца твоего первой гильдии Степана Петровича Митрохина, торговавшего железом во царствии твоём» [18, с. 186]). Самому ж покійному купцеві, як стверджує оповідач, у потойбічному раю як виняток дозволено з'являтися п'яним. Покійного «титана» Івана Кузьмича проводить в останню путь оркестр заводу «Червона Баварія» союзу «Харчосмак», який грає дикий музичний коктейль, що складається з вальсу «Безповоротний час» і «Інтернаціоналу». Смерть при цьому зменшується, слабшає (так, заїжджий мелодраматичний актор зазнає фіаско, тому що у його пістолета «сил для убийства уже нет» [18, с. 190]), проте не скасовується. Тому герої розповіді не залишають спроб знайти безсмертя, увічнивши себе особливим способом – шляхом створення історичного музею. Його експонати також мають зв'язок із Танатосом – наприклад, могильна плита з поховання місцевого купця-благодійника. Однак амбітні плани руйнують пожежні, які вважають рясний тютюновий дим, що йде з вікон школи-музею, загорянням і заливають його водою, у результаті чого Іван Кузьмич вмирає від запалення легенів.

Ще більш абсурдними (у дусі ОБЕРІУ і театру Йонеско) виглядають смерть і спроба знайти безсмертя головного героя «Літаючого Фламмандріона». Уже з перших слів читача ошелешує герой-оповідач, для якого смерть Ананія Федоровича виявляється досить повсякденним явищем, що практично не викликало жалю («это уж куда ни шло» [17, с. 108]). Відсутність природної реакції на таку, здавалося б, сумну новину відповідає загальній атмосфері наруги над смертю, її повної десакралізації. Коли забирають померлого винахідника, оповідач не втомлюється захоплюватися, як у них «это дело чисто поставлено, – прямо любо-дорого смотреть! В один миг подхватили Анания Федоровича и в карету, только его и видели» [17, с. 109]. Забезпечення покійних трунами в лікарні поставлене на конвеєр, а будь-яке зволікання або прояв сентиментів тут викликають роздратування («Вы эти штучки бросьте: либо забирайте, либо завтра же из него кости выварим» [17, с. 109]). Нарешті, вівіска похоронного бюро, куди звернулися герої, щоб проводити покійного в останню путь, говорить: «Вот где можно скоро, дешево и изящно похоронить родственников» [17, с. 109].

Баршевські герої втрачають страх перед смертю і самі вирішують, як хотілося би їм померти (згадаємо слова тітоньки, яка злякалася нападу слимаків, старанно вирощуваних Ананієм Федоровичем: «Я хочу, чтоб меня червь точил, как в христианстве положено» [17, с. 108]). Подібна байдужість, «конвеєрний» підхід до феномену смерті зобразив і Д. Хармс. Стосовно його творів можна говорити про цілий розлив гробових мотивів [210, с. 461], а сцени смерті – абсурдні й безглузді – йдуть одна за одною нескінченною мультиплікацією:

Через Петрова с криком скачут
И в двери страшный гроб несут
И в гроб закупорив Петрова,
Уходят с криками «готово». [269, с. 282]

«Жахливий» сміх Баршева і оберіутів, які передавали «разные фантазмагорические случаи, случайности алогичного существования, веселенький кошмар распадающегося бытия» [210, с. 458], співзвучний світовідчуттям людини 1920-х років. Як неодноразово зазначалося, в епоху історичних катаклізмів і масового знищення смерть із розряду сакральних феноменів стає ординарним, повсякденним явищем [58, с. 10]. Анекдотична форма (що активно використовується, наприклад, у творчості М. Булгакова, М. Зощенко) дає можливість по-іншому поглянути на смерть у контексті повсякденності. Більшість учених вважають, що «чорний гумор» є своєрідною реакцією на зло і абсурдність життя, набуваючи якогось психотерапевтичного ефекту [42], [50].

В оповіданні Баршева сам померлий після смерті, немов на знак остаточної наруги над смертю, «удрал такую штучку, что хоть святых выноси» [17, с. 108]. Утім сміхове начало поступово починає затухати в міру того, як зростає посмертна «активність» Ананія Федоровича. Першу «штучку» покійний викинув, коли під час похорону з ним вирішили попрощатися родичі, але, на свій подив і жах, виявили в труні замість дядечки молоду дівчину. Побачивши її, герої вперше запідозрили, що Ананій Федорович зміг уникнути загибелі: «И тут поразила меня тетушка: – Что вы все там ни говорите, – сказала она, – а я при своем. Как обещал Ананий Федорович – так оно и вышло: упорхнул наш голубчик от смерти, и все

тут» [17, с. 110]. Незважаючи на реальне пояснення метаморфози, що сталася з покійним (у той день ховали якусь швачку Дашу, з якою, імовірно, у лікарні і переплутали труп нещасного Ананія Федоровича), питання про воскресіння горевинахідника залишається відкритим, тим більше, що якась жебрачка запевняє, що бачила, як покійний приходив до своєї могили. І хоча свідочтва цієї людини явно не заслуговують на довіру, тітонька продовжує твердо стояти на своєму. По суті, Баршев відтворює і пародіює сюжетну подвійність «таємничих» оповідань про містичні явища, можливість пояснити те, що трапилося з двох точок зору – раціональної та надприродної.

Тим часом рефлексія головного героя дає можливість зрозуміти, що насправді піддаються осміянню профанні спроби обдурити смерть, але не сама ідея винахідництва: «Что, если бы таких людей с замороченными мозгами совсем на земле не было? Топтались бы мы на месте або ходили бы пешком <...> А вот такие-то собственной жизнью толкают на новое. Нет, нет, не богине лжи и не тебе, прости меня, Ананий Федорович, статуи ставить надобно, а безумству человеческому» [17, с. 110]. До кінця оповідання смерть відновлюється у своїх онтологічних правах; спроби (в термінології Ар'єса) «перевернути» її або укрити завісою чорного гумору обертаються провалом. Зіткнення зі смертю втрачає гумористичний флер і змушує героя відчутти страх при зустрічі з невідомим і незбагненим. Сама по собі ідея безсмертя, хай і подана в абсурдному ключі («а что, если здесь не дядюшка, если я ошибаюсь, если и вправду тут девица? Тогда дядюшки нет больше ни над землей, ни под нею?... Тогда, значит, и кладбищ не нужно – и все бессмертны?» [17, с. 110]), для героя стає тим проклятим питанням, на яке буттєва тиша відмовляється давати відповідь. Це безмовність у відповідь на запитування змушує героя в страху бігти з кладовища: «На эти мысли мои тоже, конечно, никто не ответил. И стало мне очень страшно, и хотел кричать и вопрошать, но не вышло, так как не нашел слов, а потому среди общей тишины послышался бег мой» [17, с. 110].

Ряд мотивів об'єднує «Літаючий Фламмандріон» з «Антошиними дрібницями» – передусім трансформована ситуація польоту, який обертається

падінням і смертю, а також суперечлива фігура творця-перетворювача імператора Петра Великого (як варіація образу винахідника, творчої особистості), з яким співвідносяться герої оповідань. Однак амбітний винахідник Фламмандріона жадає побачити «мідного Ананія на Неві» й у дусі героїв Достоевського розгортає пасаж про мету і засоби її досягнення (зрозуміло в гумористично-зниженому ключі, пор. «– Читал я, – скажет, – будто чтобы убедить в своей правоте и пользе, нужно море крови пролить. А где я ее достану и как его пролью?» [17, с. 108]). Петро ж із «Антошиних дрібниць» виявляється навіть зовні повною протилежністю своєму великому співвітчизнику: «Звали его Петром, а по фамилии Великим, росту он был малого, а голосом тонок» [15, с. 59].

У вигляді Антона спочатку присутні риси, які слугують маркерами безсмертя. Одним із таких можливих знаків стає сліпота. Для героя Баршева його фізичний недолік парадоксальним чином скасовує владу Танатоса (пор. «не было для тебя ни времени, ни пространства, ни жизни, ни смерти» [15, с. 66]) і прирівнюється в «Антошиних дрібницях» до всемогутності: чи не випадково саме людині, позбавленій зору, у казці Євграфича доручено позбавити інших від страху перед царем-тираном. Сліпота в культурно-міфологічному полі часто асоціюється зі смертю або її носієм (про цей зв'язок див. [103, с. 126–130]). Уособлення смерті в слов'янських міфах – Баба – незмінно виступала із зав'язаними очима. Сліпота є характеристикою хтонічної і ворожої людині сили – згадаємо гоголівського Вія. Варіацією смерті сліпої стає смерть невидима, носієм якої був бог підземного царства Аїд – володар шолома-невидимки [73, с. 119].

Відсутність зору – це одночасно показник порваного зв'язку зі світом, сну, смерті і знак «надзору», «ненародженості», єдиного буттєвого стану, в якому людина може залишатися безсмертною. Закрити очі або осліпнути, за Платоновим, – значить закритися від Порожнечі [229]. Такий захист цілком відповідає міфологічній традиції: так, дослідники відзначали прийом сліпоти в сюжеті боротьби зі Змієм, коли герой спеціально відвертається від полоненої демонічної істоти, щоб оберігтися від її підступності [126, с. 72].

Мотив сліпоти підключає ситуацію прозріння, яке традиційно мислилося в

рамках філософської проблеми пізнання «істинності» або «реальності» [300, с. 8], причому внутрішнє / зовнішнє за шкалою бачення / сліпота виявляються оборотними. Я. Голосовкер виявив витоки цієї традиції в давньогрецькому міфі про Едіпа, який протиставляється віщуну Тересію, який фізично немічний, але володіє надзором, а потім і самому собі в Колоні – сліпому, але прозрілому духовно [73, с. 142]. В оповіданні Баршева антиномія сліпоти-зору задається епіграфом з В. Рощественського («О прутья клетки грудью разобьется // На краткий миг прозревшая душа» [15, с. 59]). Н. Іпатова визначає одну з тем літератури 1920-х років як «перерождение, сотворение нового Адама, прозрение слепых» [108, с. 3]. На тлі аудіальних і візуальних нормативів епохи сліпота баршевського героя виступає формою девіації, ухиленням від жорсткого стандарту. Незрячість Антона, яка визначає його початкову інакшість, не тільки не дозволяє йому виконати заповітне бажання «на нашу революцію посмотреть, хоть денек, хоть часочек один – на Ленина, на флаги, на толпу» [15, с. 74], а й створює непереборні перепони для спроб хоч якось долучитися до світу зрячих – стати комсомольцем («но скажите, до чего же это дойдет? – Ведь уж, кажется, слепой, а туда же» [15, с. 75]). Підсумок діалогу між сліпим Антоном і крамарем, до якого звернувся головний герой, сподіваючись записатися в комсомол, обертається жорстоким каламбуром: «– Запишите, пожалуйста, – повторил тихо Антоша и затаил дыхание. Наконец услышал он: <...> – Да запишу уж, запишу... видишь – записал» [15, с. 75].

Крах надій Антона «побачити світ» приводить героя до суїциду, що, очевидно, відтворює ситуацію екзистенційного прозріння – схожу з тим, яке пережив поет в хармсівському «Мирі» під час зустрічі з Порожнечею. Цю ситуацію фіксує парадоксальний коментар Євграфича, який називає покійного зрячим, а людей, які ховали його, сліпими. Одночасно задається і імортологічний мотив: «Не смерть, а бессмертя є характерною особливістю людського життя» (слова на книзі, яка в черговий раз переплітається Петром). Самогубство в контексті великої філософської традиції мислиться як «лабораторія смислообрання», «акт переживання бессмертя, связанный с уникальным

расщеплением сознания на два “я”, одно из которых будет верить, что продолжит существовать и после смерти» [175, с. 13]. Из літературних героїв прагненням знайти безсмертя шляхом нехтування життя, що виливається зрештою у фізичне самознищення, відзначений Кирилов із «Бісів», який у своїй свідомості малює справжню постніцшеанську утопію: «Будет новый человек, счастливый и гордый. Кому будет всё равно, жить або не жить, тот будет новый человек. Кто победит боль и страх, тот сам бог будет. А тот бог не будет» [90, с. 93] (пор. у Ф. Ніцше: «Если уничтожаешь себя, то делаешь достойное величайшего уважения дело. Этим почти заслуживаешь жизнь» [170]).

На володіння цим надзором, який доступний лише незрячому, претендує і Коко, уподібнившись уві сні сліпому велетню. Цей образ, як і багато інших характеристик актора, має інтертекстуальну природу (від сліпих велетнів древніх міфів до вірша Андрія Білого «Велетень»: «Там великан одинокий, низко согнувшись // шествовал к цели далекой, в плащ запахнувшись» [29, с. 124]). Одночасно з баршевським героєм може трапитися сліпота іншого роду – ознака не мудрості, а смерті. Незрячість може бути знаком стану, протилежного просвітленості, символом крайньої деградації душі, за якою йде і загибель фізична (згадаємо вирок сліпоти, винесений Терентію Петровичу зарозумілим Коко: «Ты убедил меня, Терентий, что и слепые видят сны» [194, с. 324]). Не випадково смерть для героїв «Великих Пузириків» пов'язана зі сліпотою: «І как полагается перед отходом, стал опрavlять уже слепыми руками измазанную в травяной зелени белую гимнастерку» [194, с. 335]). Ця смерть, що з'явилася приреченим мешканцем станції у хмільній подобі, підкреслено позбавлена волі (навіть після страшного відкриття Коко «Смерть п'єте!» вони копошилися навколо цистерни, «как непрозревшие щенята вокруг материнских сосков» [194, с. 332], продовжуючи свій самогубний бенкет). Їхнє «буття до смерті» виявляється контрастним вольовому акту Антона, який може розглядатися як «акт освобождения души от оков тела для жизни вечной» [175, с. 12].

Із героєм «Антошиних дрібниць» пов'язується і мотив дитинства – особливої пори в життєвому циклі людини, в якій їй належить, за Б. Пастернаком,

відчутти і пережити (принаймні в зародковому стані) всі наступні події, зокрема і смерть [85, с. 156]. Досвід переживання власної смерті, безумовно, підключає імортологічний контекст; відповідно, пора зрілості, яка виявляється беззахисною перед лицем Танатоса і неминуче закінчується фізичною загибеллю, мислиться більш недосконалою порівняно з першими роками життя. Як зауважив К. Ісупов, дитинство виявляється «абсолютной посюсторонней альтернативой смерти», а «в феномене ребенка <...> открылась та единственная ниша в космосе смерти, в которой танатос априорно упразднен» [221, с. 46].

