

Министерство образования и науки, молодежи и спорта Украины
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

На правах рукописи

ГРЕБЕНЩИКОВА АЛЕКСАНДРА ГЕННАДЬЕВНА

УДК 821.161.1 – 3.09

**ПОЭТИКА ВИЗУАЛЬНОСТИ
В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1920–1930-х ГОДОВ**

10.01.02 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Шеховцова Татьяна Анатольевна,
доктор филологических наук,
доцент

Харьков – 2012

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ НАУЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ РУССКОЙ ПРОЗЫ 1920–1930-Х ГОДОВ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	10
1.1 Актуальные проблемы изучения прозы постсимволизма	10
1.2 Визуальность как предмет литературоведческих исследований	21
Выводы к РАЗДЕЛУ 1	37
РАЗДЕЛ 2. ПРОБЛЕМА ВИЗУАЛЬНОСТИ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ МОДЕРНИЗМА И СОЦРЕАЛИЗМА.....	39
2.1 Осмысление роли зрительного фактора в модернистской эстетике и критике	39
2.2 Вопросы художественного видения в критике соцреалистической ориентации.....	50
Выводы к РАЗДЕЛУ 2	58
РАЗДЕЛ 3. ФОРМЫ И ФУНКЦИИ ВИЗУАЛЬНОСТИ В МОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ	60
3.1 Кинематографическая поэтика как воплощение модернистского мировидения (М. Булгаков и Ю. Олеша)	60
3.2 Субъект видения и возможности «инструментального» зрения (С. Кржижановский)	89
3.3 Роль визуальности в синестезийном восприятии (О. Мандельштам и М. Цветаева)	111
Выводы к РАЗДЕЛУ 3	132

РАЗДЕЛ 4. РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЗРИМОСТИ В ПРОЗЕ СОЦРЕАЛИЗМА 1920–1930-Х ГГ.	134
4.1 Роль и возможности взгляда в романе о гражданской войне («Разгром» А. Фадеева, «Чапаев» Д. Фурманова, «Железный поток» А. Серафимовича)	134
4.2 Идеологизация визуального в производственном романе («Цемент» Ф. Гладкова)	155
4.3 Визуальный симбиоз и оптические метаморфозы («Гидроцентраль» М. Шагинян и «Время, вперед!» В. Катаева).....	171
Выводы к РАЗДЕЛУ 4	190
ВЫВОДЫ	192
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	199

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В гуманитарной науке последних десятилетий несомненен интерес к феномену визуального. Ученые связывают актуализацию данной проблематики с изменением самой модели мира, ориентацией преимущественно на визуальное восприятие [81; 198; 279; 335]. Привлекавшая внимание еще античных мыслителей проблема видимого, зримого, возможностей взгляда, «оптики», их роли в познании оказывается на новом витке научно-исследовательского интереса, в том числе и собственно литературоведческого [12; 48; 110; 134; 198; 278; 326; 329; 330; 332 и др.].

Очевидно, что в картине мира, создаваемой в художественном произведении, неизбежно присутствует визуальный аспект. Степень его выраженности определяется не только конкретными установками и творческой индивидуальностью художника, но и эстетическими приоритетами эпохи.

1920–1930-е годы – время осмысления и развития творческих принципов «серебряного века» с его вниманием к синтезу искусств, визуализации текста, интересом к визуальным практикам. Это период утверждения новой социально-исторической реальности, нового взгляда на калейдоскопически меняющиеся события. В поле зрения исследователей данной литературной эпохи закономерно оказываются «актуализируемые временем и литературой способы и средства визуального освоения мира» [120, с. 9]. Однако, несмотря на успехи современных гуманитарных наук в сфере визуальных исследований [110; 132; 136; 161; 226; 335 и др.] и фронтальное литературоведческое освоение данного периода [20; 72; 85; 89; 127; 218; 219; 224; 234; 242; 246; 249; 250 и др.], проблема визуальности в литературе послереволюционных десятилетий требует дальнейшего изучения. В исследованиях литературы 1920–1930-х годов были выявлены визуальные стратегии и приемы, характерные для творчества в целом или отдельных произведений конкретных авторов (М. Булгакова,

А. Платонова, С. Кржижановского, О. Мандельштама, М. Зощенко и др.). Однако эти наблюдения, как правило, носят достаточно эпизодический характер и не складываются в целостную систему. Кроме того, хотя ученые справедливо говорят о двуполюсности культурного развития послереволюционных десятилетий [71, с. 184; 242, с. 46 и др.], основное внимание уделяется визуальной компоненте в творчестве писателей модернистского направления, рассматриваются индивидуальные «моноверсии» визуальной поэтики. Литература соцреалистической ориентации в данном аспекте фактически остается за пределами литературоведческого внимания. Единственным исключением является диссертационное исследование Н. Ипатовой, однако в нем визуальное рассматривается в соотношении с аудиальным, а широта охвата материала позволяет обозначить лишь наиболее общие, стандартные характеристики аудиовизуальной картины времени [120].

Изучение поэтики визуальности с учетом разновекторности литературного процесса представляется продуктивным как для уяснения соотношения общего и особенного в художественном мире конкретного автора, так и для осмысления закономерностей литературного развития и специфики художественного мышления 20–30-х гг. XX века. Сказанное обуславливает **актуальность** выбранной нами темы.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Работа выполнена в рамках научной темы кафедры истории русской литературы Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина «Проблемы метода, поэтики и жанра русской литературы XIX и XX веков».

Цель исследования – выявить особенности визуальной поэтики, формы и функции визуальности в русской прозе 1920–1930-х гг. с учетом поляризации литературного процесса. Достижение данной цели предполагает решение таких **задач**:

– уточнить понятие визуальности в литературе, обозначить основные исследовательские подходы к изучению этой категории;

- определить особенности понимания визуальности в литературно-критических и эстетических студиях модернизма и соцреализма;
- выделить и охарактеризовать основные составляющие визуальной поэтики в модернистской и соцреалистической прозе 1920–1930-х годов;
- рассмотреть конкретные формы взаимодействия литературы первой трети XX века с новыми визуальными искусствами (кинематографом, плакатом);
- выявить черты сходства и различия в использовании визуальной поэтики представителями модернистской и соцреалистической художественных парадигм, уяснить специфику их визуальных стратегий.

Объектом исследования являются прозаические произведения русских писателей 1920–1930-х гг., относящихся к модернистской и соцреалистической парадигмам, а также литературная критика и эстетические студии эпохи постсимволизма. Модернистская парадигма представлена в работе именами М. Булгакова, Ю. Олеши, С. Кржижановского, О. Мандельштама, М. Цветаевой. Творчество этих авторов отличается отчетливой визуальностью и воплощает ведущие тенденции в использовании поэтики зримости литературой модернизма. Соцреалистическая проза Ф. Гладкова, А. Фадеева, Д. Фурманова, А. Серафимовича, М. Шагинян, В. Катаева реализует как канонические для соцреализма визуальные установки, так и оригинальные варианты визуальной поэтики. По наблюдениям современных ученых, именно в прозе послеоктябрьских десятилетий наиболее наглядно оформляются и развиваются ведущие закономерности литературного развития [186, с. 78; 215, с. 11; 311, с. 35].

Предмет исследования – особенности визуальной поэтики, проявленной в конкретных художественных текстах.

Методы исследования. Теоретико-методологическую основу работы составляют:

– опыт ученых по изучению поэтики, накопленный М. Бахтиным, Б. Гаспаровым, В. Жирмунским, Д. Лихачевым, Ю. Лотманом, И. Силантьевым, Н. Тамарченко, Б. Томашевским, Б. Успенским, В. Шмидом и др.;

– работы по истории литературного развития рубежа XIX-XX вв. и первой трети XX века Г. Белой, М. Голубкова, Б. Гройса, Н. Грякаловой, Т. Гундоровой, Х. Гюнтера, Е. Добренко, В. Келдыша, К. Кларк, О. Корецкой, О. Корниенко, Н. Лейдермана, А. Мережинской, И. Московкиной, С. Павлычко, Т. Пахаревой, Д. Сегала, С. Семеновой, А. Силаева, А. Ханзена-Леве, В. Хархун, М. Эпштейна и др.;

– современные исследования, посвященные проблемам визуальности, кинематографичности, синтеза искусств (труды Вяч. Иванова, В. Колотаева, С. Лавлинского, Ю. Лотмана, И. Мартьяновой, В. Подороги, М. Рубинс, Н. Тишуниной, А. Усмановой, М. Ямпольского и др.).

Анализ визуальной поэтики в литературе изучаемого периода проводился на основе **методов** целостного и мотивного анализа, а также элементов структурно-семиотического метода. При изучении литературной критики и эстетики использовались описательно-аналитический и культурно-исторический методы, для исследования закономерностей литературного развития и взаимодействия разных видов искусств привлекались сравнительно-типологический метод, интертекстуальный и интермедиаальный анализ.

Научная новизна результатов исследования заключается в том, что впервые:

– проведено комплексное исследование поэтики визуальности в русской художественной прозе 1920–30-х годов с учетом специфики двух ведущих субпарадигм постсимволизма;

– изучены визуальные установки в критике и эстетике исследуемого периода;

– проведено сопоставление визуальной поэтики и визуальных стратегий в модернистской и соцреалистической литературе, прослежены особенности

функционирования и взаимодействия визуальных компонентов в конкретных текстах;

- проанализирован феномен литературной кинематографичности в творчестве М. Булгакова и Ю. Олеши; выявлена специфика использования кинопоэтики в прозе этих писателей;

- определены роль и функции визуальности в синестезийном восприятии (на материале «прозы поэтов» – О. Мандельштама и М. Цветаевой);

- охарактеризованы особенности репрезентации визуального в различных модификациях литературы соцреализма: в романе о гражданской войне, в производственном романе канонического типа, в прозе писателей-«попутчиков».

Теоретическое значение исследования заключается в выявлении форм и функций визуальности в русской прозе 1920–1930-х гг.

Практическое значение полученных результатов заключается в возможности их использования при чтении курса истории русской литературы первой трети XX века, специальных курсов и научных семинаров, посвященных проблемам поэтики визуальности и изучению русской прозы 1920–1930-х гг. Результаты данной работы могут быть использованы при изучении визуальности в смежных дисциплинах – философии, культурологии, социологии, при составлении учебников и учебных пособий по истории русской литературы, в дальнейших исследованиях русской литературы первой трети XX века и визуальной поэтики в литературе.

Личный вклад соискателя. Диссертация является самостоятельным исследованием. Полученные результаты и выводы сформулированы автором.

Апробация результатов диссертационного исследования. Основные положения и результаты диссертационной работы обговаривались на заседаниях кафедры истории русской литературы Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина (протокол № 3 от 18 октября 2012 года) и были представлены в докладах на следующих научных конференциях: VI Международной научно-практической конференции аспирантов и студентов

«Язык. Культура. Коммуникация» (г. Челябинск, Россия, 4–5 апреля 2011 года); X (Юбилейном) Международном научном симпозиуме «Русский вектор в мировой литературе: Крымский контекст» (Саки, 15–19 сентября 2011 года); Всеукраїнській науковій конференції «„Харківський період” 20–30-х років ХХ ст. в історії української літератури: ідеї, стилі, жанри» (Харьков, 4–5 октября 2011 года); III Международной научной конференции «Серебряный век: диалог культур» (Одесса, 19–20 октября 2011 года); итоговой конференции аспирантов филологического факультета Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина (Харьков, 28 марта 2012 года); II научно-практическом семинаре «Максимилиан Волошин и культура Серебряного века» (Коктебель, 27 мая – 02 июня 2012 г.); интернет-конференции, посвященной 120-летию со дня рождения М. Цветаевой (Харьков, 16–18 октября 2012 г.).

Публикации. Основное содержание работы нашло отражение в семи статьях, пять из которых опубликованы в научных профессиональных изданиях.

Структура и объем работы. Работа состоит из введения, четырех разделов, выводов и списка литературы. Объем диссертационной работы составляет 235 страниц, из них 198 страниц основного текста. Список использованной литературы включает 336 позиций.

РАЗДЕЛ 1

ПРОБЛЕМЫ НАУЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ РУССКОЙ ПРОЗЫ 1920–1930-х ГОДОВ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1 Актуальные проблемы изучения прозы постсимволизма

1920–1930-е гг. справедливо считаются одним из самых сложных и спорных периодов в развитии русской литературы XX века [311, с. 16]. Своеобразие литературной ситуации послереволюционных десятилетий связано, в первую очередь, с тем, что «реальные законы живого литературного развития <...> постоянно деформировались политическим идеологическим прессингом» [72, с. 5]. Современные литературоведческие концепции учитывают многосоставность литературы этого периода, сосуществование в ней писателей метрополии и зарубежья, авторов публикуемых и непубликуемых, «выпавших» из литературного процесса, представителей магистральных литературных направлений и течений (прежде всего, модернизма и соцреализма) и литературных маргиналиев [71; 157; 223; 245 и др.]. Однако ученые до сих пор не пришли к единому мнению относительно дифференциации составляющих русского модернизма [252, с. 121–132], да и объединяющий эти явления термин «поздний модернизм» пока еще мало востребован филологической наукой [311, с. 17].

После обстоятельного изучения стадильности раннего модернизма [186; 187; 222; 291 и др.], усилия научной мысли сосредоточились на осмыслении феномена постсимволизма. Одной из важнейших особенностей постсимволизма ученые справедливо считают множественность его парадигм, несводимость к общему литературному направлению. Объединяющим началом становится наследование и творческое переосмысление идей символизма. В. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» (1916) отмечал: «По отношению к традиции воспитавшей их эпохи для молодых поэтов характерна

известная двойственность: словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее эти завоевания, отбрасывается как надоевшее, утомительное и ненужное» [103, с. 28]. В творчестве художников постсимволистского периода Жирмунский акцентировал «внутреннее родство, единство настроения и направления и внутреннее расхождение с „учителями“, симптоматичное для новой литературной эпохи» [103, с. 53].

Термин «постсимволизм» впервые получил осмысление в исследованиях И. Смирнова. Отмечая, что постсимволизм на первый взгляд выглядит «конгломератом художественных фактов, которые <...> не поддаются единому системному охвату», исследователь подчеркивает, что «эстетическая действительность начала 1910-х годов обладала скрытым структурным каркасом» [248, с. 105]; при этом в постсимволизме распространены «резкие индивидуальные отклонения от исходного преобразования» [248, с. 139].

По мнению С. Бройтмана, «постсимволистами в полном смысле этого слова могут считаться только те художники, которые осуществили по отношению к символизму <...> фундаментальный акт эстетически-художественной рецепции и одновременно обретения нового качества» [36, с. 36].

Различные аспекты постсимволизма разрабатывались на международных научных конференциях, проводимых на базе РГГУ в Москве (1995, 1998, 2001, 2003), что, впрочем, так и не привело к четкой дефиниции данного феномена: «Понятие постсимволизма все еще остается не определенным, поэтому для его прояснения необходимо обращение к историко-культурным феноменам, лежащим на самой границе символизма и постсимволизма, и выяснение того, что же является этой границей» [219, с. 32].

На основе указанных конференций был сформирован серьезный интернет-ресурс, ставший итогом «более чем десятилетней работы <...> над проблемой „Постсимволизм как явление культуры“» [220]. Участники проекта объединяют

усилия «для совместного поиска <...> не одного, а нескольких вариантов научного описания различных аспектов перехода к новой культурной парадигме в постсимволизме» [220].

Авторы фундаментального двухтомного труда «Русская литература рубежа веков», изданного ИМЛИ РАН в 2001 г., рассматривают постсимволизм как «поле художественных возможностей», в котором реализуются литературные потенции, отодвинутые в символизме на второй план. Символизм и постсимволизм расходятся именно «в том наборе реализованных потенций, который был характерен для того или иного автора, с ними связанного» [223, с. 387]. Говоря о смене мировоззренческих и эстетических доминант, ученые подчеркивают, что «в постсимволизме новые доминанты складываются из гораздо более сложного набора художественных интенций» [223, с. 287], что затрудняет выявление общих закономерностей.

Дискуссионность проблем, связанных с изучением постсимволизма, и даже самого термина, особенно наглядно проявляется в исследованиях, разрабатывающих один и тот же художественный материал. Так, в одной из диссертационных студий, посвященных русской поэзии 1910–20-х годов, постсимволизм рассматривается как составная часть модернизма [88], в другой высказывается мысль об «искусственности» данного термина, поскольку литературные течения футуризма, акмеизма, имажинизма, новокрестьянской и пролетарской поэзии, несмотря на взаимодействие с символизмом, не объединяются в единую систему [6].

Разграничивая творческие установки символистов и постсимволистов, исследователи говорят о повороте «от примата слухового восприятия мира к примату его музыкального восприятия <...>, от ориентации на музыку, к ориентации на визуальное искусство» [331, с. 368], см. также: [222, с. 218–219; 228, с. 141].

Анализируя особенности использования опыта символизма в 1920-е гг., Н. Грякалова акцентирует внимание на закономерностях перехода от символизма к авангарду. Как явление, актуализирующее «идейно-эстетическое

наследие символизма на новом витке истории» [79], авангард оказывается, по сути, синонимом постсимволизма. Переходной ступенью исследовательница считает акмеизм, в своей эстетике и поэтике предвосхитивший авангард [79].

Думается, более продуктивным оказывается понимание акмеизма не как переходного литературного направления, а как «потенциальной культурной парадигмы». В классической статье Ю. Левина, Д. Сегала, Р. Тименчика, В. Топорова, Т. Цивьян (1974) доказывается создание Мандельштамом и Ахматовой особой поэтики – семантической, «в которой гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры (поэзия и проза), творчество и жизнь, все они и судьба – все скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотносимость истории и человека» [234, с. 185]. Развитием этой концепции стала монография Т. Пахаревой, где показано, что «акмеизм в историческом развитии принципов его поэтики очевидным образом не совпадает с хронологическими границами акмеизма как течения в поэзии Серебряного века и изначально представляет собой не столько течение (или школу, или мировоззрение), сколько именно „потенциальную культурную парадигму”, развертывание которой пришлось на весь 20-й век» [204, с. 12].

Подчеркивая широту и многосторонность влияния модернизма на художественное развитие XX столетия, Н. Лейдерман отвергает распространенное мнение о том, что «модернизм потеснил все иные художественные системы, что XX век – это эпоха модернизма» [157, с. 16].

По мнению ученого, на рубеже 1920–1930-х гг. «явственно обозначились симптомы острого кризиса модернистской культуры» – модернизм в своем развитии дошел до авангарда, который Лейдерман называет «крайним вариантом модернизма» [157, с. 26]. Выход из кризиса, связанный с провозглашением «неслыханной простоты», определил дальнейшие пути развития русской литературы: простота, понимаемая как упрощенность, стала основой для эстетики соцреализма, простота как опустошенность определила постмодернизм, а поиск простоты как первоосновы человеческого бытия Лейдерман связывает с постреализмом. Датируя возникновение постреализма

1930-ми гг. (творчество М. Булгакова, А. Платонова, О. Мандельштама), исследователь генетически связывает его с «неореализмом» 1910-х гг., с поисками синтеза реализма и модернизма [157, с. 34–35]. Особенностью литературного развития первой трети XX века исследователь считает возникновение вторичных художественных систем, основой которых является «диалогическое сцепление старой и новой „методных” структур» [157, с. 19].