Таким чином, імортологічні мотиви в образі Антона (сліпота, самогубство, дитинство) можуть мислитися в контексті теми подолання смерті, а явлений у «Літаючому Фламмандріоні» образ «польоту від смерті» задає контекст оберіутів і космістів. Однак у Баршева порожнеча, або «ніщо», не існують самі по собі, а являють протилежність складової матеріального світу («щось»). Страх перед безпредметністю в літературі того часу виливається в надмірну прихильність до речей і залежність від них; в оточенні речей людина відчуває комфорт, і небезпека вмирання як би нівелюється. Згадаймо Платонова, у творчості якого, за зауваженням К. Ісупова, «смерть пропадает в онтологической дружбе вещей» і наявний образ збирача фрагментів, що відпали від цілого світу, – грудок земного праху, уламків і обривків забутих речей [221, с. 41].

О. Славіна визначала плач за речами, які відійшли, як одну з наскрізних тем прози 1920-х років. У граничній загостреній формі цю залежність від речей явив О. Грін у вигляді героїні «Сірого автомобіля»: «Она жила скверно, то есть была полным, послушным рабом вещей, окружавших ее <...> Ее разговор включал наименования множества бесполезных и даже вредных вещей, как будто, отняв эту основу ее жизни, ей не к чему было обратити взгляд» [82, с. 431]. У фіналі оповідання героїня вже сама обертається мертвою, бездушною річчю – лялькою.

Для баршевського Кроніда Семеновича («Четверте») речі виявляються успішними заміниками їхніх померлих власників: «Всех покойничков припомнишь. И бабушку Дарью Петровну с камфорой да нафталином, и Липочку сестру <...> От нее в том ящике наколка бисерная и флакон пустой одеколоновый

век коротают» [194, с. 361] (наведемо для порівняння приклад любові до штучного світу у платонівського героя: «Он втайне прощался со всеми здешними мертвыми предметами. Когда-нибудь они тоже станут живыми – сами по себе або посредством человека. Он обошел все ненужные дворовые вещи и потрогал их рукою: он хотел почему-то, чтобы предметы запомнили его и полюбили» («Джан»)) [181, с. 113].

У підсумку речі успішно відвойовують у своїх творців право на вічність, стаючи як би її втіленням і зберігаючи при цьому повну байдужість до людини (пор. «шифоньер – хозяйственник угрюмый <...> совсем Кронидом Семеновичем не интересуется – беречь для него нечего» [194, с. 361] або «Есть еще зеркало – существо угодливое, беспамятное, всякое видело и все забыло. Забудет непременно и Кронида Семеновича» [194, с. 361]). Лише наявність речей стає доказом буття їх власників (симптоматичним є зауваження героїні з приводу смерті Семена Назарича з «Обміну речовин»: «и подумайте, как все поспешно вышло: вот и волосы еще на гребенке, а человека уже нет» [194, с. 338]). Рукотворні предмети навіть здатні самотійно змінювати власників: «жили-были навеки нерушимо разные вещи. Нужные и ненужные, а потом надоело так-то жить, и надумали они хозяев менять» [194, с. 339]. Нарешті, в якийсь момент ця влада досягає апогею, породжуючи образ людини-речі: «оттого и люди здесь опасные, без нутра... как вещи» [194, с. 339].

Онтологічне положення речі унікальне. З одного боку, вона є одним із матеріальних, «буквальних» втілень культури, будівельним елементом мікрокосму людини [272, с. 121]. Як зауважує В. Топоров, «вещи – результат <...> “низкой” деятельности человека, направленной на то, что потребно и “полезно”» [236, с. 8]. Річ таким чином виявляється вторинною, і цим вона відрізняється від інших, вічних складових Всесвіту – неба, стихій, тварин і рослин, людини і морального закону [236, с. 8], тобто перебуває поза як космологічною перспективою, так і духовним життям [236, с. 9]. Річ відкрита людині, через свою вторинність вона не може без неї існувати і незмінно несе на собі її відбиток [236, с. 8]. Одночасно речовий світ, дбайливо створюваний людиною, може набувати незалежності та

навіть влади над своїм творцем [272, с. 123], зростаючий хаос речей, які безглуздо множаться, захоплює і роздрібнює людину [272, с. 130], вироджуючись у «потік речей», «фонтан речей» (за А. Білим), перетворюючись з «предмета-щось» на «ніщо». Не випадково Хармс у «Трактаті більш-менш за конспектами Емерса» радив, як правильно знищувати навколо себе предмети.

Вторинний зовнішній світ, який химерно конструюють штани покійного батька і байкова хустка тітоньки, праці Канта і поварені книги Молоховець, дріва клізма і «портрет умильный в цветах подвенечных» [194, с. 339], що концентруються в епіцентрі метушливого життя речей – базару, затуляє те справжнє, вічне, яке для покійного батька Марусі (слідом за І. Кантом) втілювали небо і моральний закон. Такого ж значення набуває втрата близької людини, що обернулася для героїні прозрінням справжнього світу і екзистенціальною тугою.

У баршевському світі «Ніщо» сполучається також зі звуковими мотивами, які як би маркують його появу, що дозволяє говорити про звуковий комплекс смерті. Так, порожнеча, яка утворюється з виходом із тіла життєвої субстанції, співвідноситься з мотивом свисту. У «Четвертому» його поява виявляється передвістям швидкої смерті головного героя: «от, знаете, свист какой в сердце залез: пока сижу – ничего, а то так очень громко, даже неприлично. А ничего не поделаешь – года!» [194, с. 365] і далі: «Засвистело в груди, как будто шел далеко и устал порядком» [194, с. 367]. У Громадянині Воді, подібно до убитої Глаші або невідомого солдата, «будто просверлилась в спине або груди неисправимая дырка, и оттого никак не вздохнешь полной грудью: утекает нужный для человека воздух, сколько его не вбирай» [194, с. 359]. Нарешті, у «Великих пузириках» цей мотив втілює швидкоплинність життя: «Свист, а не жизнь. Есть и нет: без нужды родилось, без нужды и кончилось. А куда свист уходит, неизвестно» [194, с. 321]. В останньому прикладі очевидна не тільки невизначеність загробного Ніщо, який так жахав баршевського героя, а й інфернальна природа самого свисту, який стає знаком втрати життя.

Дослідники відзначають, що «среди резких, нарушающих покой и размеренность жизни звуков особое место занимает свист – явление, неизменно

связываемое в народных представлениях с призывом зла, лиха, беды, нечистой силы» [159, с. 295]. У ряду інших звукових явищ свист зв'язується з демонічним реготом, вереском, стогонами, а також порожнечою (як відомо, потойбічний світ у народних відрізняється незаповненістю, а свист є прямим потраплянням у ніщо і в нікуди [159, с. 301]). Міфопоетичний пласт, що підключається у зв'язку з цим, накладається на демонічні мотиви самої повісті, явлені, зокрема, в образі Коко (пор. згадану вище здатність актора «нареготати» смерть і його дивовижну життєстійкість).

Нарівні зі свистом в баршевському світі про прихід смерті віщає дзвін. Так, сцена загального вмирання пузирківських мешканців проходить під акомпанемент не тільки свисту поїзда, що прибуває, але і ударів дзвону, в який б'є п'яний Єгоров: «Неожиданно взволновался станционный колокол. Необычно и беспорядочно колотил он в медь старым языком своим и кричал надрываясь, тревожно как мог, потому что видел людскую гибель и тосковал, что не понимают его» [194, с. 335]. Зона смерті була одним із найбільших пластів традиційної культури, пов'язаних із дзвоном [159, с. 250]. Цей дзвін супроводжував кожен з етапів смерті і наступних за нею ритуалів [159, с. 250], поступово набуваючи негативної семантики танатологічного знака [159, с. 256].

Нарешті, смерть може заявляти про себе шумом, який спочатку асоціюється з негодою, що наближається: «Шум, шум в голове и во всем теле сперва слабый, потом все гуще, как в чаще перед началом дождя. Только не настоящий ли это шум?» [194, с. 333].

Таким чином, мотивний комплекс смерті набуває розгалуженої структури, включаючи мотиви кладовища, сну, двійників, сліпоти, свисту, дзвону і шуму. Особливе значення у Баршева набуває порожнеча, аналог хайдеггерівського, оберіутівського і платонівського «Ніщо». Світу порожнеч протистоїть світ речовинний, який через свою недійсність, штучність і недолугість, порівняно з одвічними свідками історії буття, що розгортається, – небом і стихіями – стає ненадійною опорою для людини і врешті-решт може становити таку ж небезпеку, як і смерть.

У зв'язку з мотивом подолання смерті у Баршева виникає фігура винахідника і тема творчості. Усвідомлення факту власної смертності і пошуки шляхів її подолання як би розподіляють баршевських героїв за еволюційною шкалою рефлексії. Найпримітивніших із них (на зразок пузирківських мешканців) смерть підстерігає і захоплює несподівано для них самих. Спроби ігнорувати смерть, ототожнити себе зі всевладною стихією («Громадянин вода») також закінчуються нічим, і лише творча людина, *homo creatus*, отримує шанс на безсмертя. Найбільш повне втілення тип героя-винахідника отримує в образі Шамшуренкова, який, на відміну від імітаторів творчості і творення, цих трагікомічних паяців на арені людського існування, воістину долає смерть завдяки власному таланту.

3.3. Феномен слова й імені у творчості М. Баршева

Словесні експерименти російської літератури ХХ століття багато в чому виходять із «Думки та мови» О. Потебні, філософських трактатів ім'яславців, футуристичних програм і проектів із відродження слова. «Сейчас слова мертвы, и язык подобен кладбищу, но только что рожденное имя было живо, образно», – констатував у 1914 році один із теоретиків авангардистських практик В. Шкловський. – «И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его» [288, с. 36]. По суті, про це ж говорять і сучасні дослідники: «Именно модернизм впервые указал на слово как на минимальную полноценную единицу художественного образа. <...> Таким путем Серебряный век культурно засвидетельствовал необычную для реалистической эстетики формализацию материально-духовных составляющих художественного образа, в литературе совершившуюся на “клеточном” уровне – на уровне слова» [162, с. 32].

На найпервиннішому, «атомарному» рівні пильний інтерес Баршева до слова і можливостей його реанімування проявляється у вигляді баршевської метафори – характерної прикмети стилю письменника. Немов слухаючи порад Д. Хармса,

який радив писати вірші так, «что если бросить стихотворением в окно, то оно разобьется» [268, с. 170], Баршев грає зі словом, екстрагуючи з нього щораз нові смисли. Слово наділяється здатністю до матеріалізації і фізичного впливу: «слова начинают вползать в уши забытого собеседника» [194, с. 387], «опять потрогала мозг непривычная мысль» [194, с. 485]; друкарка прочищає друкарську машинку, немов у ній «застряли слышанные ею обидные слова» [194, с. 468]).

У подібній онтологізації слова, абсолютизації його вкоріненості в бутті Баршев, зрозуміло, не самотній (згадаємо передусім ідеї О. Лосєва про слово як організм і органічне насіння, що розвивають учення О. Потебні [142, с. 27]). Виразною реплікою у великому полілозі «слова про слово» письменників 1920-х років стала, наприклад, одна з «Казок для вундеркіндів» С. Кржижановського, в якій слово в буквальному сенсі оживає, щоб з'явитися перед творцем і переконати його у своїй реальності (і нереальності того, хто його написав): «Будем откровенны: так ли уж ты твердо уверен в том, что твое так называемое “я” не есть просто сокращенное суждение: “я – как бы”, “якобы”... або “как-бы-я”, то есть, повторяю, схема, пожалуй даже искажение (по всем правилам диалектологии), меня» [127, с. 110]). Як зазначала Н. Іпатова, у своїй граничній владі слово в літературі 1920-30-х років могло слугувати успішним сурогатом персонажа, замінюючи його паперовим «втіленням» – заміткою в газеті або підшитою справою (втрата важливого паперу, якщо ним виявляється, наприклад, партквиток, загрожує руйнівними наслідками) [108, с. 17].

Баршевський герой постійно перебуває в пошуках слова – про самого себе і про світ. «Хочу, Аркадий Михайлович, слова найти такие, чтоб за живое взяло и вас, и всех, чтобы вот вместо слов само солнце в них сверкнуло, або чтобы вот речка зажурчала» [194, с. 402], – визнає Василь, герой «Жданого слова». Сенс цього висловлювання стає більш зрозумілим, якщо розглянути його в контексті вчення О. Потебні, для якого народження слова є актом творчості: «Язык – это средство не столько выражать уже готовую истину, сколько открывать прежде неизвестную по отношению к познаваемому миру» [184, с. 42]. У більш експлікованому вигляді паралель «слово – творчість» ми знаходимо у

П. Флоренського: «Слово суть прежде всего конкретные образы, художественные произведения, хоть и в малом размере» [258, с. 115].

Слово знаменує проміжний етап еволюції мислячої свідомості (пор. у О. Потебні: «В середине человеческого развития мысль может быть связана словом, но вначале она, по-видимому, еще не доросла до него, а на высокой степени отвлеченности покидает его как не удовлетворяющее ее требованиям» [184, с. 51]) або ж виступає як феномен, що саморозвивається (пор. у філософії О. Лосєва ієрархію «интеллигентных самоутвержденностей», кожній з яких був властивий свій особливий щабель слова – на першому воно нежива річ, на другому – органічне насіння, у кінці «умное и сверхумное имя», а між початком і кінцем – «нормальное человеческое слово» [142, с. 92]). У становленні слова ми вбачаємо важливий етап еволюції баршевських героїв, вектор якої проходить через творчість.

Більшість героїв Баршева прагнуть загорнутися у вторинну, словесну реальність, перевести власне існування у словесний знак. Так, Коко (герой повісті «Великі пузирики») більшу частину свого перебування на станції проводить під акомпанемент гітари і спів романсів. Його мова значною мірою центонна. При цьому сам носій нескінченних цитат не завжди відрізняє чуже слово від свого: «Вот спутал, чье это? Блока або мое?» [194, с. 324]. Перекладом своєї життєдіяльності в знак займається і співрозмовник Коко, Терентій Петрович, який реєструє свої і чужі сни в зошиті, а перед смертю заповідає спалити свою колекцію. Однак письмовий текст виконує не тільки інформаційну і коментувальну функцію, він стає джерелом життєвого досвіду, може стати універсальною відповіддю на одвічне питання баршевських героїв: «Як жити?» Саме для цього Кроніду Семеновичу (оповідання «Четверте») слугує написаний ним для власного ж користування талмуд рад «Зі свого досвіду», в якому містяться рецепти, як чинити в будь-яких життєвих ситуаціях: від удару пальця до втрати дружини.