Е. Тырышкина в монографии, посвященной развитию русской литературы 1890–1920-х гг., рассматривает четыре дискурса (декаданс, символизм, акмеизм, авангард) как эстетическое единство, подчеркивая преемственность литературного процесса [274].

О. Клинг отстаивает мысль об одновременном бытовании символизма и постсимволизма с 1910-х до начала 1930-х гг. [130]. К постсимволизму ученый относит не только авангард, но и послеоктябрьскую «пролетарскую» поэзию, считая, что Пролеткульт перенял у символизма многие пункты эстетической программы и элементы поэтики [130].

В. Фещенко объединяет понятием «авангард» все постсимволистские течения (акмеизм, формализм и др.) и сам символизм [238]. По мнению ученого, термин «авангард» дает феноменологическую характеристику новой эпохе», означая «сам дух новаторства, дух жизнетворчества на фоне глубокого кризиса культуры, сознания, жизни» [238, с. 298]. Однако большинство исследователей придерживаются более узкого толкования термина, рассматривая авангард как составную часть модернизма [123; 120; 314].

В работах А. Мережинской 1920–30-е годы характеризуются как период, когда «литературный модернизм достигает своей максимальной зрелости и начинает устаревать, в рамках его художественной системы вызревают новые тенденции, возникают некие „критические точки” <...>, в которых ее целостность разрушается и формируются новые качества, „предвосхищающие” постмодернизм» [183, с. 51]. В качестве особенностей «предпостмодернистского комплекса», формирующегося в творчестве Д. Хармса, К. Вагинова, М. Булгакова, О. Мандельштама, С. Кржижановского

и др., исследовательница называет ироническое переосмысление идейных основ и мифологии модернизма, прежней художественной картины мира, усиление иронического и игрового начал, «обнажение приема», признание текста единственной реальностью, а также влияние на художественные поиски авторитетных теоретических исследований [183, с. 53–54].

В. Тюпа включает в состав неклассической парадигмы художественности XX века неотрадиционализм (возводя его к акмеизму), авангардизм и соцреализм, распространяя понятие постсимволизма на весь XX век [275–277]. Сравнивая поэтику соцреализма с поэтикой авангарда, В. Тюпа отмечает как сходство, так и противоположность этих направлений. Соцреалистический субъект, как и авангардистский, «не укоренен в бытии и одержим синдромом насилия над объектом» [221, с. 140]. Однако в противоположность «авангардистскому произволу регламентированное творческое поведение соцреалиста состоит в самоограничении, <...> складывается коммуникативная ситуация взаимоподчинения и обоюдного контроля» [221, с. 140].

В большинстве современных исследований «выстраивается <...> достаточно плавная линия литературной преемственности» и соцреализм не выглядит «неким разрывом литературного потока, инородным, искусственно привнесенным элементом» [311, с. 22]. Согласно концепции Б. Гройса, соцреализм закономерным образом «рождается» из авангарда, поскольку оба этих направления стремились к отрицанию старого и созданию новой реальности [78]. С. Павлычко трактует авангард как «социалистическую революцию в литературе» [202, с. 231].

По мысли Е. Добренко, основная функция соцреализма сводится не к пропаганде, а к «производству реальности через ее эстетизацию». Отмечая бесспорную связь соцреализма с авангардом именно в этом аспекте – претензии на пересоздание мира, – ученый, тем не менее, предлагает не переоценивать «авангардные истоки сталинского искусства» [90].

Х. Гюнтер анализирует соотношение между авангардом и соцреализмом с учетом стадильности культурного процесса. Вслед за другими

исследователями ученый различает как минимум две основные фазы развития советской культуры: эгалитарную и иерархическую и отмечает, что «ведущую роль левый авангард мог играть только на революционном этапе благодаря своему резко выраженному антипассеизму, утопизму и конструктивистскому духу» [250]. После «остывания» революционного энтузиазма разрыв между авангардом и советской культурой становится все более очевидным, поскольку последняя ориентируется на «ретроспективные ценности» (народность, классицизм, монументальность, мифический сверхреализм и др.): «союз власти и „народа“, находящий свое выражение в соцреализме, означает отказ от утопической революционности и конец авангарда как динамического фактора советской культуры» [250]. После «канонизации соцреализма» авангардное искусство просто исчезает из советской культурной жизни. Однако Гюнтер подчеркивает, что, несмотря на явную враждебность авангарду, соцреализм легко усвоил «известные прагматические установки левого искусства», хотя, разумеется, в деформированном и упрощенном виде [250].

М. Эпштейн рассматривает соцреализм как «период длительного перехода между модерном и постмодерном» [322, с. 94]: «Самим фактом своей реализации в сталинское время утопический проект авангарда перестает быть агрессивно утопическим и, все глубже внедряясь в реальность, ирреализуя и гиперреализуя ее, постепенно оборачивается постмодернистской иронией и эклектикой» [322, с. 94]. Феномен соцреализма ученый истолковывает как исторический переход от «авангардистской чистоты стиля» к «постмодернистской игровой эклектике» [322, с. 95]. В литературном движении XX века исследователь выделяет три этапа: серьезный пуризм (авангард, или ранний модернизм первой трети XX века); серьезный эклектизм (социалистический реализм второй трети века); игровой эклектизм (постмодернизм последней трети XX века) [322, с. 98].

Важной вехой в изучении соцреализма стал фундаментальный коллективный сборник «Соцреалистический канон» (2000), в статьях которого выделены основные признаки и этапы развития канона. Так, Х. Гюнтер

рассматривает первый этап как протоканон (1910–1920-е гг.) – подготовительную стадию и «резервуар текстов» канона. Второй этап – фаза канонизации (первая половина 1930-х гг.), во время которой канон формируется как целое по отношению к другим традициям. Период полного проявления механизмов канона Гюнтер называет «фазой применения канона» (1930-е–1940-е гг.). В период деканонизации (1953–начало 1970-х гг.) канон расширяется и теряет свою обязательность, а постканоническая стадия наступает после распада канона (1970-е гг.) [250].

В трудах М. Голубкова история литературы советского периода осмысливается как чередование полифонии и монологизма [71; 72]. 1920-е гг. ученый называет периодом «относительного эстетического плюрализма», а 1930-е – середину 1950-х гг. – «монологическим» периодом [72, с. 7–8]. Тенденция к унификации прослеживается прежде всего на уровне идейно-эстетических концепций: «если <...> критика 20-х предлагает обществу и литературе самые противоположные концепции личности <...> то критика 30-х годов имеет дело уже как бы со сформулированной концепцией человека <...> литературные дискуссии 30-х годов сориентированы скорее на искоренение инакомыслия, нежели на поиск истины» [72, с. 9]. Основное содержание литературного процесса 1920-х гг. определяет полемика «между двумя противоположными как идеологически, так и эстетически направлениями: реалистическим и модернистским» [71, с. 184], при этом, по мысли исследователя, «альтернативный реалистическому модернистский поток» существует «как бы в другой плоскости» [71, с. 184]. С начала 1930-х гг. литературный процесс «принимает характер единого потока, что проявляется в единообразии стиля, творческого метода, эстетических концепций мира и человека» [72, с. 31]. Однако в целом литературное развитие 1920–1950-х гг. определяется взаимо- и противодействием модернизма, соцреализма и новой реалистической эстетики.

В диссертации Е. Машковой исследуется ментальная специфика соцреализма на материале производственной прозы 1920–30-х годов,

прослеживается трансформация концепто- и персониферы русской классики [180]. Феномен соцреализма видится исследовательнице производным от «конфликта ментальностей» в русской литературе 1920–1930-х гг., а декларируемая оппозиционность соцреализма русской литературной традиции трактуется автором как форма зависимости от нее.

Одним из приоритетных направлений в изучении русской литературы первой трети XX века являются мифопоэтические исследования. Ученые справедливо считают мифологизацию одним из «центральных устремлений русского модернизма» [222, с. 149], подчеркивая, что «мифопоэтизация <...> подразумевала серьезную семантическую корректировку исходных архетипических моделей» [222, с. 202]. В монографии В. Полонского «Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века» речь идет о воздействии мифологизации текста на внутреннюю динамику жанровых форм в литературе 1890-х – 1920-х гг. [215]. Работа О. Корниенко посвящена анализу мифологического кода в прозе метрополии и русского зарубежья 1930-х гг., а также особенностей и функций мифопоэтических моделей [137]. По убеждению исследовательницы, каждый литературный период «обнаруживает свою специфику и грани мифоцентричности» [137, с. 277]. Принципиально важными представляются наблюдения О. Корниенко о двусоставности мифотворчества 1930-х гг. С одной стороны, беспрецедентное идеологическое давление привело к выработке эстетического канона «советской мифологической системы», ориентированной на массовое сознание. С другой стороны, развивались «оппозиционные идеологические искания», реализовавшиеся в индивидуально-авторских мифах (романы- и повести-мифы А. Платонова и М. Булгакова) [137].

Серьезными достижениями отмечено изучение мифологии соцреализма. По мысли Х. Гюнтера, «литература советской эпохи отличается ярко выраженной мифологичностью» [250], причем мифологизации подлежит не только литература, но и вся советская культура, и даже господствующая

идеология. Исследователь подробно рассматривает ведущие архетипы (героя, отца (мудрого старца), матери, врага) и представляет развернутую характеристику типов героев (герой социалистического труда, герой-воин (т. е. герой литературы о гражданской войне), героизированный политический деятель, герой-жертва). Гюнтер справедливо утверждает, что становление советской мифологии можно описать как «процесс актуализации определенных архетипов», которые были свойственны патриархальному русскому сознанию: «революционный период 1920-х годов характеризуется доминантой героического мифа. <...> К середине 1930-х годов в глубинной структуре советской культуры формируется полный треугольник Большой семьи, включающий «отца», «Родину-мать» и героических «сыновей и дочерей»» [250]. Исследователь обращает особое внимание на архетип врага, который воплощает непрестанную угрозу для «Большой семьи» и сопровождает нарастающий культ «мудрого отца» и «Родины» уже с конца 1920-х гг. Подобные мифы в соцреалистической прозе выделяют и другие исследователи, например, К. Кларк, чьи труды посвящены исследованию соцреалистического романа – его генезиса, разновидностей, типов героя и архетипических моделей, притчевой структуры и т. п. [129; 250].

В. Гудкова обращает внимание на двойственность классических литературных архетипов в советской драматургии: герой может предстать жертвой, друг – врагом, «мать – грозить смертельной опасностью, а мудрый отец – нуждаться в совете» [82, с. 420]. Прослеживая становление «советского» сюжета в драме 1920-х гг., исследовательница отмечает, что писатели лавировали между двумя позициями, которые позже были формульно обозначены как «не нужно обобщать» и «давайте посмотрим шире». В первом случае «за фактом разрешалось видеть только факт», во втором предлагалось «миновать „торчащий” перед глазами факт, препятствующий свободному полету мысли». Таким образом, речь шла «об умелой регулировке социальной оптики», «виртуозной манипуляции очевидностью» [82, с. 22].

По наблюдениям Х. Гюнтера, второе послеоктябрьское десятилетие характеризуется сглаживанием противоречивости литературного процесса. Именно поэтому, считает исследователь, из культуры 1930-х гг. постепенно исчезает монтаж и меняется «художественная оптика»: «существующее предстает в розовом блеске светлого будущего – идеализируется, романтизируется, лакируется <...> грань между тем, что есть, и тем, что должно быть, размывается» [250]. Соцреализм, таким образом, постепенно вырождается в нормативизм.

Ученые справедливо говорят о религиозной природе соцреализма, о сакральности соцреалистических текстов, приходя к выводу об агиографичности советской литературы [58; 94; 199; 301]. Этим объясняется как характерный для соцреализма культ мученичества, так и декларируемая сакрализация власти. В то же время, как подчеркивает, например, А. Есаулов, речь должна идти не о сходстве, а о замещении христианства коммунизмом, противоположным православному сознанию [98].

Современное украинское литературоведение также проявляет активный интерес к проблемам соотношения модернизма, авангарда и соцреализма [84; 127; 232; 233 и др.]. Как показывает Т. Гундорова, соцреализм «використовує естетичні можливості різних естетичних систем і в повному сенсі може розглядатися як специфічний синтез різних тенденцій» [84, с. 21]. По мысли А. Кирильчука, 1930-е годы стали «своєрідним художнім містком у тенденційному поступі тематичного та образного пластів советського письменства від поліфонічної революційно-авангардистської риторики 1920-х років до монофонічного домінування утилітарного реалізму 1940-х років» [128, с. 70].

Отечественные исследователи убедительно доказывают, что утверждение соцреализма связано не только с грубым «насаждением» его «сверху». Дело еще и в «іманентних тенденціях розвитку самого суспільства радянської доби і водночас у закономірностях функціонування у ХХ ст. такого потужного явища, як масова культура» [233, с. 263], заказчиком которой выступало государство.

Т. Гундорова, возводя тоталитарное искусство к авангардистской практике, приходит к заключению, что именно от авангарда соцреализм заимствует концепцию массовости литературы и китча [84]. В целом украинские ученые определяют место соцреализма в литературно-культурном процессе XX века в соответствии с современными литературоведческими тенденциями: «радянська література 30-х років знайшла своє незаперечне місце в авангардній парадигмі XX ст.» (курсив автора. – А. Г.), будучи «специфічним варіантом глобальної модерністської культури свого часу» [232, с. 305].

1.2 Визуальность как предмет литературоведческих исследований

В последние десятилетия XX века в гуманитарных науках наметились новые тенденции, связанные с интересом к изучению визуальной культуры в широком смысле [330; 334–335]. Визуальные искусства (кино, телевидение, компьютерная графика, виртуальный дизайн, трехмерное виртуальное проектирование, видеоарт и др.) опираются на достижения психоанализа, семиотики, феминизма, «культурных исследований», постструктурализма [278]. Современная философия и наука в целом ориентируются на новую модель мира: он воспринимается не как текст, а как образ [335]. Визуальный мир уже не выступает в роли «чувственного сырья для торжествующего логического разума», а определяет особый тип мышления [12]. Американский философ Ф. Джеймисон, говоря об «онтологии визуальности» в культуре XX века, подчеркивает, что именно визуальность становится базовым модусом существования современной культуры [329].

В 1969 г. американский искусствовед, психолог и педагог Р. Арнхейм ввел термин «визуальное мышление», доказывая, что мышление большей частью основано на визуальных практиках. Р. Арнхейм рассматривал процесс видения как «творческую деятельность человеческого разума» [11].

По мнению современных ученых, в системе научно-исследовательской мысли обозначился т. н. «визуальный», или «иконический» поворот, который

определяют как тенденцию к синтезу вербальных средств и визуальных форм [279], «сложное сочетание вербальных и визуальных стратегий, направленное на конструирование (идеологического) „высказывания”» [86], «стремление в культурной практике не только рассказать, но и показать, представить в виде образов и населить ими повседневность» [185, с. 28]. Ученые связывают эти тенденции с активной визуализацией сегодняшней жизни, с проникновением в нее «оптических» категорий, с невозможностью отрешиться от визуального [12; 267; 278; 279; 334]. Визуальная культура сегодня – не просто часть нашей повседневной жизни, она и есть сама повседневность [95; 110; 207; 231; 335]. Поэтому внимание исследователей все чаще сосредотачивается на различных аспектах визуальности культурного текста.

С визуальностью в XX веке связывают «один из революционных переворотов в ценностном способе видения человеком себя и мира», связанный с перемещением на маргиналии ранее господствовавшего вербальноцентричного типа культурного сознания [310, с. 106–107]. Основу этого переворота исследователи видят в трансформировании «техническими средствами и способами» [310, с. 107] как зримого, так и зрительности как таковой: «век изменил и оптику в целом, раскрыв необыкновенные возможности зрения» [112, с. 214]. Несомненное влияние на визуализацию искусства оказали выдающиеся технические изобретения XIX–XX веков – фотография и кино, а позднее – распространение компьютерных технологий.

Теории «визуального поворота» противостоит концепция «речевого зрения», сформулированная русским философом М. Рыклиным [230]. Эта концепция постулирует невозможность эмансипации языка визуального от языка вербального: «акт зрения может осуществляться только через словесные ряды» [230, с. 116], поскольку «логос контролирует изображение, присваивает ему смысл, находит и закрепляет за ним референта, навязывая тем самым изображению свою истину» [279, с. 42]. Данная особенность мыслится М. Рыклиным как онтологическое свойство русской культуры [230, с. 116].

Концепция «речевого зрения» не отменяет идею «визуального поворота», но актуализирует ряд вопросов, остающихся ключевыми для теоретиков визуальной культуры: «можно ли <...> освободить зрение от власти слова <...> что такое „образ“, все ли образы с необходимостью визуальны? Как функционирует образ в сознании, в памяти, в воображении и фантазии?» [279, с. 43].

По мнению ученых, наступление «визуального поворота» ознаменовало новый этап структурирования науки [110, с. 184]. Этот этап характеризуется междисциплинарностью научных исследований (исследования визуальной культуры – наглядный пример такой междисциплинарности). Визуальные исследования развиваются как интегральная область социально-гуманитарного знания [110, с. 185]. Отсюда следует многовекторность научных поисков.

В вопросе о хронологических границах визуального поворота мнения ученых расходятся. По утверждению Дж. Митчелла, настоящий переворот, связанный с «интересом к изучению визуальной культуры в широком смысле», произошел «в последние двадцать пять лет» [340], т. е. в конце 1970-х гг. [см. также 110, с. 184]. А. Усманова замечает, что визуальный поворот осуществился после лингвистического (датируемого первой третью – первой половиной XX века), причем импульс визуальным исследованиям придала «литературная теория, марксистская и неомарксистская критика, „новая критика“, постструктурализм и деконструкция, обозначившая границы вербального в осмыслении литературных феноменов» [278]. Тем самым визуальный поворот сдвигается к середине XX столетия. Подобной позиции придерживаются А. Зенкова [110] и В. Колодий [133]. К. Разлогов, напротив, относит «визуальный поворот» к началу XX века, полагая, что именно он привел «к появлению новых, по преимуществу междисциплинарных направлений – культурологии, медиалогии, наконец, такого сложного явления, как аудиовизуальная антропология» [12].

Истоки «визуального поворота» в сфере культуры ученые обнаруживают в искусстве и эстетике «серебряного века. Начало «эпохи визуальности» нередко

датируется концом XIX – началом XX века – временем развития символизма: «Нижнюю границу <...> эстетического перелома следует обозначить как „события около 1900 г.” или „события рубежа XIX и XX вв.”» [198, с. 23].