Герой Баршева має вражаючу довіру до знака який виявляється авторитетнішим від реальних відчуттів: «Не помню, говорил ли я вам, что имел

уклон к непостижимому, особенно к определению затаенных свойств через письмо? Почерк, это я вам скажу, как бы нутро под стеклом» («Розладнана особистість») [16, с. 70]. Нагадаємо подібний пасаж графолога з казки Кржижановського: «Беру человечесье имя: вымеряю угол наклона, разгон и округлость букв <...> градуирую и изыскиваю в запрятанные в чернильные точки <...> ложь. Подложно имя: следовательно, подложен и носитель имени. Подделен человек: значит, фальшивка жизнь» [127, с. 83]. У ситуації, коли слово, за зауваженням Д. Шукурова, позбавляється метафізичних основ, а світ не втомлюється генерувати все нові найменування [289, с. 37], баршевські герої завзято прагнуть співвіднести кожен незнайомий об'єкт зі знаком (пор. роздуми Андрія Бодюлі про те, як назвати свою кохану – Любов'ю або «по-новомодному» – Антенною («Забута антена»). Персонажі не втомлюються вигадувати все нові, дивні і химерні, найменування для тих об'єктів, до яких вони відчувають особливий пієтет і які оберігають з особливою пильністю. Такі винаходи Ананія Федоровича – «справжня арфа для бідних», «пружинний у воді плаватель» і «літаючий фламмандріон» («Літаючий фламмандріон»)).

Страх перед безіменним дорівнює страху перед знаком, який відмінняє власну референтність, тобто смертю [270, с. 23]. Коко навіть пропонує своєрідну градацію співчуття до покійного, залежно від його «назви», знання його імені: «Тут напала на меня жалость: одно дело человек, а совсем другое – если с фамилией» [194, с. 326]. Але дивовижне ім'я найчастіше знаходить негативні конотації для того, хто називає, виступаючи свідченням потьмареної, близької до божевілля або смерті свідомості, а часом і передвістям катастрофічної долі світу в цілому. В ряду носіїв такого страшного імені виступає не тільки смертоносний баршевський фламмандріон, але і «самоназва» щура, що з'явився перед вмираючим героєм («Ліомпа» Ю. Олеші), дивовижні добичинські Червоні Пресні («Єригін») і т. д.

Номінація виступає своєрідною формою творчості, а той, хто дає ім'я, уподібнюється древньому жерцеві-граматику, який «умеет все назвать своим словом и воссоздать в слове всю Вселенную» [237, с. 113]. Потреба в номінації

зумовлена також пошуками або приховуванням ідентичності, що виражається у вигадуванні прізвиськ і зміні іменувань. Так, Коко при першій зустрічі з Терентієм Петровичем бере ім'я своєї жертви – Морозова, при цьому справжнє прізвище мандрівного актора залишається загадкою («Что же касается фамилий, то у меня их до черта» [194, с. 318]). Нагадаємо один із постулатів філософії ім'яслав'я П. Флоренського: «Имя – это лицо, личность, а то або другое имя – личность того або иного типического склада» [259, с. 187]. Позбавлення імені для героя Баршева стає знаком смерті (згадаймо специфічну реакцію Стебелькова на крадіжку таблички з ім'ям, факт якої він сприйняв як передвістя швидкої загибелі).

Надалі відносини між текстом і позатекстовою реальністю в прозі Баршева ускладнюються. В «Антошиних дрібницях» вводиться фігура палітурника Петра Великого, чия жалюгідна доля є немов антитезою життєвого шляху великих «попередників» героя, з якими він асоціюється завдяки імені (Петро I, апостол Петро). Тут проглядається полеміка з ім'яславцями, що відстоюють взаємозумовленість імені і його носія. Порівняємо у П. Флоренського: «всякое имя непременно действенно, не может остаться без действия на своего носителя. Отсюда, как сказано, вытекает императив: если имена вообще действительны, если Иваны, Павлы, Александры должны быть такими-то и такими-то, то и каждый Иван, Павел, Александр и т. д. не могут не быть каждый в соответствии со своим именем» [258, с. 243]. Повість же Баршева починається з дискредитації самої ідеї найменування (див. паратекст В. Рождественського «Не називай по імені»).

Чуже слово проривається в баршевський текст цитатами з творів Горького, Дюма, Сенкевича, Мечникова, які дбайливо переплітаються Петром. Інтертекстуально насиченими виявляються казки батька Євграфича, які той любив розповідати Антону. Одна з них – про царя Маховика Третього – включена в повість як текст у тексті. Казка Євграфича – про слово, його буття в тоталітарній державі й руйнування. Одного разу царю Маховику один із порадників доніс, що в його державі є слова з «подвійним поняттям»: «к примеру, скажем, ресторан – слов нет – слово приятное, а прочти его наоборот и выйдет: нарот – сер» [15, с. 71]. Назбирали цілу купу таких слів і веліли всім їх забути, а потім зайнялися і

«неправильними» прізвищами, власникам яких довелося несолодко, після чого і зовсім було наказано «змішувати всі слова та букви». Потім владика оглух, і народу було дозволено висловлюватися тільки знаками, які, зі свого боку, також були заборонені, як і будь-який інший вид комунікації, коли цар на додачу і осліп. У казці обігрується така форма гри зі словом, як анаграма, яка з найдавніших часів «мыслилась, с одной стороны, как разновидность тайнописи, как способ чтения и вид сакрального текста, с другой стороны, как языковая остроумная игра, загадка» [282, с. 7]. У ХХ столітті анаграма і криптограма отримують розвиток у творчості футуристів [34] (згадаємо фразу В. Хлебнікова: «Слово особливо звучить, коли через нього просвічує інший, “другий” сенс» [271, с. 40] («Дошки долі»)) (див. детальніше [134]) і оберіутів. Однак безглузді операції над словом у казці є як би зворотною футуристичним практикам операцією, адже мета її – знищення, а не породження слова.

Насправді не тільки піддані царя Маховика змушені брати участь у подібних мовних іграх. У новій реальності, коли «одних названий столько, что никак не запомнишь» [194, с. 414], баршевські герої, що страждають хронічним «страхом простору», із рідкісною підозрілістю і завзятістю шукають у словах потаємний сенс, боячись невідомої небезпеки. Показовим є приклад із героєм оповідання «Кирилюк», що влаштувався працювати на пасіку. Від ревної служби героя відвернула згадка, що бджоли беруть взяток. «Ну, знаете, ли ежедневно говорит такое слово и слушать его от других мне не пристало. Да и опасно, что и говорить», – міркує оповідач і поспішає звинуватити самих бджіл, а заодно і тих, хто їх розводить, у паразитизмі: «Ведь и цветы тоже общественные. Выходит, что этими вот, простите за слово, взятками паразиты от паразитов питаются [194, с. 415].

Інтертекстуальна щільність баршевських творів відображає відзначену дослідниками [296, с. 38] загальну кризу авторства, що почалася ще в кінці ХІХ століття і в постмодерністській ситуації вилилася в концепцію смерті автора Р. Барта та світу як тексту Ж. Дерріди. Так, якщо в «Антошиних дрібниціях» спостерігається інтерференція реальності і тексту, то світ «Забутої антени» вже

спочатку вторинний, літературний. Цим пояснюється відчуття дежавю, яке виникає у читача при знайомстві з конторщиком Андрієм Бодюлею, що об'єднав у собі риси героїв прози О. Пушкіна, М. Гоголя, А. Чехова. Типовість, впізнаваність і в той же час особистісна невловимість героя задаються вже епіграфом: «Имя свое всяк знает, а в лицо себя никто не помнит» [194, с. 418]. Одночасно ця цитата позначає ситуацію кризи ідентичності, що переноситься на пошуки власного «імені» героєм повісті, що постійно страждає від псевдоідентифікації, хибного погляду з боку оточуючих, які називають його за своїм бажанням.

У контекст «Забутої антени» доцільно ввести ще один твір, написаний на рубежі 1920-30-х років, чиєю стильовою домінантою дослідники вважають «непрозорість чужого слова», – «Труди і дні Свістонова». Д. Московська визначає головну тему роману К. Вагінова як пошук свого слова про світ [163, с. 182]; сам же головний герой вважає за краще творити, живлячись плодами слова чужого: «все его вещи возникали из безобразных заметок на полях книг, из украденных сравнений, из умело переписанных страниц, из подслушанных разговоров, из повернутых сплетен» [52, с. 211]. У свідомості Свістонова література постає більш реальною, ніж «ежеминутно распадающийся мир» (пор. також із концепціями ім'яславців, що наділяли слово значенням самої реальності, які проводили між ними знак рівності: «Слово есть сама реальность, словом высказываемая, – не то чтобы дублет ее, рядом с ней поставленная копия, а именно она, самая реальность в своей подлинности» [271, с. 263]. Стати персонажем свістонівського роману – значить знайти безсмертя (один із героїв скаржиться Свістонову: «Жизнь моя пропадает, художественно построенная жизнь <...> Сам я не могу написать о себе. Если б мог, к вам бы не обратился!» [52, с. 259]) Однак дивна жвавість літературної форми свістонівського роману, здатної увібрати будь-яке чуже слово, втягує в себе і свого творця («Где бы Свистонов ни появлялся, всюду он видел своих героев. У них были другие фамилии, другие тела, другие волосы, другие манеры, но он сейчас же узнавал их. Таким образом Свистонов целиком перешел в свое произведение» [52, с. 333]).

Якщо в романі Вагінова реальність, зрештою, підпорядковується літературі,

то в «Забутій антені» вже спочатку немає нічого, що б претендувало на втілення в плоть і кров. Уся діяльність Бодюлі пов'язана так або інакше з текстами – відтворенням чужого, написанням свого або його руйнуванням. Основною сюжетною лінією стають пошуки героєм власного слова, які постають у двох варіантах – піднесеному (мрії про письменство, літературні проби) і зниженому (відчайдушні спроби Бодюлі відшукати єдиний вдалий його твір – любовний лист Нюті Андріївни). Однак любовними колізіями і пробами пера Бодюлі сенс «Забутої антени» не обмежується; по суті, це текст про текст – російської літератури. Про це свідчить і лист, що потрапив до героя, автор якого викриває сучасну літературну ситуацію і нарікає на залізні обійми вульгарності. Бодюля спалює лист, чим викликає на себе суворий вирок незнайомця: «будущее вспомнит всех нас, даже меня, представителя разлагающегося класса, но ты, ты будешь забыт <...> Кто всерьез опишет тебя? Никто и никогда» [194, с. 480]. Ця розмова виявляє літературність, вторинність світу, який сприймається до цього читачем як реальний, і одночасно слугує місцем перетину сфер літературного і позалітературного.

В оповідання «Забутої антени» включаються різні види текстів, вторинні щодо читача і персонажа. Подібно до забавного дадаїстського колажу, зібраного з фрагментів підручних матеріалів, баршевський текст конструюють газетні замітки, уривки романсів, виконуваних Бодюлею, щоденникові записки лікаря і проби пера головного героя, оголошення, що наводяться повністю, резолюції та заяви – і, звичайно, викрадені листи. Останні виявляють особливу життестійкість, немов засвідчивши справжність відомого вислову булгаковського Воланда: «Рукописи не горять». Охоплені червоно-прозорими пелюстками вогню, викрадені і прочитані без заглиблення в їхній сенс слова мерехтять перед очима Бодюлі, який продовжує всупереч волі вчитуватися в безглуздий ланцюжок із вербальних залишків («Боюся, що не виживе ...», «Не вірю тобі відтоді, як ...» і т. д.). Найстійкішим виявляється уривок з листа про Дон Кіхота, який як найбільш значущий піддається вогню останнім, щоб потім воскреснути знову в устах героїв. На відміну від інших текстів-супровідників, викрадені листи підносяться Бодюлею до

рангу літературного твору, їхній текст мислиться потенційним джерелом запозичення для літературних проб героя, тим самим розмиваючи межі «тексту про Бодюлю», складаючи йому конкуренцію. Це «суперництво» посилюється тим, що саме з «чужим» текстом пов'язані основні сюжетні вузли «Забутої антени» (наприклад, заява про прийом Нюти Андріївни на роботу замість Бодюлі). Цілком закономірно, вже в дусі постмодерністської естетики, Бодюля, який поєднує риси ряду літературних безумців, про власне божевілля повинен дізнатися з друкованого джерела – газети, прочитавши вміщену в ній статтю про крадіжку поштового мішка.

Незвичайна вітальність словесного, вторинного світу породжує у баршевських героїв особливий тип відносин із ним. В «Антошиних дрібницях» в образі Петра явлена поширена у Баршева фігура реєстратора слів, варіація платонівських збирачів світу, що розпадається на шматки, – того, хто приречений на постійне співіснування зі словом. Таку долю отримує батько Антона, при цьому його діяльність позбавляється усілякого творчого начала. Зміст книг, що переплітаються, осягається героєм нечітко, і тому химерна хрестоматія з фрагментів філософських трактатів і художніх творів, що слугувала Петру своєрідною самописною «Настільною книгою про все, для відпочинку», може набувати часом досить несподівані інтерпретації. Трактуючи прочитане в контексті власних життєвих ситуацій, Петро приписує антиномії любові-ненависті А. Шопенгауера владний характер дружини, нескінченні «поливання» та інші «гнівності», а філософська класифікація бажань, що належить Епікуру, є поясненням власної подружньої слабкості. При цьому імена авторів почерпнутих мудростей спотворюються навіть на фонетичному рівні («Шопенгаур» та «Епікур»). Потім у заплутану низку вкрадених виразів влітаються Горький («Любов до жінки – трагічний обов'язок чоловіка» і «Любов без радості для жінки образлива»), Сенкевич («Досада, як і любов, вимагає близькості тієї особи, на яку вона звернена»), Дюма-син («Любов є битва двох статей <...>») [15, с. 63], яким належить зайняти відведене місце в колекції зібраних на всі випадки істин баршевського героя.

У міру наростання обсягу чужого слова виникає змагання між Петром і його суперником Дормідонтом Івановичем, що полягає в обміні почерпнутими ззовні істинами. Коханець Капітоліни Іванівни висловлюється в дусі класицистичної трагедії: «сейчас <...> страсти – всякие, чудовищные страсти, а разум стоит не на первом месте», Петро ж використовує сентенцію священнослужителя Фенелона, яка потрапила під руку, що «сладоострастие расслабляет сердце и ум» [15, с. 64].