На наш взгляд, следует разграничивать «визуальный поворот» в науке и искусстве. Начало «окуляроцентризма» в искусстве, видимо, правомерно датировать началом XX века – временем эстетического кризиса и перелома, а развитие и упрочение его приходится на первую треть XX века. «Визуальная доминанта» в науке проявляется значительно позже, когда визуализация постепенно охватывает все сферы научно-культурной и общественно-бытовой жизни, – в 1970-е гг.

Ученые сближают рубежи XIX–XX и XX–XXI веков как эпохи кризиса коммуникативности между создателем текста и реципиентом, когда поиск новых путей и форм выражения обусловил радикальные трансформации самой природы изящных искусств, усиливая в них визуальную составляющую [267].

По мнению исследователей, в наше время проблема визуализации мышления и культуры стоит так же остро, как и на рубеже XIX–XX веков. Рассматривать сегодня любые культурно-исторические процессы вне парадигмы визуальности, вероятно, попросту невозможно [267], поскольку визуальность осмысляется как господствующий тип существования современной социальности и культуры, общий принцип структурирования их форм [133]. Однако, как отмечает В. Розин, «строгой общепринятой дефиниции или теории „визуальности” сегодня не существует» [226, с. 10]. По наблюдениям ученого, с визуальностью связывают такие разнородные явления, как зрительное (оптическое) и интеллектуальное видение, зрительное восприятие и мышление, внешнюю (видимую) и внутреннюю (образную) форму и т. п. [226, с. 10]. Философов и психологов интересуют вопросы соотношения видения и психологии восприятия, видения и мышления, а искусствоведы и филологи рассматривают соотношение видения и культуры (в широком смысле слова) [254, с. 3–4].

С проблемой визуальности соотносится проблема воспринимающего субъекта [11; 17; 108; 132; 326; 327; 329] и проблема точки зрения [280; 314], входящие в сферу интересов нарратологии. К примеру, характерной особенностью нарратологических стратегий в литературе модернизма исследователи считают «мультиперспективизм», когда одна и та же картина дается с перспективы нескольких персонажей, причем разные точки зрения не сводятся в одну, синтезирующую [125, с. 214; 127, с. 434].

Вопросы видения, конструирования визуальных объектов, исторические изменения в способах репрезентации визуального, последствия глобальной визуализации современного мира, визуальные стратегии в классическом и современном искусстве и методы их исследования обсуждаются, начиная с 2003 года, на ежегодных конференциях, проходящих в Русской антропологической школе РГГУ. «Визуальность» рассматривается не только как предметная область, но и как исследовательская программа, подчиненная антропологической проблематике, что позволяет говорить о визуальной антропологии как активно формирующейся области гуманитарных исследований [161]. Исследования по визуальности были представлены как единое междисциплинарное поле, методологически и предметно привлекательное для представителей разных отраслей гуманитарного знания [161].

Об актуальности проблематики, связанной со зримостью, свидетельствует специальная серия «Очерков визуальности» (см.: [155; 209 и др.]), с 2003 г. выходящая в издательстве «Новое литературное обозрение». Хотя авторы чаще обращаются к визуальным искусствам (скульптуре, живописи, анимации, книжной графике, фотографии и т. д.), ряд исследований затрагивает и литературный материал [155; 209].

Понятие визуальности широко используется в литературоведческих исследованиях. По мысли С. Лавлинского и Н. Гурович, визуальное в литературе – «одно из наиболее значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой как на отдельные зрительные ассоциации

читателя, так и на конкретизацию „предметно-видовых уровней” (Р. Ингарден) „внутреннего мира” произведения в целом» [221, с. 37]. Исследователи указывают, что в современном литературоведении визуальное оказывается тесно связано с поэтикой и эстетикой зримости, кинематографичности, с темой видящего глаза. Осмысление проблематики визуального в литературе с позиций поэтики, «с одной стороны, проясняет типологию эстетических представлений об этом типе образности в истории художественной литературы, с другой, – позволяет выявить инструментарий адекватного описания и интерпретации нарративных механизмов, создающих оптику „четкой зримости”» [221, с. 37].

Важную роль в реализации визуальности в литературе играют «отсылки к живописному, скульптурному или кинематографическому тексту, а также способам его построения», которые становятся «структурообразующими элементами словесного образа, влияющими не только на характер повествования в целом, но и на рецептивный механизм визуальной актуализации произведения как художественного целого» [221, с. 39].

К области визуальной поэтики ученые относят комплексы образов и мотивов, связанных со зрением (образы и мотивы глаза, взгляда, слепоты, внешнего/внутреннего видения, истинного/ложного зрения, оптических приборов), типы субъектов видения (наблюдатели, визионеры, вуаеры и др.), смену и соотношение точек зрения, приемы визуальных искусств, используемые в литературном тексте и т. д. [160 и др.]

В исследованиях литературной визуальности учитываются достижения философской мысли (труды И. Гердера, М. Мерло-Понти, Р. Ингардена, В. Подороги, Л. Карасева, М. Фуко, М. Мамардашвили, М. Ямпольского) [64; 119; 125; 173; 184; 213; 214; 287; 326; 327 и др.], поскольку именно философия стала «одной из первых гуманитарных дисциплин, осознавшей необходимость осмысления нашего бытия-в-мире визуальной культуры [278, с. 43]. Анализ проблем визуальности в работах отечественных и зарубежных философов различных направлений предложен в работах С. Лавлинского, Н. Тмарченко,

В. Подороги, Т. Семьян, А. Усмановой, Д. Петренко, М. Маяцкого и др. [153; 181; 207; 213; 239; 259; 278; 279].

Многие ученые выделяют специфический феномен «русской визуальности», возводя его к русской православной, иконописной традиции [10; 96; 98; 159; 308 и др.]. По мнению И. Есаулова, в русской культуре до эпохи символизма доминирует иконический тип визуальности; в символизме исследователь обнаруживает «переход от иконического типа визуальности к иллюзионистскому» [96, с. 208].

Как показывают современные исследования, становление типологии визуального обусловлено сменой культурно-исторических эпох. История литературы может быть представлена как смена визуальных стратегий, или моделей зримости: для романтизма свойственна культура антиглаза (В. Топоров), «трансгрессия взгляда» (Ц. Тодоров), с утверждением реализма зрение становится панорамно-историческим (М. Бахтин), модернизм приносит с собой зрение предельно близкое, «налипающее» (М. Ямпольский), или «фасеточное» (В. Набоков); кроме того, модернизм и постмодернизм наследуют романтическую культуру «минус-зрения» (В. Топоров), связанную с изменением дистанции между субъектом и явлениями мира (подробнее см.: [114; 221]).

С. Лавлинский выделяет две стратегии художественной репрезентации зримости в литературе, противопоставляя «культуре глаза» (термин М. Бахтина), то есть объективному и полному историческому видению, «культуру антиглаза» (или вариации «минус-зрения») [153]. Примером «культуры антиглаза» является гротеск, позволяющий взглянуть на мир другими глазами. Ученый отмечает необходимость обращения к осмыслению визуальной проблематики с позиций теоретической и исторической поэтики с учетом опыта междисциплинарных исследований визуального. Такое осмысление позволяет прояснить «типологию развития эстетических представлений о зримости в истории художественной литературы» [153, с. 60].

А. Хан рассматривает визуальность как определенный тип художественного восприятия, определяющий систему словесных приемов, и как особую форму самовыражения лирического субъекта. Венгерская исследовательница различает два вида визуальности – «визуальность сенсуального типа» (сенсуально ощутимую зримость) и «визуальность концептуального типа» (характеризующую механизм деятельности творческого сознания) [331].

В современных гуманитарных науках, в том числе в литературоведении, возрастает интерес к проблемам интермедиальности, т. е. взаимодействия разных видов искусств – литературы, живописи, музыки и т. д. [223; 241; 261–263; 312 и др.]. Н. Тишунина предлагает определение интермедиальности как в узком, так и в широком смысле: «В узком смысле интермедиальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле <...> – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного „метаязыка” культуры)» [262, с. 153].

Исследователи справедливо полагают, что «возвратное тяготение» искусств друг к другу становится особенно интенсивным в периоды национального духовного подъема. Одной из наиболее «синтетических» в культурном отношении эпох, по общему мнению, является «серебряный век русской культуры [223], отличающийся «художественной полиморфностью» [222, с. 211]. Анализируя синтетизм рубежа XIX–XX веков, О. Корецкая отмечает, что «окрепшее в атмосфере бурной эстетической жизни начала века содружество муз и входившей в их круг литературы продолжилось и в 1920-е годы» [223, с. 183]. В 1930-е же годы область общих интересов и совместных начинаний мастеров разных искусств оказалась принудительно суженной, а потому «связь их вынужденно становилась все менее продуктивной» [223, с. 183].

В контексте «устремлений к междисциплинарному синтезу» [222, с. 236] интерес ученых привлекает феномен экфрасиса – описания произведения изобразительного искусства, существующего или вымышленного, в литературном тексте [32; 80; 144; 161; 212; 228; 266; 309; 320 и др.]. По справедливому замечанию М. Рубинс, в экфрасисе достигается синтез литературы и изобразительного искусства, «в какой-то мере реализуется мечта о синкретизме разных видов художественного творчества» [228, с. 97].

Классической коллективной монографией, в которой рассматривались как теоретические, так и практические аспекты изучения экфрасиса, стал сборник трудов Лозаннского симпозиума под редакцией Л. Геллера (2002). Статьи исследователей были посвящены различным аспектам изучения экфрасиса: функциям экфрасиса в произведениях отдельных авторов, топоэкфрасису, экфрасису как элементу проповеди, киноэкфрасису и т. д. [320].