Специфічний відбір цитованого матеріалу формує навколо баршевського героя особливий інтертекстуальний фон, виставляючи його образ у несподіваному світлі: Петро – аскет, носій платонічної любові (згадаємо звернення до Капітоліни Федорівни: «Мати моя в цьому і дружина моя в минулому житті»), котра протиставлена тваринному потягу його дружини, страждалець, який опинився між двома полюсами жіночої душі – любов'ю і ненавистю. На цей піднесений ореол накладається образ текстового медіатора, позбавленого однозначної інтерпретації. Правда, читачем Петро виявляється ще більш невдячним, ніж Бодюля: він не залишає словам надії ожити хоча б у формі плагіату, джерела-запозичення для власних творів, а вважає за краще використовувати папір з цитатами для утилітарних цілей – щоб зробити цигарку і викурити чергову мудрість, поки, немов як покарання за зневажене слово, серед сувоїв, призначених для ритуального спалювання, не виявиться записка від анонімного доброзичливця про зв'язки Капітоліни Федорівни з коханцем.

Тож не дивно, що в неоковирних руках подібного епістемологічного невігласа попри всю свою надзвичайну матеріальність слово, точніше, сенс, який воно несе, щомиті ризикує бути спотвореним. Розумні думки можуть втрачати свої фрагменти і механічно з'єднуватися одна з одною: «Книжки не были еще до конца переплетены и когда при полете ударились о косяк, то разлетелись по листам и смешали обе мудрости [Шопенгауера і Епікура] в одну. После, когда Петр <...> выудил из комнаты жены разрозненные листки, он плохо разобрал их, отчего впоследствии имел пренеприятный разговор с заказчиком» [15, с. 63]. Палітурник Петро Великий виявляється попередником героя постмодерністської літератури – Бенедикта («Кись» Т. Толстой), чия абсолютно чиста, не затемнена книжковою

мудрістю свідомість дозволяє змішувати воедино «Іліаду», «Багрянний острів», книги з бджільництва, розмальовку і т. д.

Слово, укладене в палітурний папір або конверти з листами, надзвичайно субстанціалізується та прирівнюється за своєю онтологічною значущістю до речі. Образ палітурника, що не осягає сенсу книг, які переплітаються, близький і до чиновника Бодюлі (з останнім пов'язана архетипова для російської літератури фігура переписувача), і до колекціонера життєвих фактів Кроніда Семеновича, що не втрачає надії написати універсальний путівник із життя. У цьому ж ряду перебуває реєстратор снів Терентій Петрович, чия діяльність і вигляд є як би пародійним відгомном теми аутотворчості письменника, незрозумілого сучасниками. Тітонька, намагаючись змусити нетверезого працівника станції все-таки відкрити двері і припинити свою «творчість», використовує «останній прийом: «— Пишу, пишу, да читает-то кто?» і чує репліку Терентія Петровича у відповідь: «Не вы, конечно, а другие, просветленные, когда-нибудь прочтут» [194, с. 307]. Таким же псевдотворцем виявляється Коко, приречений відтворити чуже слово. Подібна механічно-плагіаторська діяльність, яка залежно від культурно-історичного контексту може набувати різної оцінки (наприклад, у випадку зі згаданим переписувачем, чия професія, як показав М. Епштейн, змінювалася на осцилограмі громадської думки від «нижшого, жалчайшого состояния» до послушництва, наповненого буттєвим змістом [295, с. 50]), постає у Баршева імітацією, сурогатом справжньої творчості і разом із тим марною спробою подолати забуття нащадків.

Сивушне-сновидне «письменство» Терентія Петровича уподібнюється медитації, стаючи в один ряд із межовими станами свідомості – сп'янінням і сном, а в найбільш радикальній варіації постає у вигляді вмирання. Перетворення свого життя на текст за допомогою творчого генія (таємна мрія багатьох баршевських героїв) у контексті філософської традиції мислиться як створення двійника, якому належить померти заради того, щоб його творець міг продовжувати жити [270, с. 11]. Письменницьке мистецтво, як і все письмо, у своїй амбівалентності перебуває на кордоні буття і небуття: «Смерть таится между буквами, словами и

фразами в бездонных белых прогалинах» [270, с. 12]. Додамо, що це зауваження стосується і творчої особистості, яка як плата за безсмертя змушена перебувати в межовому світі. У цьому криється справжній зміст дещо безглузлого, на перший погляд, зіставлення письменства і сп'яніння: своїм «питійним» ритуалом, що дійшов до автоматизму, баршевський Терентій Петрович хотів досягти подібного межового стану (симптоматично, що вмирає герой разом з іншими мешканцями станції від метилового спирту, зробивши фатальну підміну – прийнявши отруту замість стимулятора творчості).

Пошуки слова в різноманітних варіаціях покликані компенсувати брак комунікації, відсутність розуміння, на які приречені баршевські герої: «Думы ее простые, да как их выскажешь-то? Живут в человеке разные мысли: одни на вынос, другие впрок ... А которые впрок, те камнем лежат, и тяжелеет от них к земле человек... нам-то все равно чужое, не общее, а до такого нам горюшка мало» («Великі пузирики») [194, с. 337]. Ця цитата перегукується з думкою О. Потебні («в каждое мгновение жизни все, что есть в душе, распадается на две неравные области: одну – обширную, которая нам неизвестна, но не утрачена для нас <...> другую – известную нам, находящуюся в сознании, очень ограниченную сравнительно с первой» [184, с. 111]) і цитованим ним визнанням В. Гумбольдта («Всякое понимание есть вместе непонимание» [184, с. 124]). Наполягаючи на природі слова передусім як засобу розуміння, вчений визнає: «что касается до самого субъективного содержания мысли говорящего и мысли понимающего, то эти содержания до такой степени различны, что хотя это различие замечается только при явных недоразумениях <...> но легко может быть осознано и при так называемом полном понимании» [184, с. 123–124].

У «Великих пузиріках» констатації онтологічної природи нерозуміння передували ряд комунікаційних провалів, варіацій чеховського «діалогу глухих». На початку третього розділу представлений приклад такого абсурдного діалогу, який виник у телеграфній кімнаті: «– Ну чего? – Пузырьки! – надрывается сосед. – И я говорю Пузырьки. Чего? Но сосед або не верит, або не слышит и продолжает надрываться без остановки. – Пузырьки, а, Пузырьки» [194, с. 312] (в оповіданнях

А. Чехова не раз згадується машина, що спотворює слова («Душка», «У телефона» тощо) [228]). Але навіть за відсутності технічних засобів, які ускладнюють комунікацію, деяким баршевським героям, наділеним «безногими думками», висловити себе надзвичайно важко. Квінтесенцією подібної вербальної недоумкуватості у «Великих рузирях» стала мовчазна стрілочниця Щукіна, яка кожне нове розпорядження начальства зустрічала безглуздим «А раніше?». Інша форма прояву словесно-мовного убозтва – неправильно побудовані фрази із затемненим змістом (пор. «Окропу немає через дрова»).

Неможливість повноцінної комунікації між Коко і простодушним Терентієм Петровичем створює комічний ефект: «– Терентий, ваше зрєния еше недостаточно вооружено, чтобы проникнуть сквозь толщу моей артистической оболочки. Терентий Петрович озадаченно трогает очки: – Неправда, очки у меня хорошие, все вижу» [194, с. 324]. Це нерозуміння усвідомлюється самим героєм: «Коко, чудной ты, видать, что актер, не говоря худого слова, сразу-то и не поймешь, что к чему» [194, с. 322]. Кореляція між інтелектуальним рівнем і мовленням знову повертає нас до концепцій О. Потебні («всякое слово как действительный акт мысли есть точный указатель степени развития мысли» [193, с. 269]).

У той же час провали комунікації у баршевських героїв зумовлені не стільки особливостями конкретного адресата, скільки загальною відчуженістю. Герої «Водоростей» немов втрачають право бути вислуханими і зрозумілими: інженер Аркадій, поглинений думками про партійні збори, за обідом не розмовляє з тіткою і дідом, що «втрачають» слова; благання колишнього вчителя Хрущова про порятунок незрозумілі Ользі Іванівні; сама ж героїня, зі свого боку, читає лист чоловіка, який емігрував, і з досадою не може виявити головного – інформації про дочку і т. д. Часом необхідність участі в розмові обтяжує, її учасники здатні лише до формального її продовження або констатації словесної скупості, за якою ховаються істинні переживання героїв: «Почувствовала, что нужно сказать еще что-нибудь. Свое о Женичке – после, наедине с собой. – Люблю твою речь, Аркадий, скупая она, видно слова твои уходят в думы» [194, с. 393].

Апогеєм невдалого діалогу стає автокомунікація, коли адресат просто

відсутній. Приклад такого моно(діа)логу в «Четвертому» – свідчення крайньої міри самотності його єдиного учасника, Кроніда Семеновича. На прикладі цього епізоду можна простежити відмінність актів автокомунікації у героїв Баршева і, наприклад, Чехова. Останні, як помічено дослідниками, часом вибирають розмову із самим собою як єдину форму повноцінного спілкування [228]. У Кроніда Семеновича його мовчання вимушене, що підтверджується зіставленням із предметом, який дару мови спочатку позбавлений: «А что касается примуса – так вот, слов нет, – делега, общественный деятель, но такому у одинокого и дела всего-то что молчат, а слушать он не любит» [194, с. 361].

У творчості Чехова проблема комунікації стає головною і самодостатньою [228]. Герої Баршева схожі з чеховськими персонажами тим, що теж зазнають труднощів із вербальним вираженням думок, і тому їхні важкі думи виявляються непосильною ношею. Порівняємо спостереження одного з чеховських персонажів: «Иной, знаешь, рад бы слово сказать по совести, вступиться, значит, да не может. И душа в нем есть, и совесть есть, да языка в нем нет» [279, с. 124] («Нова дача») і визнання героя-оповідача з «Жданого слова»: «А я что? В словах не богат – простые у меня слова, как скамейка, на которой мы сидим» [194, с. 402] (аналогічно в «Забутій антені» – «Дум-то много, а слов и нет» [194, с. 464]). З подібною проблемою стикається і Петро в «Антошиних дрібниціях», приречений на тривале мовчання через «незграбні» і «необстругані» думи. Період пробудження думки у героя змінюється аперцепційною утопією: «Вылезут они [думки] наружу <...> потрутся о чужие мысли, смотришь и сгладятся как морские камни, а может и заиграют самоцветами не только для себя, но и для других, для умных» [194, с. 59].

Проблема нерозуміння стає однією із стрижневих для чеховських і баршевських героїв. Вони відчувають труднощі навіть у тлумаченні окремих слів: «она не понимала, что значит приват-доцентура и общая патология, к тому же боялась опоздать в театр» [291, с. 24] («Стрибуха»); «Ведь вот, к примеру, ваша Главрыба: раньше такого сорта рыбы и не потребляли, а нынче целое учреждение» [194, с. 414], «А я <...> в этих вопросах не копенгаген» [194, с. 416] («Кирилюк»)).

Недоступними для розуміння виявляються і цілі тексти: двірник Філіп насолоджується книгою «Розведення коренеплодів» («Розумний двірник»), а Бодюля бездумно спалює цінний лист («Забута антена»). Серед героїв Чехова є і такі, у яких нерозуміння є особливістю їхньої моделі контактування зі світом (наприклад, Родіон, який «понимал то, что ему говорили не так как нужно, а всегда по-своему» [279, с. 119] («Нова дача»)). Тим самим вони виявляються літературними «родичами» Бодюлі або Антона, для яких світ (через психологічні або фізичні причини) є одвічною загадкою.

В «Антошиних дрібницях» Баршев концентрує різні фізичні недоліки людини, що об'єднуються мотивом загальної неповноцінності. Сліпота і глухота роблять взаєморозуміння практично нездійсненим завданням. Звична розмова уподібнюється рішенням головоломки, а слова склеюються в один потік (пор. каламбурне «Что тебе в вымени моем?»). Тому не випадково незрячий Антон, повз якого проходили непоміченими кольорові негасимі дні, лише в отці Євграфичі знаходить вдячного співрозмовника: сліпець подружився з безногим. При цьому незрячість часом мислиться ледве не благом і гідністю («Мы-то все вокруг тебя которые с глазами – много-ль против тебя стоим?» [15, с. 74]), а можливість бачити світ без прикрас прирівнюється до покарання (пор. «Все, внучек, ох, все [вижу]. Даже самому страшно» [15, с. 68]). Деякі герої навіть добровільно «приміряють» на себе сліпоту: «Да уж, глаза бы мои не смотрели на свободу-то» [15, с. 68]). Функції зору беруть на себе інші органи чуття, нехай і не здатні повністю відновити втрату, – нюх, дотик і особливо слух: «Есть звуки, есть прикосновения, запахи, и из этих мелочей выдуманная с годами лучшая из всех земля для себя» [15, с. 67].

На тлі цих модифікацій сприйняття аудіальне у слові зливається з референціальним: революція «гримить» у гарматах і вуличному шумі, якому слово «цар» може протистояти лише слабким брязкотом «чем-то звонким, вроде как о кухонную плиту самоварной крышкой» [15, с. 68]. У комічному контексті ця особливість побутування слова обігрується в казці про Маховика, в якій, як ми пам'ятаємо, звучання прізвища, що викликає небажані асоціації, ставало вироком

для його носіїв. Так був страчений радник Шервашидзе, у прізвищі якого побачили перевернуте «Ездишь, а врешь» (щодо їзди це цілком відповідало дійсності: «Езжу, говорит, царь батюшка, как же иначе, такова уж моя служба» [15, с. 72]).

У вигляді гротескового Маховика явлена надзвичайна сенсорна відчуженість. Накладення відразу двох фізичних вад (сліпоти і глухоти) спричинило оніміння цілої держави на багато років. Проблема квазікомунікації у зв'язку з творчістю Баршева актуалізує проблему мовчання – як якогось знака, протилежного слову і одночасно здатного мати сенс. Парадоксальну спільність природи мови і того, що знаменує її відсутність, зазначив М. Епштейн: «Молчание получает свою тему от разговора – уже вычлененной, артикулированной, и молчание становится дальнейшей формой ее разработки <...> Если бы не было разговора, не было бы и молчания» [295, с. 143]. Дослідник говорить про два полюси сприйняття мовчання в російській культурі, які задають негативні (знак покори, тупості, пристосуванства) і позитивні конотації (ознака мудрості, смирення). Порівняємо у Баршева: «Ровный парень, умный, молчать умеет. Красноречивая это штука, молчание-то» [194, с. 389]). Для прози письменника також характерна полісемантичність цього мотиву. Його герої мовчать не тільки через власну недорікуватість або, навпаки, розсудливість; мовчання є і танатологічним знаком.