Новым видом интегративного творчества в XX в. становится кинематограф: его первые успехи в России стимулировало обращение к литературной классике, а развитию жанра экранизации способствовало «подобие приемов кинопоэтики (монтаж, смена планов, знаковость изображения) принципам структурирования литературной образности» [223, с. 183]. Исследуя процессы визуализации в искусстве XX века, ученые уделяют особое внимание языку кино и его взаимодействию с другими видами искусства, в том числе с литературой [27; 87; 116; 134; 148; 166; 168; 178; 217; 273; 301; 321 и др.].

В работах Ю. Тынянова, Ю. Лотмана, Б. Успенского, Ж. Делеза, М. Ямпольского и др. обозначены различные аспекты этого взаимодействия: установка на зримое, активизация визуального начала, принцип монтажа, проблема точек зрения, прием внешней демонстрации людей и событий, «сценарный» характер литературного текста, ориентация на настоящее время, особый язык, отображающий стиль кинематографических надписей, отрывочность и лаконичность синтаксиса и проч.

По справедливому замечанию Ю. Лотмана, элементы кинематографа обнаруживаются в литературе еще до появления самого кино, предвосхищая феномен кинематографии [166]. Еще раньше об этом говорил режиссер и теоретик кино С. Эйзенштейн, приводя для иллюстрации кинематографических приемов в литературе тексты А. Пушкина, А. Грибоедова, Л. Толстого, появившиеся задолго до наступления эры кинематографа [318]. Поэтому следует говорить не столько о влиянии, сколько о наличии сходных тенденций в разных видах искусства.

Важнейшей точкой пересечения литературы и киноискусства большинство исследователей считают принцип монтажа, который «состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени <...> хотя бы двух <...> отличающихся друг от друга по денотатам или структуре изображений, самих предметов <...> или же целых сцен» [116, с. 119]. Рассматривая монтаж как общий принцип построения культурных текстов первой половины XX века, ученые приходят к выводу, что монтаж (в широком смысле) существовал всегда, но разные эпохи отличаются «степенью монтажности» [116, с. 120] и особенностями его использования [121, с. 69].

Г. Белая объясняла влияние кинематографа на литературу XX в. тем, что в киноискусстве были «возможности, как нельзя более подходящие к потребности выразить динамику эпохи, оторвавшись от ее бытовых координат: роль выразительной детали, которая могла заменить подробное описание, кадровость кино с ее возможностями лаконичного изображения больших полотен и, главное, необходимое присутствие у автора и режиссера масштабности мышления, которая <...> необходима <...> для того, чтобы преподнести частный случай как проявление крупного обобщения» [20, с. 66].

В представлениях современных ученых кинематограф тесно связан с модернистским направлением в искусстве. М. Ямпольский подчеркивает, что поэтика модернизма с особой силой заявляет о себе в фотографии и кинематографе [328]. Р. Берд, прослеживая связь русского символизма с развитием киноэстетики, видит сходство символизма и кино в дуалистическом

представлении о мире, состоящем из условных знаков, которые отсылали к отчужденным от них духовным сущностям [27]. Ученый приходит к выводу, что символизм оказал существенное влияние на развитие киноискусства в России: именно на основе символистской эстетики была создана теория «поэтического кино» (работы А. Бакши и А. Пиотровского) [27]. Однако, как отмечает А. Геворкян, «проблема выработки адекватной методологии анализа подобных синтетических феноменов» еще во многом не решена [222, с. 241], и «устоявшихся исследовательских инструментов мы <...> до сих пор не имеем» [222, с. 239].

Значительную часть исследований литературной визуальности составляют работы, посвященные особенностям художественного зрения/видения конкретных писателей, специфике визуальной образности в их творчестве.

В классическом наследии XIX века литературоведы обратили внимание на визуальную составляющую творчества А. Пушкина, Н. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоевского. Ученые анализировали цветопись, визуальные образы и детали, синестезийные коды, связь с театральным и изобразительным искусствами, функции экфрасиса, кинематографические приемы (монтажность, динамичность, внимание к крупному плану) [46; 49; 51; 100; 124; 145; 167; 182; 289]. К примеру, основными чертами визуальной поэтики Гоголя исследователи считают «двойное зрение» (сочетание «телескопического» и «микроскопического» видения), неразрывность мотивов видения-распознавания («увидеть» означает «прозреть»), убийственного или оживляющего взгляда, использование оптической символики, образов тумана, ослепления, сна наяву, интерес к оптическим ошибкам и обманам [30; 175; 211; 213].

Особенно активно вовлекается в парадигму визуальных исследований творчество А. П. Чехова, рассматриваемое как предтеча художественных открытий XX в. [42; 80; 236; 254]. Л. Бушканец выявляет особенности поэтики писателя, которые позволяют говорить о предвосхищении им важнейших особенностей языка кино как вида искусства [42], С. Секачева показывает, что использование механизма синестезий позволяет Чехову выстроить

эмоционально-чувственный образ мира, создает новые способы и приемы изображения действительности, формируя особый – синестетический – тип образности [236].

В работах Э. Шестаковой и М. Байцак в контекст живописи и кинематографа вводится мир И. Бунина: выявляются «живописные» и «кинематографические» особенности бунинских текстов, проводятся параллели с произведениями соответствующих видов искусства [13; 310].

Особое внимание ученых привлекали многообразные визуальные аспекты в литературе модернизма – символизма и постсимволизма. Отвергая реалистический опыт «цельности человеческого существования в его соотнесенности с опытом Истории, <...> модернистская художественная чувствительность зачарована фрагментарным, эпизодическим, орнаментальным, поддающимся рассматриванию на поверхности художественной формы» [81, с. 223]. По убеждению Н. Грякаловой, подобная «настроенность на визуальное» приводит к тому, что «взамен эпической всеохватности формируется локальная точка зрения как проекция субъективного сознания, ценного именно своей особенностью и неповторимостью [81, с. 225]. Смена оптики и появление нового героя – «самодостаточного созерцателя и наблюдателя» – вызывают «изменение синтаксических стратегий» [81, с. 226], прежде всего в прозаических текстах. Эти процессы впервые наиболее отчетливо проявляются в творчестве А. Белого, которое не случайно занимает приоритетное место в визуальных исследованиях литературы «серебряного века». Изучению визуальных экспериментов писателя посвящены работы Т. Семьян, Н. Кожевниковой, А. Донецкого, О. Масленниковой, Д. Торшилова и др. [92; 131; 179; 239; 271]. Исследователи сходятся во мнении, что визуальные приемы в произведениях А. Белого изображают «процесс мыслительного акта», при этом подчеркивается полифункциональность этих приемов: они «выполняют функцию партитурных знаков – обозначают паузу и логическую, и психологическую; обозначают

перелом тона, а также передают семантическую и эмоционально-экспрессивную информацию» (Цит. по: [239, с. 65]).

Если визуальные стратегии и приемы в творчестве А. Белого изучены достаточно подробно, то проза таких масштабных представителей русского модернизма 1920–1930-х гг., как А. Платонов и М. Булгаков, в визуальном аспекте рассматривалась менее активно. Как отмечает Н. Злыднева, прозе Платонова в целом свойственна низкая степень визуализации [112, с. 210]. В качестве частных наблюдений отмечались «мотивы зрения, глаза, света», смена фокусов видения и принцип «внеотносительного наблюдения» [112, с. 210; 125, с. 214, 218]. В числе специальных исследований можно назвать статьи, посвященные платоновскому экфрасису [161, с. 9–19; 212].

В работе Т. Загидулиной анализируется семантика отдельных визуальных образов и оппозиции «свет – тьма» в ранней прозе М. Булгакова на материале цикла «Записки юного врача» [107]. М. Брансон исследует особенности «взгляда сверху» и обусловленной им репрезентации пространства в романе «Мастер и Маргарита» [33]. В диссертационном исследовании Е. Иваньшиной, посвященном изучению логики текстопорождения в творчестве М. Булгакова, поднимается вопрос о роли оптических приборов в художественном мире писателя [118].

В литературе русского зарубежья наиболее изученной представляется визуальная поэтика В. Набокова (визуальные метафоры, «фигуры фокализации», нарративная и метанарративная функция описаний визуальных явлений, оптические эффекты и т. д. [22; 76; 77 и др.]).

Визуальные аспекты нередко затрагиваются учеными в ходе анализа общих проблем поэтики писателя. Так, в творческом наследии Б. Пастернака исследователи неоднократно отмечали особую пластичность, визуальность образов [106; 135; 205]. Вяч. Вс. Иванов соотносит зрительные темы и образы, зрительный метафоризм в сборнике «Сестра моя жизнь» и зрелом творчестве писателя [115]. И. Кондратьева замечает, что одной из основных черт поэтики

раннего Пастернака является «визуализация как следствие регулирующего воздействия живописи на вербальный текст» [135].

В диссертации А. Шуберт (2010) анализируется поэтика новеллистики С. Кржижановского как отражение особенностей переходного художественного мышления. По мнению исследовательницы, распад целостного бытия на визуальном, звуковом, ментальном уровнях проявляется прежде всего в образах «телесного кода», в частности, в модификации образа глаза, наделенного полисемантическим значением памяти, мировидения, искривленного отображения и восприятия [316, с. 188]. А. Кубасов, рассматривая прозу Кржижановского сквозь призму кинопоэтики, отмечает, что скупость цветовой гаммы компенсируется в рассказах писателя сменой ракурса и монтажом разных планов [148, с. 171]

Детальную разработку в исследованиях русской литературы первой трети XX века получил феномен экфрасиса [52; 144; 172; 228]. В монографии М. Рубинс «Акмеизм и Парнас» акмеистический экфрасис рассматривается в контексте общеевропейской традиции взаимосвязи между литературой и пластическими искусствами [228]. В кандидатской диссертации А. Воеводиной раскрыта специфика экфрасиса в лирике поэтов Серебряного века [52]. А. Криворучко, рассматривая формы и функции экфрастических описаний в русской прозе 1920-х гг., делает вывод о национальном характере экфрасиса, сформировавшегося прежде всего под влиянием иконописи [144].