Протилежно зазначеній вище смерті «гучній» (оточеній свистом, дзвоном і шумом), на іншому полюсі баршевського світу, перебуває смерть «мовчазна», «німа». Зв'язок сфер смерті і мовчання був відображений ще в міфології (так, стародавні римляни, як зазначає Ф. Ар'єс, у день поминання покійних приносили дари німий богині Такіті, безсловесність якої уособлювала тишу царства мертвих [9, с. 54]). Мовчання є невід'ємною частиною поминального обряду, в якому воно виявляється ознакою шанування і сакралізації покійного і одночасно служить захистом від небезпеки хаосу і засобом упорядкування його під час контакту зі смертю. Тиша, мовчання «становяться універсальними атрибутами, маркерами всей сферы смерти» [159, с. 126]. У літературі один із найяскравіших прикладів

такого танатологічного мовчання був явлений в образі Еліазара Андрєєва. Пов'язаний із ним сюжет воскресіння, що традиційно тлумачиться як щасливий, під пером Андрєєва виявляє свою трагічну суть, а зустріч зі смертю назавжди накладає свій відбиток на героя: «Елеазар, побывавший во власти смерти, утрачивает всякий интерес к жизни, – зауважує І. Московкіна, – его перестают волновать все без исключения проблемы <...> Столкновение с этой тайной оставило неизгладимый след в облике и душе героя и, в конце концов, трагически изуродовало всю его жизнь после воскресения» [165, с. 142]. Одним із знаків, що символізують приналежність героя до невідомої таємничої нареченої – смерті, стає його важке мовчання у відповідь на всі вмовляння героя розповісти, що ж існує за кордоном життя: «И всем стало беспокойно, и уже с тоскою ожидали они слов Елеазара, а он молчал холодно и строго, и глаза его были опущены» [5, с. 194].

У баршевському світі, відчувши подих смерті, слово розпадається, вичерпується (пор. сказане Коко: «Передай по телеграфу в жизнь: ропнул еще один пузырек. Мне-то напре... наплевать, но так умирает, не зная того, вся сталая Росп... рост... Рас...») [194, с. 336]. Герой згадує тишу, яка запанувала після розстрілу Андрєєва: «удивительная вещь, после такой штуки обязательно затишье наступает и в человеке, и вокруг» [194, с. 326]. Втрата мови стає однією з останніх сходинок вмирання паралізованого генерала («Водорості»), після чого настає черга померти найголовнішому – думці. У баршевському світі ті, що вмирають, мають свою мову, яка виявляється недоступною для розуміння живим: це відчуває Ольга Іванівна, чуючи незв'язну мову Хрущова, яка супроводжується нескінченними і безглуздими благаннями-заклинаннями його сусіда по палаті («Солоденького...»).

Як й інші баршевські герої, Хрущов прагне письмово зафіксувати своє життя, однак під кінець життєвого шляху разом із «колишнім» учителем поступово вмирає і сама здатність до письма: «Кстати, новость: я пишу мемуары, а комната моя без света <...> Иногда слова друг на дружку, а иногда и мимо, а в середине у них заглавные буквы». Симптоматичною є причина смерті Хрущова, висловлена Ольгою: «Він мовчить, бо сказав все» [194, с. 393]. У цих словах закладена констатація професійної вичерпаності колишнього вчителя (покликання

якого безпосередньо пов'язане зі словом), яка прискорила його загибель.

Підкреслену німоту в момент загибелі зберігають і герої «Жданого слова», паралель «словесна вичерпаність – смерть» явлена тут ще виразніше. Життєвий підсумок колишнього священика Петра Івановича, який чудодійним красномовством міг наставити навіть запеклого розбійника на шлях істинний («Если бы вы только послушали, проповеди какие завинчивал, – за сердце убедительно хватал и всех прошибал» [194, с. 398]), обертається лише скупкою констатацією «Яка смердюча смерть». Дзеркально відображає долю батька сюжетна лінія, пов'язана з Васьком. Із дитинства він захоплювався творчістю (варіація пошуку Жданого слова), немов намагаючись компенсувати, подібно іншим героям, закладені природою недоліки – заїкання (згадаємо, наприклад, сліпого Антона з його бажанням побачити світ і письменника-початківця Андрія Бодюлю, який ні написати складно, ні розповісти не вмів). За свої вірші Васятка отримував покарання, тобто зазнавав своєрідного «мучительства за віру», якого так жадав знайти Петро. Із настанням «нового життя» і появою Василя-комуніста вірші були забуті, однак пошуки Жданого слова продовжилися, хоча замість нього підверталися «зручні слова» «иногда ближе, иногда дальше, а все не то» [194, с. 403]. Кінець же життєвого шляху героя огортає мертва тиша, яка одного разу вже стала фатальною для його батька: «Тихо так стоят все, словно тогда, когда отец Петр дары опрокинул» [194, с. 404]. Ждане, спопеляюче слово, яке, можливо, відвідало Василя під час страти, виливається лише в німий крик, перерваний спритною рукою ката, і гротескную гримасу трупа: «хотел его радостно крикнуть всем, но не успел и высунул людям мертвый язык свой» [194, с. 405].

Дослідники по-різному визначають місце тиші в низці інших подібних мотивів: мовчання, німоти, невиразної мови. Так, М. Епштейн вказував на принципову відмінність між мовчанням і тишею, відводячи останній місце в онтологічній ніші: «тишина не имеет темы и не имеет автора, она, в отличие от молчания, есть состояние бытия» [295, с. 143]. Вчені фіксують близькість тиші, поряд з іншими знаками безмовності, до сфери Танатоса [159, с. 123]. Баршевська тиша часто служить знаком-заступником смерті – окремої (згадаємо «обережну

німоту» в'язниці, де були засуджені вічно коротати вік герої «Неспаленого феєрверку») або загальної (нерухома, «налита до самого неба» тиша Великих Пузириків). Хрущов із «Водоростей» говорить про тишу, яка не розсіюється, яку принесла у світ революція, фіксуючи онтологічне зрушення, породжене соціальними катаклізмами неспокійного століття. Не випадково тиша у Баршева теж може бути галасливою (один із прикладів «озвученої» тиші дається в перших рядках «Боязні простору»: «Тш-ш-ш-ш. Тишина в ушах шипит» [194, с. 406]) і для деяких героїв (наприклад, Матвія Карповича, прозваного Найтихішим) уподібнюватися революційному гуркоту і гулу.

Характеризуючи звукопис постреволуційної епохи, дослідники відзначають її значне шумове наповнення, створюване нескінченним брязкотом зброї, шумом машин і голосами «мільйонів трудящих» [108, с. 16]. Формується певний аудіальний стандарт, згідно з яким прагнення до тиші мислиться прикметою «старого світу», яку незмінно слід долати [108, с. 16]. У той же час доречно згадати А. Платонова з його концепцією «тихого місця», яке кожна мисляча людина дбайливо зберігає в собі, «где ничего не было, но из которого исходит удивление и вопрошание обо всем, что есть» [297, с. 136]. У Баршева тиша і мовчання також можуть бути благом, яке слід зберігати («Люблю твою речь, Аркадий, скупая она, видно слова твои уходят в думы <...> Раньше была комната с умирающим генералом, потом эта оберегаемая тобой тишина. Она бережется не для себя, она я знаю для кого» [194, с. 393]).

Таким чином, у художньому світі Баршева специфіка буття слова зумовлюється наділенням його статусом повноцінного героя, кінцевого об'єкта пошуків персонажів, спраглих саморозвитку за допомогою творчості. Творчість стає для героїв опорою особистісного існування, при цьому «вторинна» літературна реальність виявляється часом більш справжньою, ніж первинна «життєва». Пошуки «жданого слова» пов'язані з проблемою комунікації, яка стає у Баршева однією з стрижневих тим, і полісемантичними мотивами тиші і мовчання.

Висновки до РОЗДІЛУ 3

Світовідчуття баршевського героя виявляється комплементарним трагічній

самотності людини ХХ століття, що набуває універсальної, позачасової природи. Для «щучих мощей» і «колишніх людей» у новій, незрозумілій постреволюційній дійсності ця самотність лише подвоюється. Так виникає фігура «іншої» людини, приреченої на відчуття нудьги (яке особливо посилюється в моменти екзистенційних криз), що перебуває на межі розуму і божевілля і перебуває в нескінченному мандрівництві. При цьому кожен з названих мотивів явлений у прозі Баршева крізь призму контексту і інтертексту (А. Чехова, М. Гоголя, М. Лермонтова, О. Пушкіна, С. Єсеніна, А. Платонова та ін.).

Подібний ментальний спектр породжений у баршевського героя відчуттям постійної присутності Танатоса, і цілком закономірно, що доля смертної людини в смертному світі стає стержневою темою усієї творчості письменника. Танатологічне, незважаючи на свою невідтворюваність і невловимість, отримує в прозі Баршева свій вигляд, знаходить відтінки і різновиди – смерть-забуття, смерть-сон, смерть-мовчання, смерть-порожнеча і смерть-падіння. Безсмертя маркують інші мотиви – сміху, дитинства, незрячості і польоту. Останній мислиться як порушення звичних просторово-часових координат, що єдине здатне зруйнувати зсередини смертний міхур існування, в який людина укладена від народження.

Із подоланням смерті пов'язана ідея винахідництва і творчості, які стають опорою особистісного існування баршевського героя. Слово, ставши конструктивним елементом письменницької творчості, субстанціалізується, досягає рангу речі в піраміді матеріальності, стаючи при цьому більш довговічним. Пошук слова про світ і про самого себе стає головним устремлінням цілого ряду баршевських героїв, на тлі яких виникає фігура постмодерністського реєстратора, колекціонера слів, приреченого на «близькословесну», механічно-плагіаторську діяльність. Цей герой позбавлений творчого начала і не розуміє суть предмета своєї колекції.

Проблема неможливості комунікації актуалізує мотиви мовчання і тиші, які отримують у Баршева спектр різних значень – від знака смерті і недорікуватості до незмінної властивості представників «колишнього» світу.

ВИСНОВКИ

У вивченні літературного процесу 1920–30-х років виділяється низка дискусійних аспектів: відмінність у підходах до визначення поняття «постсимволізм» і складність диференціації модерністської, авангардистської і неореалістичної парадигм; розбіжності в питаннях періодизації і в характеристиках літературної еволюції цього періоду; нечіткість дефініції терміна «пізній модернізм» та ін. Дослідження прози М. Баршева можна розглядати як крок до розв'язання цих проблем.

Творчість М. Баршева є невід'ємною складовою літературного процесу 1920–30-х рр. Ідейно-художні шукання письменника, його естетичні настанови виявляються співзвучними творчим стратегіям доби пізнього модерну. Дослідження мотивної структури прози М. Баршева в проекції на неоміфологічну картину світу письменника, аналіз інтертексту, що мали завдання атрибуції письменника серед сукупності мистецьких явищ у літературі 20-х років ХХ століття, дозволяють говорити про приналежність досліджуваного автора до модерністського «крила» художників слова.

Аналіз «стихійних мотивів» виявив у прозі М. Баршева низку міфологем, пов'язаних із чотирма першостихіями. Першість віддано воді, що конструює, за М. Баршевим, «пузирик існування» людини й набуває властивостей інших трьох стихій – землі, повітря і вогню. Вода зберігає приписувану їй міфологічною традицією амбівалентність, ставши здатною породжувати життя і, навпаки, викликати загибель Всесвіту. Принцип «обміну речовин», який визначає закономірності розвитку всього баршевського світу, переноситься і на моральну сторону екзистенції людини, стаючи універсальним законом людського життя і світобудови.

Міфотворча установка трансформує і хід часу, який стає ахронічним, субстанціалізується, перетворюючись на четвертий вимір. Баршевська темпоральна модель у всіх визначених її різновидах (маятниковій, палімпсестній) виявляється співзвучною концепціям П. Успенського, Г. Мінковського,

П. Флоренського та ін. Завдяки зверненню до міфологем (наприклад, Христа, Петра I, Авакума тощо), використанню інтертекстуальних відсилань до історичних і міфологічних епох (період занепаду Риму, всесвітній потоп), автор відтворює глобальний циклічний хід буття. Історичний же час існує тільки в межах циклу, слугуючи каталізатором його переродження, і наділяється здатністю довільно прискорювати і сповільнювати свій хід, стає зіпсованим. Проведений аналіз показав, що в основі баршевської онтології лежить хаотична, деконструктивна і ворожа людині модель світобудови, вельми далека від віри у гармонійне начало, яке характерно для неотрадиціоналістського світогляду. Неоміфологічна за своєю природою проза письменника актуалізує міфологему кінця світу в його багаторазовій повторюваності, що перетворює всю історію існування людини на погану нескінченність. Як продемонструвало дослідження, в основі баршевської хронометрії лежить міфологічний патерн циклу, який породжує нескінченну низку серій народження і вмирання світу.

Спектр почуттів баршевського героя, який переживає на своєму прикладі екзистенційну ситуацію «смертна людина в смертному світі», включає в себе весь емоційно-психологічний спектр самотності. Незважаючи на те, що в полі зору автора перебуває переважно конкретний соціально-історичний тип (людина, викинута «за борт життя» революцією), а головна колізія будується навколо марних спроб «колишніх» людей підлаштуватися під умови нової дійсності, туга і самотність баршевського героя мають позачасову природу. У прозі письменника складаються досить стійкі типи героїв: «Водорості» – люди, які пливають за течією і не знаходять собі місця ні в новій, постреволуційній дійсності, ні в житті взагалі (Кронід Семенович («Четверте»), Кузьма Іванович («Громадянин вода»)); «жертви Космосу» – мовчазна більшість, нездатна до саморефлексії (стрілочниця Щукіна з «Великих пузириків», жителі села зі «Жданого слова»); герої-медіатори, які віщають світу чуже слово і при цьому приречені лише на відтворення вже сказаного (Коко, Бодюля та ін.); творчі особистості, які зуміли подолати забуття і смерть (Леонтій Шамшуренков і пародійний варіант – Ананій Федорович).

Дослідження виявило інтертекстуальну природу екзистенційних мотивів

баршевської прози. Нудьга чеховських і гоголівських героїв аллюзійно відроджується в баршевських персонажах, підкріплюючись спільністю сюжетних колізій. Квінтесенція туги наявна в пародійному обігруванні рядків М. Лермонтова. Мотив божевілля супроводжується відсиланнями до «Мідного вершника» О. Пушкіна, «Петербурзьких повістей» М. Гоголя і «Дон Кіхота» М. Сервантеса. Мотив мандрівництва посилюється есенінським інтертекстом.

Однак традиція, яка зберігає значущість для письменника-неореаліста, відтворюючись, наслідуючись або трансформуючись у творчості, у М. Баршева разом із формальним зверненням до легко впізнаваних класичних мотивів, втрачає свою ціннісну значущість і функціонує вже в ігровому контексті. Так, історія Андрія Бодюлі, що поєднує в собі сюжетні елементи «Лиха з розуму», «Мідного вершника» і «Петербурзьких повістей», знаходить свій вияв у зустрічі героя з письменником, який відмовляється зобразити образ «маленької» людини, характерний для російської класичної літератури. Таким чином, постає фікціональність, літературність світу, який читач до цього сприймає як «реальний», а пригоди радянського Дон Кіхота і Поприщина в одній особі перетворюються на історію буття літературного тексту, що передує пізнішим постмодерністським відкриттям.

Стрижневим для прози М. Баршева є танатологічний мотивний комплекс. У прозі письменника смерть набуває обрисів порожнечі, яка опозиційна і матеріальному світу, і стихійним першоосновам буття. Актуалізація образу порожнечі в контексті стихійних мотивів не тільки воскрешає міфологічні традиції, а й підключає контекст постсимволістської літератури (наприклад, прози А. Платонова). Баршевський пузирик, усередині якого людина приречена існувати, – це онтологічна матриця, яка втілює сутність авторської моделі світу, яка поєднує в собі творчу стихію-першооснову, *асква ретманепс*, з абсолютним «ніщо», «нулем», «безоднею».

Незважаючи на зазначену дослідниками асемантичність Танатоса, смерть у світі М. Баршева виявляється підкреслено багатоликою, знаходячи свій обрис у мотивах сну, забуття, мовчання, що мають міфологічну природу. Міфологема

польоту, який традиційно мислиться як подолання звичної «лінійності» світу і слугує знаком перемоги над смертю, вводить оповідання М. Баршева в загальний контекст із творами ОБЕРІУ і філософією космістів. З останніми прозу письменника зближує і образ людини-творця, *homo creatus*, актуалізація ідеї творчої еволюції (що відсилає до філософських постулатів М. Федорова).

У тексті письменника присутні не тільки знаки танатологічного, але і імортологічні маркери, що втілюються в мотивах дитинства і сліпоті, концентруючи міфологічну семантику. Специфічною формою досягнення безсмертя виявляється самогубство (відповідно до широкої філософської та літературної традиції). У зв'язку з інтересом до танатологічного виникає проблема чорного гумору, який дискредитує чергову спробу баршевського героя досягти безсмертя.

Опорою героя в смертному світі слугує слово. Баршевське «ім'яслав'я», «реанімування» творчих можливостей слова і перетворення його на самоцінний елемент буття концептуально зближує оповідання та повісті письменника з художніми практиками авангардистів, прозою К. Вагінова і С. Кржижановського, з філософськими концепціями О. Лосева і П. Флоренського. За онтологічною значущістю слово у М. Баршева попри всю свою нематеріальність прирівнюється до іншого базового елемента світомоделі автора – речі – і навіть перевершує її. Творчість (або її симуляція), таким чином, стає опорою для існування героя. Поряд із проблемою буття тексту виникає проблема його адекватної інтерпретації. Баршевський герой приречений на нерозуміння, що особливо чітко видно на прикладі фігури колекціонера, реєстратора слів, як, наприклад, батька Антона Петро Великий з «Антошиних дрібниць», який існує в тісному контакті зі словом, але під час зустрічі з ним демонструє апперцепційне безсилля. Словесне безсилля героїв може розглядатися як своєрідна деконструкція модерністського міфу про художника-творця, здатного словом змінити світ.

Важливою гранню авторської онтології стають річ і побут. Неореалістична формула руху від «побуту до буття» переростає в М. Баршева у функціонування побуту як самоцінної одиниці світомоделі, викликаючи в героїв прагнення

матеріалізувати власне існування, прагнення відшукати в речі опору буття, захист від смерті-ніщо. Одночасно глобальна туга за минулим речей таїть для баршевського персонажа небезпеку виродження в сюрреалістичний образ «людини-речі», стати підлеглим їй. Річ мислиться як змінна, мутабельна складова світобуття, і в цьому полягає її неповноцінність порівняно з константними, постійними елементами – стихіями, часом і смертю.

М. Баршев використовує специфічну форму існування інтертексту – у вигляді «центону», часто сконструйованого з частково неатрибутованих або перекручених цитат. Інтертекст при цьому слугує знаком, що відсилає до творчості автора прецедентного тексту (наприклад, Сергія Єсеніна або Каміля Фламмаріона); стає маркером «норми», критерієм оцінки нової пост-дійсності (постреволюційної, посткласичної, постапокаліптичної); конструктом «знакової», вторинної реальності, яка оспорує в життя право на справжність. Інтертекстуальний аналіз виявив ігровий тип взаємини баршевського тексту з класичною літературою, яка часто стає джерелом довільно інтерпретованих цитат, що втягуються в текст, умовно кажучи, «книги про все на світі» баршевського персонажа-писаря, єдиним читачем якої виявляється він сам.

Таким чином, на концептуальному й поетологічному рівнях проза М. Баршева виявляється співзвучною модерністській, некласичній картині світу, яка позбавляється гармонійного начала і в якій людина приречена на самотність екзистенційного порядку. Художні стратегії письменника (зокрема, широке залучення міфологем і інтертекстуальних елементів), так само як і літературно-філософський контекст, який актуалізується, також виявляють модерністську природу.

Збережена поетика «життєподібності» зближує прозу М. Баршева з неореалістичними (або неотрадиціоналістськими, в іншій термінології) практиками. Однак відтворення соціально-історичного і побутового фону у творах письменника не підпорядковане завданню зображення особистості в її зумовленості дійсністю і різнобічних зв'язках зі світом, відображенню життя у формах самого життя. Увага художника зосереджена на виявленні онтологічних

закономірностей існування Всесвіту і буття людини в ньому («Громадянин вода», «Водорості» та ін.). До кінця 1920-х років в прозі М. Баршева посилюються абсурдистсько-авангардистські тенденції («Літаючий Фламмандріон», «Фікус» і ін.), однак на останньому етапі творчої біографії письменник у жанрових рамках історичної повісті («Неспалований феєрверк») звертається до неотрадиціоналістської поетики, залишаючись при цьому в рамках модерністської парадигми. Такий поворот можна пояснити цензурними причинами, а також прагненням відродити традиційні форми в процесі виконання нових художніх завдань. Особлива роль «чужого» слова в прозі М. Баршева, перенесення фікціональності в «реальність», сприйняття світу як тексту й одночасно деконструкція модерністського міфу про художника-творця, здатного словом змінити світ, демонструє зародження рис, властивих уже постмодерністським практикам. У цій своїй якості творчість письменника також відповідає принципам пізнього модернізму, який залишається принципово відкритим для інших художніх систем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абишева У. К. Неореализм в русской литературе 1900–1910-х : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филол. наук. Москва, 2006. 54 с.
2. Агранович С. З., Саморукова И. В. Двойничество. Самара, 2001. 132 с.
3. Айхенвальд Ю. А. Дон Кихот на русской почве. в 2 ч. Ч. 1. Москва, Минск, 1996. 352 с.
4. Айхенвальд Ю. А. Дон Кихот на русской почве. в 2 ч. Ч. 2. Москва, Минск, 1996. 432 с.
5. Андреев Л. Собрание сочинений. в 6 т. Т. 2. Москва, 1990. 559 с.
6. Анибал Б. Большие Пузырьки // Новый мир. 1928. № 10. С. 270–271.
7. Артушанов В. З., Канаков Д. В. Хрестоматия по культурологии. Москва, 2015. 130 с.
8. Архангельский А. Н. Стихотворная повесть Пушкина «Медный всадник». URL : <http://www.rulit.me/books/stihotvornaya-povest-a-s-pushkina-mednyj-vsadnik-read-252286-1.html> (дата звернення: 07.02.2018).
9. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти : пер. с фр. Москва, 1992. 528 с.
10. Аскольдов С. А. Время и его преодоление // Мысль: журнал петербургского философского общества. 1922. № 3. С. 13–32.
11. Багно В. Лики русского донкихотства. URL : <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/16/ba26.html> (дата звернення: 07.02.2018).
12. Бальмонт К. Собрание сочинений. в 7 т. Т. 1. Москва, 2010. 504 с.
13. Барсукова О. М. Мотив тумана в прозе Тургенева // Русская речь. 2002. № 3. С. 21–29.
14. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. Москва, 1989. 616 с.
15. Баршев Н. В. Антошины мелочи // Звезда. 1928. № 1. С. 59–81.
16. Баршев Н. В. Большие Пузырьки. Москва, Ленинград, 1928. 230 с.
17. Баршев Н. В. Летящий Фламандрион // Литературное обозрение. 1990. № 6. С. 108–110.

18. Баршев Н. В. Летающий Фламандрион. Ленинград, 1929. 195 с.
19. Баршев Н. В. Несгораемый фейерверк // Альманах молодой прозы. Ленинград, 1934. С. 275–297.
20. Баршт К. А. Истина в круглом и жидком виде. Анри Бергсон в «Котловане» Платонова // Вопросы философии. 2007. № 4. С. 144–157.
21. Баршт К. А. Мнемоническая вечность у Платонова // Вопросы философии. 2008. № 1. С. 90–108.
22. Бахтин В. М. Горький – Н. В. Баршеву // Нева. 1986. № 8. С. 184–186.
23. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. 504 с.
24. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1990. 543 с.
25. Башляр Г. Вода и грезы: опыт о воображении материи : пер. с фр. Москва, 1998. 268 с.
26. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении материи : пер. с фр. Москва, 1999. 344 с.
27. Белая Г. А. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. Москва, 1989. 400 с.
28. Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: антология. Санкт-Петербург, 2002. С. 120–130.
29. Белый А. Собрание сочинений. в 2 т. Т. 1. Санкт-Петербург, Москва, 2006. 640 с.
30. Бердяев Н. И. Смысл истории. Москва, 1990. 174 с.
31. Бердяев Н. И. Человек и машина // Вопросы философии. № 2. С. 147–162.
32. Билинкис Я. С. «На повороте истории, на повороте литературы» (О комедии Грибоедова «Горе от ума») // Русская классическая литература : Разборы и анализы. Москва, 1969. С. 5–23.
33. Білоус Л. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості В. Стуса та І. Світличного) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня

кандидата філол. наук. Тернопіль, 2003. 17 с.

34. Бирюков С. Зевгма: русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. Москва, 1994. 288 с.

35. Близняк О. М. Мотивный комплекс как системная характеристика современной русской литературы (на материале творчества А. Барковой, О. Фокиной, Н. Ключаревой) : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Краснодар, 2011. 25 с.

36. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем. в 20 т. Т. 2. Москва, 1997. 882 с.

37. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем. в 20 т. Т. 3. Москва, 1997. 992 с.

38. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем. в 20 т. Т. 5. Москва, 1999. 566 с.

39. Блок М. Апология истории, або ремесло историка. Москва, 1973. 232 с.

40. Богач Д. А. Образ паука в художественном мире Ф. М. Достоевского // Челябинский гуманитарий. 2017. С. 7–12. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-pauka-v-hudozhestvennom-mire-f-m-dostoevskogo> (дата звернення: 08.05.2018).

41. Борисов Л. И. За круглым столом прошлого. Ленинград, 1971. 161 с.

42. Борисов С. Б. Эстетика «черного юмора» в российской традиции. URL : <http://www.ruthenia.ru/folklore/borisov7.htm> (дата звернення: 12.11.2017).

43. Бочаров С. О художественных мирах. Москва, 1985. 296 с.

44. Бройтман С. Н. Ранний Пастернак и постсимволизм (к вопросу о критериях дефиниции постсимволизма) // Постсимволизм как явление культуры. 2003. Вып. 4. С. 32–36. URL : http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=34 (дата звернення: 12.11.2017).

45. Бронникова Е. В. Об особенностях словесного воплощения мотивов памяти и забвения в романе А. Платонова «Чевенгур» // *Lingua mobilis*. 2009. №

3(17). С. 7–13.

46. Бунин И. «Большие пузыри». URL : <http://bunin.niv.ru/bunin/public/bolshie-puzyri.htm> (дата звернення : 18.05.2018).

47. Бунина С. Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева) : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филол. наук. Москва, 2006. 38 с.

48. Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. Санкт-Петербург, 2005. 332 с.

49. Буренина О. Д. Что такое абсурд, або по следам Мартина Эсслина. URL : <http://sv-scena.ru/Buki/Absurd-i-vokrug-sbornik-statyei.html#Absurd-i-vokrug-sbornik-statyei-Index> (дата звернення : 18.04.2018).

50. Бутенко И. А. Из истории «черного юмора» // Социологические исследования. 1994. № 11. С. 148–153.

51. Бычков В. Авангард // Культурология : XX век. в 2 т. Т. 1. Санкт-Петербург, 1998. С. 9–11.

52. Вагинов К. К. Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бамбочада. Москва, 1989. 477 с.

53. Ванслов Б. В. Художественный опыт России XX века // Теоретико-литературные итоги XX века. в 2 т. Т. 1. Москва, 2003. С. 62–71.

54. Васильева О. Мотивный комплекс раннего творчества Н. С. Лескова : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Киров, 2009. 25 с.

55. Введенский А. Полное собрание произведений. в 2 т. Т. 2. Москва, 1993. 272 с.

56. Венявкин И. «Небогатое оформление»: «Ложь» Александра Афиногенова и сталинская культурная политика 1930-х годов. URL : <http://www.nlobooks.ru/node/2407> (дата звернення : 02.08.2017).

57. Вернадский В. М. Размышление натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе. Москва, 1975. 173 с.