В исследованиях поэтики визуальности нередко предлагается анализ так называемого «инструментального зрения» [104; 105; 257]. Анализируя структуры зрения в творчестве О. Мандельштама, Г. Амелин и В. Мордерер интерпретируют лирический сюжет как своеобразную «визуальную эстафету», т. е. смену разнообразных оптических средств, претерпевающих значительные трансформации. Эти средства служат особому «воспитанию глаза»: «Достичь новых способов видения можно лишь созданием специальной оптики, устройств особого рода, поэтических органов, которые не являются продолжением или удвоением органов физического зрения» [7, с. 55]. Такой

специальной оптикой для Манделъштама становится бинокль Цейса, который не приближает или отражает облик ландшафта, а, по словам исследователей, «являет лик бытия» [7, с. 56].

Важное место в исследованиях визуальности занимает изучение субъекта видения (автора либо героя художественного текста). Как отмечает В. Руднев, введение образа рассказчика-наблюдателя является одним из основных принципов прозы XX века [229, с. 240–241]. По мнению А. Жолковского и М. Ямпольского, типичной для творчества И. Бабея и М. Зоценко оказывается ситуация вуаеризма, определяющая авторскую позицию. Присутствующее постоянно в рассказах Бабея раздвоение повествователя осуществляется на основе вуаеристской структуры – инверсии наблюдаемого и наблюдателя [104]. В числе зоценковских повествовательных масок А. Жолковский выделяет тип «болезненно подозрительного и потому отличающегося пронизательным «видением» разоблачителя непорядков» [105, с. 225]. «Агрессивно-оборонительная наблюдательность» этого «пронизательного рассказчика» вырастает из недоверия и связана с проблематикой «воли к зрению», то есть «способности видеть факты и смотреть им в лицо» [105, с. 256].

Диапазон визуальных исследований расширяется двумя направлениями, активно развивающимися в последние десятилетия: это сопоставительное исследование литературных произведений (или сценариев к ним) и их киноверсий [140], а также изучение визуально-графического облика текста, коррелирующего с концептуальными уровнями его художественной структуры [239]. Результаты исследований убедительно доказывают, что и кинематографические переложения, и визуально-графические приемы могут быть вполне продуктивными модусами интерпретации текста.

Особо выделим немногочисленные научные изыскания в области визуального, где объектом исследования становится литература соцреализма. Диссертационное исследование Н. Ипатовой посвящено рассмотрению аудиовизуального аспекта советской картины мира в 1920–1930-х гг. [120]. Аудиовизуальную составляющую автор диссертации определяет наличием

антиномий видимое/видимость, объективное/воображаемое, надзор/вуаеризм, норма/девиант и др. Выявляя тенденцию к синтезу зрительного и слухового начал, Н. Ипатова обращает внимание и на их противостояние, тем более, что со временем зрение перестает восприниматься как источник подлинной информации, и увеличивается «удельный вес аудиофактора» [120, с. 8]. Девиантные формы в литературе (дальтонизм, близорукость, одноглазие, молчание, глухота и др.), по мнению исследовательницы, подчеркивают своеобразие складывающегося аудиовизуального стандарта эпохи.

Н. Куренная, исследуя телесный код в соцреалистических произведениях, обращает особое внимание, что во всем корпусе текстов, посвященных В. Ленину («Лениниане»), авторы (М. Горький, В. Маяковский, А. Луначарский, В. Ильенков) обращали пристальное внимание на глаза вождя. Как отмечает исследовательница, выделение глаз из «ничем не примечательной внешности Ленина» объясняется тем, что «благодаря особенному зрению, вождь способен был видеть все, проникать в будущее» и его прозорливый взгляд ассоциировался со взглядом пророков [258, с. 145].

Е. Добренко отстаивает мысль о репрезентационной природе соцреализма [90]. Автор говорит о «новой оптике» – «социалистической по содержанию и миметической по форме», о «говорящем глазе» (т. е. примате визуального, с помощью которого и выражаются идеи), о «видящем языке» (на примере советской фотографии) и т. д. [90].

Анализируя философско-образное мышление писателей 1920–1930-х гг., специфику их мировидения, С. Семенова сближает таких полярных художников, как М. Шолохов и В. Набоков: «поражает присущая обоим установка на феноменальность, *внешность* мира, на ее изошренное, зрительное запечатление в художественном пространстве» [237, с. 300] (курсив автора. – А. Г.). Далее исследовательница высказывает очень продуктивную, на наш взгляд, гипотезу, предполагая «...некое глубинное – за пределами социальной укорененности, идеологий, взглядов и убеждений – метафизическое их родство, связанное с признанием реальности этого мира, с отвержением религиозно-

символистского двоемирия, с экзальтацией энергии памяти и внимания» [237, с. 300]. По сути, речь идет о некой принципиальной общности художественного видения постсимволистской эпохи при всем полиэстетизме ее творческих исканий, что является одной из базовых предпосылок нашего диссертационного исследования.

Выводы к РАЗДЕЛУ 1

В литературоведческих исследованиях последних десятилетий вопросы о хронологических границах постсимволизма, о его составе, о взаимодействии и эволюции входящих в него «субпарадигм» продолжают оставаться открытыми.

Тем не менее, можно выделить достаточно устоявшиеся положения. Большинство исследователей считают постсимволизм творческой реакцией на символизм и определяют хронологические границы его развития первой третью XX века. К субпарадигмам постсимволизма представляется целесообразным отнести не только акмеизм, футуризм, неореализм и др., но и социалистический реализм, по крайней мере, до «вырождения» его в нормативизм, т. е. до конца 1930-х гг. Исследователи обнаруживают черты сходства модернизма и соцреализма (отрицание старого, создание новой реальности, эстетизация действительности, мифотворчество и т. д.) и исповедуют общие подходы к их изучению (например, наиболее результативным видится сегодня мифопоэтический подход). Включенность соцреализма в парадигму постсимволизма является реальным доказательством «плавности», непрерывности литературного процесса, неотменимости собственно эстетических законов развития литературы, которые проявляются несмотря на жесточайший идеологический прессинг. Одной из таких закономерностей становится визуализация эстетической реальности и обновление возможностей художественной оптики.

Как показывают современные исследования, степень и способы «визуализации» литературного произведения зависят от эпохи, культурной

среды и личности конкретного автора. В истории литературы прослеживается смена типов визуальности и моделей зримости. Началом «визуального поворота» большинство ученых считают первую треть XX века – время синтеза искусств, активного вторжения визуального в сферу литературы. Новейшие достижения в изучении этого периода связаны с развитием междисциплинарных исследований, способных вывести изучение литературы в широкий культурный контекст.

Изучение литературной визуальности включает различные аспекты: в поле зрения исследователей оказываются визуальные образы и мотивы; оптические метафоры и мифологемы; «структуры зрения» и «инструментальное зрение»; субъекты видения (типы наблюдателя); смена и соотношение точек зрения и планов изображения; взаимодействие литературы с визуальными искусствами; соотношение литературных текстов и их сценариев и киноверсий; визуально-графический образ текста и др.

В литературе постсимволизма все отчетливее прослеживается «настроенность на визуальное». Поэтому изучение визуальной поэтики во всех ее составляющих представляется продуктивным как для постижения координат художественного мира конкретного автора, так и для осмысления картины мира 20–30-х гг. XX века. Для уяснения эстетических и мировоззренческих оснований визуальной поэтики мы обратимся к литературно-критическим и эстетическим студиям послеоктябрьской эпохи.

РАЗДЕЛ 2

ПРОБЛЕМА ВИЗУАЛЬНОСТИ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ МОДЕРНИЗМА И СОЦРЕАЛИЗМА

Феномен постсимволизма, несмотря на значительные успехи в его изучении, до сих пор остается предметом научных дискуссий. В частности, не до конца прояснен вопрос о его месте и роли в так называемом «визуальном повороте» искусства. К исследованию визуальной поэтики конкретных художников постсимволистской эпохи ученые обращались неоднократно [7; 76; 102; 104; 148; 176; 203; 212; 235; 285; 312 и др.]. Однако до сих пор не было проведено комплексное исследование концептуальных основ визуализации искусства на материале литературно-критических и эстетических студий представителей двух ведущих субпарадигм постсимволизма – модернистской и соцреалистической. Между тем визуальные установки и пути их реализации в художественной практике активно манифестировались в творческих декларациях и становились объектом критического осмысления.

Поскольку исчерпывающий охват материала в рамках данной работы не представляется возможным, мы обратимся к наиболее репрезентативным персоналиям, в творчестве которых отчетливее всего воплотилось эстетическое сознание эпохи.

2.1 Осмысление роли зрительного фактора в модернистской эстетике и критике

Теоретики постсимволистского периода, пытаясь осмыслить новые эстетические тенденции, выделяли несколько факторов, определяющих перенесение акцента со слышимого на зримое. В числе этих факторов называлась «усталость» от мистико-символической абстрактности, проявившаяся в обращении к «простой жизни», к более конкретным,

вещественным субстанциям. Новые эстетические установки отчетливо сформулировал В. Жирмунский в 1916 г.: «Хочется говорить о предметах внешней жизни, таких простых и ясных, и об обычных, незамысловатых жизненных делах, не чувствуя при этом священной необходимости вещать последние божественные истины» [103, с. 29]. «Предметы внешней жизни» неминуемо предстают в зрительном обличи: «А внешний мир лежит перед поэтом, такой разнообразный, занимательный и светлый...» [103, с. 29]. Обращение к реальному миру предопределяет визуальность, «графическую четкость» образа: «в молодой поэзии открывается выход во внешнюю жизнь, она любит четкие очертания предметов внешнего мира, она скорее живописна, чем музыкальна» [103, с. 29]. Сходным образом объяснялось и развитие импрессионистических тенденций: по мнению Ю. Айхенвальда, элементы импрессионизма в современной литературе были обусловлены стремлением «заметить жизнь» (Цит. по: [71, с. 192]).