58. Вертянкина Н. Н. Поэтика анекдота в рассказах Зощенко 1920-х годов

- : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Самара, 2001. 21 с.
59. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва, 1989. 406 с.
 60. Ветловская В. Анализ эпического произведения : Проблемы поэтики. Свнкт-Петербург, 2002. 213 с.
 61. Вечное возвращение : сборник рассказов. в 2 т. Т. 2. Москва, 2016. 727 с.
 62. Витчак П. Город мертвых и мертвый город. Кладбище и тема смерти в прозе Михаила Арцыбашева // Культурологический журнал. 2015. № 2. URL : http://cr-journal.ru/rus/journals/330.html&j_id=23 (дата звернення : 02.04.2018).
 63. «Вторая проза» : Русская проза 20-х–30-х годов XX века. Trento, 1995. 416 с.
 64. Гармаш Л. В. Танатологические мотивы в прозе русских символистов. Харьков, 2015. 312 с.
 65. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. Москва, 1993. 304 с.
 66. Гаспаров И. Некоторые вопросы метафизики времени // Analytica. 2010. № 4. С. 38–49.
 67. Гаспаров М. Л. Избранные статьи. Москва, 1995. 477 с.
 68. Гачева А. Г., Казнина О. В., Семенова С. Г. Философский контекст русской литературы 1920–30-х годов. Москва, 2004. 400 с.
 69. Гобозов И. А. Введение в философию истории. Москва, 1999. 363 с.
 70. Гоголь Н. В. Собрание сочинений. в 17 т. Т. 1–2. Москва, 2009. 664 с.
 71. Гоголь Н. В. Собрание сочинений. в 17 т. Т. 3–4. Москва, 2009. 668 с.
 72. Гоголь Н. В. Собрание сочинений. в 17 т. Т. 5. Москва, 2009. 680 с.
 73. Голосовкер Я. Э. Избранное. Логика мифа. Москва, Санкт-Петербург, 2010. 496 с.
 74. Голубков М. М. Литературные алгоритмы // Москва. 1992. № 2/4. С. 191–196.
 75. Голубков М. М., Скорospelова Е. Б. На рубеже тысячелетий:

литература XX века как предмет научного исследования // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 2. С. 7–19.

76. Голубков М. М. Русская литература XX в. Москва, 2001. 267 с.
77. Голубков М. М. Утраченные альтернативы. Формирование концепции монистической концепции советской литературы: 20-30-е годы. Москва, 1992. 201 с.
78. Гончаров И. П. Собрание сочинений. в 6 т. Т. 6. Москва, 1960. 391 с.
79. Горбовская С. Г. «Цветник» Марселя Пруста // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2007. Вып. 4. Ч. 1. С. 26–31.
80. Горький М. Собрание сочинений. в 30 т. Т. 5. Москва, 1979. 430 с.
81. Гранин Д. Неудобная проза Василия Андреева // В. М. Андреев Канун. Ленинград, 1989. С. 3–7.
82. Грин А. Собрание сочинений. в 5 т. Т. 3. Москва, 1991. 734 с.
83. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 1. С. 42–61.
84. Грякалова Н. Ю. Человек модерна. Биография – рефлексия – письмо. Санкт-Петербург, 2008. 383 с.
85. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. Москва, 1984. URL: http://www.al24.ru/wp-content/uploads/2012/07/A._Ya._Gurevich_Kategorii_srednevekovoy_kulturyi._2-e_izd._ispr._i_dop._M._Iskusstvo_1984..pdf (дата звернення : 11.02.2018).
86. Гусева Т. Л. Философские категории пространства и времени: исторический срез // Философия науки. 2012. № 4. С.144–158.
87. Давыдова Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция. Москва, 2005. 336 с.
88. Долженков П. Н. «Степь» и «Мертвые души»: скрытый сюжет в повести А. П. Чехова // Вестник Московского государственного университета. Сер. 9. Филология. 2004. № 3. С. 12–28.
89. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. в 30 т. Т. 1. Ленинград, 1972. 520 с.

90. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. в 30 т. Т. 10. Ленинград, 1974. 522 с.
91. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. в 30 т. Т. 15. Ленинград, 1976. 512 с.
92. Драгомирецкая Н. В. Проза 1920-1930-х годов: от эксперимента к классике. Слово как предмет и герой // Теоретико-литературные итоги XX века. в 2 т. Т. 2. Москва, 2003. С. 221–228.
93. Дубинина Л. А. Поэтика малой прозы В. Я. Брюсова 1900–1910-х годов : дис. ... кандидата филол. наук. Харьков, 2015. 226 с.
94. Едошина И. А. Миф, мифологема, мифема в контексте деятельностного подхода к феноменам культуры // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 3. Т. 1. С. 79–81.
95. Есаулов И. Постсимволизм и его окрестности: «Одесские рассказы» И. Бабеля. URL : http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=29 (дата звернення : 12.12.2017).
96. Есаулов И. Постсимволизм и соборность. URL : http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=1 (дата звернення : 12.12.2017).
97. Есенин С. А. Собрание сочинений. в 3 т. Т. 1. Москва, 1983. 432 с.
98. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. Санкт-Петербург, 1995. 472 с.
99. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. Москва, 1994. 428 с.
100. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетия. Москва, 2002. 304 с.
101. Замятин Е. Собрание сочинений. в 5 т. Т. 5. Москва, 2011. 559 с.
102. Зимина М. А. Дискурс безумия в исторической динамике русской литературы : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Барнаул, 2007. 191 с.
103. Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских

древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. Москва, 1974. 342 с.

104. Иванов Г. В. Повесть Гоголя «Записки сумасшедшего» (Жанр. Сюжет. Помешательство и прозрение героя) // Вестник Ленинградского университета. 1979. № 8. Вып. 2. С. 47–54.

105. Ігнатенко М. Алюзія у словесній творчості Т. Г. Шевченка // Дивослово. 1999. № 1. С. 2–10.

106. Ильев С. П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. Киев, 1991. 168 с.

107. Ильин И. А. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Кн. 1. Москва, 1996. 560 с.

108. Ипатова Н. Г. Аудиовизуальный аспект советской картины мира в литературе 1920-1930-х годов : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук. Красноярск, 2010. 22 с.

109. Кабакова Г. Запах смерти // Ароматы и запахи в культуре. в 2 т. Т. 2. Москва, 2010. С. 40–49.

110. Касаткина Т. А. Деталь-вещь // Достоевский: эстетика и поэтика: словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 152–153.

111. Катенин П. Размышления и разборы. Москва, 1981. 374 с.

112. Кёнёнён М. «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя и европейский литературный дневник. Москва, 2010. URL : <http://catalog.turgenev.ru> (дата звернення : 12.05.2018).

113. Киселева Л. А. Есенин и Клюев: скрытый диалог (попытка частичной реконструкции) // Николай Клюев: исследования и материалы. Москва, 1997. С. 183–197.

114. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века. Черкассы, 2003. 372 с.

115. Кларк К. Сталинский миф о великой семье // Вопросы литературы. 1992. №1. С. 72–96.

116. Клейтман Р. Н. Феномен забвения в развитии культуры : автореф. дис.

на соискание учен. степени кандидата филос. наук. Волгоград, 2009. 16 с.

117. Клинг О. Эволюция и латентное существование символизма после Октября // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 37–64.

118. Кожевникова Н. Типы повествования в русской литературе XIX–XX веков. Москва, 1994. 335 с.

119. Кожин В. В. Классицизм, модернизм и авангардизм в XX веке // Теоретико-литературные итоги XX века. в 2 т. Т. 2. Москва, 2003. С. 5–25.

120. Козлов В. Русская элегия неканонического типа. Москва, 2012. 335 с.

121. Кораблева Н. В. Интертекстуальность литературного произведения: учеб. пособие. Донецк, 1999. 28 с.

122. Кормилов С. И. Русская литература и литературный процесс после 1917 года: проблемы периодизации // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 6. С. 7–20.

123. Корниенко О. А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья. Киев, 2006. 332 с.

124. Корниенко С. «Второстепенные люди» романа «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. 2005. Вып. 6. С. 405–409.

125. Корчинский А. Форманты мысли: литература и философский дискурс. Москва, 2015. 288 с.

126. Красильников Р. Н. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. Вологда, 2007. 140 с.

127. Кржижановский С. Собрание сочинений. в 6 т. Том 1. Санкт-Петербург, 2001. 687 с.

128. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму : пер. с фр. Москва, 2000. С. 427–457.

129. Кукулин И. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше: Проблема сюжета и жанра в повести Д. И. Хармса «Старуха» // Вопросы литературы. 1997. № 4. С. 62–90.

130. Кураев М. Баршева можно не знать?...: Читатель представляет

писателя // Литературное обозрение. 1990. № 6. С. 106–107.

131. Лапенков В. Форматирование андеграунда // Звезда. 2002. № 1. С. 197–205.

132. Лебедева Г. В. Память и забвение как феномены культуры : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филос. наук. Екатеринбург, 2006. 28 с.

133. Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. 1970. №7. С. 152–165.

134. Левченко Я. Русский формализм и современное гуманитарное знание. Москва, 2017. 672 с.

135. Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 3–47.

136. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений. в 4 т. Т. 1. Ленинград, 1979. 656 с.

137. Лермонтовская энциклопедия. Москва, 1981. 784 с. URL : <http://feb-web.ru/feb/lermenc/default.asp?feb/lermenc/lre/lre.html> (дата звернення : 12.01.2018).

138. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Москва, 2001. 1600 с.

139. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Ленинград, 1984. 295 с.

140. Лосев А. Ф. Античная философия истории. Москва, 1977. 206 с.

141. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Москва, 2001. 558 с.

142. Лосев А. Самое само: сочинения. Москва, 1999. 1024 с.

143. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология // Ученые записки Тартуского университета. 1981. Вып. 546. С. 35–55.

144. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург, 2010. 704 с.

145. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва, 1994. С. 417–430.

146. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин-Достоевский-Блок) // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1983. Вып. 602. С. 35–41. URL :

<http://www.ruthenia.ru/document/528053.html> (дата звернення: 30.01.2018).

147. Лукашенко Л. В. Мотив ветра в книге «Когда разгуляется»: к теме Пастернак и Блок // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Т. 18. Вып. 2. С. 221–230.

148. Маликова Е. А. Историческое время: содержание и основные формы : автореф. дис. на соискание степени кандидата филос. наук. Уфа, 2011. 19 с.

149. Маркович В. М. Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Ленинград, 1988. С. 59–71.

150. Маркович В. М. «Петербургские повести» Н. В. Гоголя. Ленинград, 1989. 208 с.

151. Махаев В. Б., Лемайкина Л. М. Уездный ужас: образ русского провинциального города в русской литературе 1860–1930-х годов // Гуманитарий: актуальные проблемы науки и образования. 2005. № 1 (5). С. 116–126.

152. Маханьков Е. А. Малая проза Гайто Газданова: поэтика мотивных комплексов : дис. ... кандидата филол. наук. Харьков, 2015. 217 с.

153. Меднис Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы. Москва, 2015. 232 с.

154. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва, 2000. 407 с.

155. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX-го века. Киев, 2001. 433 с.

156. Мильдон В. И. Тринадцатая категория рассудка (из наблюдений над образами смерти в рус. литературе 20–30-х гг. 20 в.) // Вопросы литературы. 1997. № 3. С. 128–140.

157. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1979. Вып. 459. С. 76–120.

158. Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1973. Вып. 308. С. 387–417.

159. Мир звучащий и молчащий : семиотика звука и речи в традиционной

культуре славян. Москва, 1999. 331 с.

160. Мифы народов мира : энциклопедия. Электронное издание / Гл. ред. С. А. Токарев. Москва, 2008. 1147 с.

161. Михальский А. В. Психология времени. Москва, 2016. 72 с.

162. Московская Д. С. В поисках слова: странная проза 20-30-х годов // Вопросы литературы. 1999. Вып. 6. С. 31–65.

163. Московская Д. Судьба чужого слова в романах К.Вагинова «Бамбочада» и «Труды и дни Свистонова» // Начало-2. Сборник работ молодых ученых. Москва, 1993. С. 181–190.

164. Московская Д. С. «Частные мыслители» 30-х годов: поставангард в русской прозе // Вопросы философии. 1993. № 8. С. 97–104.

165. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков, 2005. 288 с.

166. Мотеюнайте Ю. В. Восприятие юродства русской литературой XIX-XX веков. Псков, 2006. 304 с.

167. Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. Москва, 1977. 358 с.

168. Никольская Т. Строка из «Свитка скорби» // Звезда. 1990. № 6. С. 111–112.

169. Ницше Ф. Несвоевременные размышления: О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Сочинения. в 2 т. Т. 1. Москва, 1990. С. 158–230.

170. Ницше Ф. Сумерки идолов, або как философствуют молотом. URL : http://www.100bestbooks.ru/files/Nietzsche_Sumerki_idolov_ili_Kak_filosofstvuyut_molotom.pdf (дата звернення : 06.06.2018).

171. Новый объяснительный словарь русского языка. Москва, Вена, 2004. 1488 с.

172. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). Черновцы, 2007. 519 с.

173. Оксенов И. Николай Баршев. Большие пузырьки // Звезда. 1928. № 2. С. 164.

174. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских эпох. Ленинград, 1984. 208 с.
175. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. Москва, 1999. 256 с.
176. Пастернак Б. Полное собрание сочинений. в 11 т. Т. 3. Москва, 2004. 632 с.
177. Петерсон К. Сиротка. URL : <https://azbyka.ru/fiction/sirotka-karl-peterson/> (дата звернення : 31.01.2018).
178. Петрицкий В. А. Трудные судьбы людей и книг // Невский библиофил : альманах. Вып. 3. Санкт-Петербург, 1998. С. 130–138.
179. Платонов А. Собрание сочинений. в 8 т. Т. 2. Москва, 2011. 560 с.
180. Платонов А. Собрание сочинений. в 8 т. Т. 3. Москва, 2011. 608 с.
181. Платонов А. Собрание сочинений. в 8 т. Т. 4. Москва, 2011. 624 с.
182. Платонов А. Собрание сочинений. в 8 т. Т. 6. Москва, 2012. 416 с.
183. Полонский В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. Москва, 2008. 285 с.
184. Потенция А. А. Слово и миф. Москва, 1989. 623 с.
185. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. Москва, 2009. 832 с.
186. Примочкина Н. Н. Писатель и власть. М. Горький в литературном движении 20-х годов. Москва, 1998. 338 с.
187. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва, 2000. 336 с.
188. Пропп В. Я. Морфология сказки. Москва, 2001. 192 с.
189. Пропп В. Фольклор и действительность. Избранные статьи. Москва, 1975. 324 с.
190. Проскурина Е. Н. Тезаурус смерти в прозе Платонова второй половины 1920-х – первой половины 1930-х // Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 118–137.
191. Пудовочкина Н. Е. Неомифологизм в художественной культуре

США XX века (на материале произведений У. Фолкнера и Дж. Апдайка) : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата культурологии. Саранск, 2005. 20 с.

192. Пушкин А. Полное собрание сочинений. в 10 томах. Т. 4. Ленинград, 1977. 447 с.

193. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности : пер. с фр. Москва, 2008. 240 с.

194. Расколдованный круг : Сборник повестей и рассказов. Ленинград, 1990. 688 с.

195. Распятыє: писатели – жертвы политических репрессий. Вып. 1. Тайное становится явным. Санкт-Петербург, 1993. 239 с.

196. Рева Л. Неореалізм у літературознавстві та критиці: історичний та теоретичний екскурси // Філологічні семінари. 2011. Вип. 15. С. 40–52.

197. Резанов Д. А. Отрицание времени в философии Дж. Э. Мактаггарта // Наукове пізнавання. Методологія та технології. Сер. : філософія, соціологія, політологія. 2011. № 1. С. 116–121.

198. Руднев В. П. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты. Москва, 1999. 384 с.

199. Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия. Избранные работы. Москва, 2007. 528 с.

200. Русанова О. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Томск, 2006. 23 с.

201. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн. Кн. 1. Москва, 2001. 958 с.

202. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн. Кн. 2. Москва, 2001. 765 с.

203. Русский космизм : Антология философской мысли. Москва, 1993. 368 с.

204. Рыцари безумия. URL : <https://flibusta.site/b/500254/download> (дата

звернення : 06.03.2018).

205. Рюмина М. Т. Эстетика смеха: смех как виртуальная реальность. Москва, 2010. 320 с.
206. Рязанцев С. В мире запахов и звуков. Москва, 1997. 432 с.
207. Свендсен Л. Философия скуки. Москва, 2003. 256 с.
208. Севастьянова В. С. Поэтика небытия в русской литературе 1900–1920-х годов : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филол. наук. Магнитогорск, 2012. 32 с.
209. Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. Москва, 2006. 976 с.
210. Семенова С. Г. Метафизика смерти и абсурда (Даниил Хармс, Александр Введенский) // Метафизика русской литературы. в 2 т. Т. 1. Москва, 2004. С. 457–480.
211. Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. в 2 т. Том. 2. Москва, 2004. 511 с.
212. Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – видение мира – Философия. Москва, 2001. 590 с.
213. Семкин А. Д. Скучные истории о скучных людях...? Скука в художественном мире А. П. Чехова // Нева. 2012. № 8. С. 210–227.
214. Силантьев И. В. Поэтика мотива. Москва, 2004. 296 с.
215. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. Ленинград, 1984. С. 265–284.
216. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Москва, 1972. 593 с.
217. Скляр О. Г. Неотрадиционализм в русской литературе XX века: философско-эстетические интенции и искания : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филол. наук. Москва, 2006. 57 с.
218. Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). Москва, 2003. 358 с.
219. Скубачевская Л. А. Неореализм А. И. Куприна в контексте

литературного процесса «серебряного века» // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. 2008. № 798. С. 207–210.

220. Славина О. Ю. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х гг.) : дис. ... кандидата филол. наук. Санкт-Петербург, 1998. 160 с.

221. Смерть как феномен культуры : межвуз. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1994. 187 с.

222. Смирнов И. П. Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака. Санкт-Петербург, 1995. 190 с.

223. Смирнов И. П. Смысл как таковой. Санкт-Петербург, 2001. 352 с.

224. Сны и сновидения в народной культуре. Москва, 2001. 382 с.

225. Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины : энциклопедический справочник. Москва, 1999. 319 с.

226. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика. Москва, 2006. 1176 с.

227. Спасков А. К. Идея независимости линейного и циклического временных измерений // Философия науки. 2011. №4. С. 46–60.

228. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. Москва, 2005. URL : <http://my-chekhov.ru/kritika/problem/content.shtml> (дата звернення : 12.01.2018).

229. «Страна философов» А. Платонова: проблемы творчества. Москва, 1995. Вып. 2. 335 с.

230. Сухих И. Проблемы поэтики А. П. Чехова. URL : <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000039/index.shtml> (дата звернення : 12.01.2018).

231. Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск, 2011. 311 с.

232. Тамарченко Н. Теория литературы. в 2 т. Т. 1. Москва, 2004. 510 с.

233. Тардые Э. Скука: психологическое исследование. Москва, 2007. 256 с.

234. Тишунина Н. В. Языки литературы XX века. Санкт-Петербург, 2001. URL : [www. antropology.ru/ru/texts/tishunina/kagan_37](http://www.antropology.ru/ru/texts/tishunina/kagan_37) (дата звернення : 12.11.2017).
235. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Москва, 1996. 334 с.
236. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва, 1995. 624 с.
237. Топоров В. Н. Мифология. Статьи для мифологических энциклопедий. в 2 т. Т. 2. Москва, 2015. 536 с.
238. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: избранные работы. Санкт-Петербург, 2003. 616 с.
239. Топоров В. Н. Странный Тургенев (четыре главы). Москва, 1998. 192 с.
240. Травников С. Н., Ольшевская Л. А. История русской литературы. Москва, 2007. 510 с.
241. Тузков С. А., Тузкова И. В. Неореализм: жанровые и стилевые поиски в русской литературе конца XIX века – начала XX века. Москва, 2009. 336 с.
242. Тургенев И. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 5. Москва, 1980. 543 с.
243. Турьшева О. Н. Образ превращения в творчестве Ф. М. Достоевского и Ф. Кафки // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2003. № 28. Вып. 6. С. 113–132.
244. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890 – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002. 151 с.
245. Тюпа В. И. Бифуркация культуры уединенного сознания // Постсимволизм как явление культуры. Москва, 2003. URL : http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=32 (дата звернення : 12.07.2017).
246. Тюпа В. И. Статус художественного произведения в постсимволизме // Постсимволизм как явление культуры. Москва, 2001. URL : http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=

19 (дата звернення : 12.07.2018).

247. Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс. 2'96. Новосибирск, 1996. URL : http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse2_10.htm (дата звернення : 18.10.2017).

248. Тютчев Ф. Полное собрание сочинений. Письма. в 6 т. Т. 2. Москва, 2003. 640 с.

249. Успенский Б. А. Избранные труды. Том 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. Москва, 1996. 608 с.

250. Успенский П. Четвертое измерение. Петроград, 1918. 101 с.

251. Фаленкова Е. В. Феномен странничества в русской культуре: на материале творчества Л. Н. Толстого : дис. ... канд. филос. наук. Тюмень, 2013. 151 с.

252. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, або Интертекст в мире текстов. Москва, 2007. 280 с.

253. Фигуры Танатоса: кладбище. Вып. 6. Санкт-Петербург, 2001. URL : <http://anthropology.ru/ru/edition/kladbishche> (дата звернення : 12.12.2017).

254. Фламарион К. История неба. Москва, 1994. 447 с.

255. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва, 1993. 321 с

256. Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. Расширение области двумерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей). Москва, 1922. 69 с.

257. Флоренский П. Сочинения. в 4 т. Т. 2. Москва, 1996. 877 с.

258. Флоренский П. Сочинения. в 4 т. Т. 3 (1). Москва, 2000. 621 с.

259. Флоренский П. Сочинения. в 4 т. Т. 3 (2). Москва, 2000. 623 с.

260. Фрейд З. Мы и смерть. URL : https://royallib.com/book/freyd_zigmund/mi_i_smert.html (дата звернення : 12.12.2017).

261. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. Санкт-Петербург, 1997. 576 с.

262. Хазова М. А. Тема безумия в русской прозе XX века (1900–1970-е гг.) : дис. ... д-ра филол. наук. Орел, 2016. 323 с.
263. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва, 2002. 437 с.
264. Ханжи В. Б. Парадигмы времени: от онтологического к антропологическому пониманию. Херсон, 2014. 360 с.
265. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм : пер. с нем. Санкт-Петербург, 1999. 512 с.
266. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика : пер. с нем. Санкт-Петербург, 2003. 816 с.
267. Ханзен-Леве А. Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. Москва, 2001. 672 с.
268. Хармс Д. Записные книжки. Дневник. в 2 кн. Кн. 2. Санкт-Петербург, 2002. 416 с.
269. Хармс Д. Полное собрание сочинений. в 4 т. Т. 1. Санкт-Петербург, 1997. 434 с.
270. Харт Ниббриг К. Л. Эстетика смерти : пер. с нем. Санкт-Петербург, 2005. 424 с.
271. Хлебников В. Собрание сочинений. в 6 т. Т. 6. Книга вторая. Москва, 2006. 384 с.
272. Цивьян Т. В. К семантике и поэтике вещи // Семиотические путешествия. Санкт-Петербург, 2001. С. 121–144.
273. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Письма. Т. 2. Москва, 1975. 583 с.
274. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 4. Москва, 1984. 543 с.
275. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 6. Москва, 1985. 735 с.
276. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 7. Москва, 1985. 730 с.

277. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 8. Москва, 1986. 528 с.
278. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 9. Москва, 1985. 543 с.
279. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 10. Москва, 1986. 495 с.
280. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. в 30 т. Т. 13. Москва, 1985. 520 с.
281. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора філол. наук. Київ, 2010. 33 с.
282. Шатова И. Н. Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса. Запорожье, 2012. 311 с.
283. Шестов Л. Творчество из ничего // А. П. Чехов : pro et contra. Санкт-Петербург, 2002. С. 537–565.
284. Шеховцова Т. А. Поздний модернизм как литературоведческая проблема (актуальные вопросы изучения русской литературы 1920–30-х годов) // Південний архів. Філологічні науки: зб. наукових праць. 2011. Вып. LI. С. 17–26.
285. Шеховцова Т. А. Проза Леонида Добычина. Маргиналии русского модернизма. Харьков, 2009. 312 с.
286. Шеховцова Т. А. Проза Николая Баршева: чеховское начало в русском модернизме 1920-30-х годов // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. 2006. № 745. Сер. : Філологія. Вып. 49. С. 130–134.
287. Шеховцова Т. А. «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интертекст. Харьков, : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. – 196 с.
288. Шкловский В.Б. Воскрешение слова // В. Б. Шкловский, Гамбургский счёт: Статьи воспоминания – эссе (1914–1933). Москва, 1990. С. 36–42.
289. Шукуров Д. Л. Концепция слова в дискурсе русского литературного

авангарда первой трети XX века : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора филол. наук. Иваново, 2007. 44 с.

290. Щербаков А. Родство, сиротство, гражданство и одиночество в произведениях А.Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. 1993. Вып. 2. С. 132–144.

291. Эйдинова В. В. Стилевая функция имени в прозе XX века : Л. Добычин. Рассказы рубежа 1920–1930-х годов // Известия Уральского университета. 2001. № 20. Вып. 4. С. 250–255.

292. Эйдинова В. В. Тыняновские понятия «смещения» и «смены» и некоторые явления русской прозы 1920-х годов // Седьмые Тыняновские чтения : материалы для обсуждения. Рига, Москва, 1995–1996. С. 236–238.

293. Элиаде М. Космос и история. Избранные работы. Москва, 1987. 312 с.

294. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. Москва, Киев, 1996. 288 с.

295. Эпштейн М. Н. Ирония идеала. Парадоксы русской культуры. Москва, 2015. 385 с.

296. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. Москва, 2005. 495 с.

297. Эпштейн М. Н. Слово и молчание: метафизика русской литературы. Москва, 2006. 559 с.

298. Юнг К., Кереньи К. Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996. 384 с.

299. Юрьев О. Одноклассники. Повесть о последнем поколении русского литературного модернизма: Всеволод Петров и Павел Зальцман // Новый мир. 2013. № 6. URL : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/6/12ju.html (дата звернення : 03.05.2018).

300. Юсуке Торияма Зрительная культура и русская литература конца XVIII – начала XIX века : автореф. дис. на соискание учен. степени кандидата филол. наук. Москва, 2004. 28 с.

301. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. Москва, 2001. 424 с.

302. Ямпольский М. Беспмятство как исток (Читая Хармса). Москва,

1998. 384 с.

303. Янкелевич В. Смерть : пер. с фр. Москва, 1999. 445 с.

304. Clark K. The Soviet Union: history as ritual. Chicago, 1981. 293 p.

305. Kodzis В. Процесс развития русской зарубежной литературы 1918–1939 годов. Предварительные итоги // Картина мира и человека в литературе русской эмиграции. Kraków, 2003. С. 87–101.

306. Roberts G. The Last Soviet Avant-gard : OBERIU – fact, fiction, metafiction. Cambridge, 1992. 277 p.

307. Russian modernism : Culture and the Avant-Garde, 1900-1930 / edited by George Gibian and H. W. Tjalsma. London, 1976. 239 p.

308. The Cambridge history of Russian literature. Cambridge, 1992. 709 p.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях

1. Виниченко В. В. Интертекстуальный фон и мифопоэтика повести Н. Баршева «Большие пузырьки». *Література в контексті культури*. 2016. Вип. 27. С. 69–76.
2. Виниченко В. В. Водный комплекс в прозе Н. В. Баршева. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2016. Вип. 75. С. 103–108.
3. Виниченко В. В. Мотивный комплекс времени в прозе Н. В. Баршева. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2017. Вип. 25. С. 161–172.
4. Виниченко В. В. Метаморфозы мотива одиночества в творчестве Н. Баршева сквозь призму интертекста. *Султанівські читання*. 2018. Вип. VII. С. 249–264. (входить до науково-метричної бази Index Copernicus.)
5. Виниченко В. В. Лики танатологического в творчестве Н. Баршева: пустота, свист и молчание. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 78. С. 138–145.

Статті в іноземних виданнях

6. Виниченко В. В. Мотив смерти и ее преодоления в прозе Н. В. Баршева. *Вісник Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. Серыя 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія*. 2017. Том 7, № 3. С. 17–26.
7. Виниченко В. В. Проблема слова и коммуникации в прозе Н. В. Баршева: возможные контексты. *Ученые записки УО «ВГУ имени П. М. Машерова*. 2017. Том 24. С. 171–177.

*Наукові праці апробаційного характеру (тези доповідей на наукових конференціях)
за темою дисертації:*

8. Виниченко В. В. Интертекстуальный фон и мифопоэтика повести Н. Баршева «Большие пузырьки». *Література в контексті культури. Всеукраїнська наукова конференція: матеріали*. Київ, 2016. С. 6.