Таким образом, возвращение внимания к внешнему миру оказалось важным моментом, позволившим зрительному началу занять доминирующую позицию в литературе позднего модернизма. В то же время в своем интересе к визуальному художники постсимволистской эпохи опирались на достижения предшественников.

Так, идея синестезии – сочетания различных чувственных впечатлений – активно разрабатываемая символистами, оказалась востребована и в практике постсимволистов [55; 223]. Своего рода связующим звеном, обозначающим преемственность символизма и постсимволизма, стало творчество А. Белого, который, несмотря на утверждение «примата звука» в творческом процессе, охотно «использовал музыкальные и живописные потенции слова» [223, с. 718]. К примеру, в «Жезле Аарона» (1917) исследователь сопоставляет образ со звуком: «Создается опять-таки звуко-образ, метафора, символ; этот символ-метафора вписан и в образ, и в звук; самый образ и звук – половинки единой метафоры; ее целостность в том, что в ней звуки суть краски, а краски суть звуки» [25, с. 188].

В работе «Мастерство Гоголя» (1934) Белый развивает мысль о «цветном слухе» Гоголя: «звук и цветоцвет пересекаются» [26, с. 126]). По мнению критика, именно восприятие цветов многое определяет в Гоголе: «Гоголь-художник – перспективист, колорист, пейзажист, жанрист; <...> цвета природы, окраска предметов, сочетание пятен в костюмах – все выявляет: и декоратора, и костюмера, и режиссера, не только „писателя“; цвет не отчленим от жизни образа» [26, с. 119]. Вместе с тем, как отмечает Д. Торшилов, поздний Белый «окончательно приходит к пониманию визуального в тексте <...> как необходимого этапа его генерации» [271, с. 306]

Первыми критиками и преемниками символизма становятся акмеисты. В их литературных манифестах приветствуется «ясность взора», «зоркость ока» поэта [163, с. 123]. Исследователи неоднократно отмечали особую роль пластических искусств в акмеистском творчестве [224, 228 и др.]. По мнению М. Рубинс, самым ярким свидетельством близости акмеистов и парнасцев можно считать скульптурные и архитектурные метафоры. Сами стихотворения акмеистов зачастую создавались по законам пластического искусства [228]. Так, по Гумилеву, стихотворение должно отличаться «мягкостью очертаний юного тела, где ничто не выделяется, ничто не пропадает, и четкостью статуи, освещенной солнцем» [83, с. 48]; в слове же обнаруживаются «краски, живые и роскошные», «пластичные формы, не менее ясные и четкие, чем те, что открываются нам в мраморе и бронзе» [83, с. 47].

Заметим, что аналогичное понимание творческого процесса и его результата характерно и для представителей литературного авангарда. Например, В. Хлебников в предисловии к «сверхповести» «Зангези» говорит о том, что «повесть строится из слов как строительной единицы здания», а сверхповесть, или заповесть, соответственно «из самостоятельных отрывков» [292, с. 473]. В восприятии Хлебникова «строевая единица» сверхповести «похожа на изваяние разноцветных глыб разной породы <...>, вытесана из разноцветных глыб слова разного строения» [292, с. 473]. Развивая скульптурно-архитектурную образность, писатель характеризует рассказ как

«зодчество из слов», а сверхповесть – как зодчество из рассказов, в котором «глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка» [292, с. 473].

Еще одной причиной внимания к визуальности стала бурно развивающаяся культурно-историческая ситуация. В условиях резкой смены самих основ быта и бытия актуальными становятся именно визуальные данные: с ускорением темпа жизни оказывается важным «смотреть во все глаза», чтобы успеть сориентироваться в реальности. Как утверждал Е. Замятин, задача литературы – «увидеть нашу удивительную, неповторимую эпоху» [108, с. 529] (под эпохой Замятин понимает десятилетие с 1913 по 1923 гг.).

Представления человека 1920–1930-х гг. о мире основаны на новом чувственном восприятии окружающего: «Перерождение, сотворение нового Адама, «прозрение слепых» – устойчивые метафоры времени, свидетельствующие как о трансформации основных чувств, так и планомерности такого изменения» [120, с. 3]. Поскольку осмысление объекта напрямую зависит от его «чувственного узнавания» [120, с. 3], понятным является стремление сформировать новый взгляд, способный адекватно видеть и оценивать складывающуюся новую картину мира. По мнению И. Груздева («Серрапионовы братья»), искусство – «это созерцание мира, преломление видимого и осязаемого в творческой „призме“ художника» (Цит. по: [77]).

Представители различных субпарадигм модернизма интерпретировали визуальную проблематику в соответствии со своими эстетическими установками. Так, для имажинистов принципиален особый, неожиданный характер образности, когда «взор поэта не видит, а проникает, или видит то, что для других еще сегодня вне зрения (поводырь слепцов)» [163, с. 223]. В. Шершеневич настаивает на первичности искусства: «Некоторые говорят, что человек потому нарисовал ихтиозавра, что увидел его в природе. Конечно, это не так. Люди потому увидели ихтиозавра, что он был изображен художником» [163, с. 382]. Завершает манифест имажинизма $2*2=5$ утверждение важности зрительного начала: в искусстве немислим не только поэт-слепец, но и слепец читатель: «Наши стихи не для кротов» [163, с. 390].

В отличие от Гумилева, Шершеневич принципиально отвергает идею пластической цельности произведений искусства: «Стихотворение не организм, а толпа образов; из него без ущерба может быть вынут один образ или вставлено еще десять» [163, с. 387]. Не формулируя здесь принцип монтажности, Шершеневич, по сути, его выражает. Заметим, что, несмотря на декларированную идею «дифференциации искусств», имажинизм, чья поэтическая теория основывалась на «образе как самоцели», оказался близок и живописи, и кинематографу, во многом предвеляя принципы киноэстетики (См.: [296, с. 18–19, 98]).

Представители русского футуризма сосредоточили внимание на визуальности самого литературного текста: «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике», «Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные – краска, звук, запах» [163, с. 131]. Неотделимой составляющей произведения для футуристов являются «помарки и виньетки творческого ожидания», а почерк становится «составляющей поэтического импульса» [163, с. 131]. Н. Бурлюк придавал большое значение расположению написанного на бумажном поле [163, с. 133].

Следует отметить, что усиленное внимание к графической форме текста характерно не только для творчества футуристов. Б. Томашевский одним из первых выделил графические приемы в прозе А. Белого («Котик Летаев») и Б. Пильняка («Материалы к роману») [269, с. 99–100]. Ю. Тынянов обратил внимание на графическую организацию рассказов Н. Никитина, подчеркивая перспективность использования графических приемов как выразительного средства [273, с. 132–135.].

Футуристы и их «преемники» ЛЕФовцы среди других искусств особенно выделяли кинематограф. И. Смирнов полагает, что футуристы «в наибольшей мере по сравнению с остальными несимволистскими поэтическими группировками способствовали тому, чтобы переосознать статус киноязыка и утвердить суверенность этого искусства» [248, с. 113]. Исследователи отмечают

аспекты, сближающих эти искусства: склонность «к иконизации словесного знака», неразличение искусства и действительности и др. [248, с. 114].

Визуальная проблематика занимала важное место в эстетических и теоретико-литературных студиях эпохи, в частности, в трудах представителей «формальной» школы. Краеугольным камнем концепции искусства В. Шкловского стала именно категория «зримого», «видимого» [134]. Автор работ «Воскрешение слова» (1914), «Искусство как прием» (1917), «О теории прозы» (1929) усматривал цель искусства в том, чтобы «дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание» [313, с. 63]. Видимое у Шкловского противопоставляется не невидимому, а узнаваемому, привычному: «Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим» [313, с. 64]. Знаменитое «остранение» (восприятие вещи как в первый раз виденной) теоретик ОПОЯЗа пояснял прежде всего на визуальных примерах. В. Шкловский подчеркивал, что самое важное для писателя – «видеть вещи как неописанные и ставить их в не написанное прежде отношение. <...> Писатель <...> должен быть человеком, заново видящим вещи» [313, с. 394–395]. Как справедливо отмечает В. Колотаев, именно через категорию «видимого» возможно адекватное понимание сути формального направления. Кроме того, по мнению ученого, «взгляд» В. Шкловского предвосхитил теорию диалога М. Бахтина [134, с. 289].

Труды М. Бахтина стали важным этапом в осмыслении роли зрительного фактора в искусстве и познании. Внимание ученого привлекали философско-эстетические аспекты проблемы зримости, поэтика «видящего глаза», визуальный план субъектно-объектных отношений. Тексты Бахтина изобилуют терминами и понятиями, основанными на визуальных метафорах и представлениях: вненаходимость, избыток видения, кругозор и окружение, понимающий глаз, пустое видение, зрительное представление, объект эстетического видения, зрительная законченность и полнота и т. д. (См. об этом: [150, с. 36–41]).

В работе «Роман воспитания и его значение в истории реализма» (1937–1938) ученый разрабатывает концепцию «культуры глаза» на примере творчества Гете, доказывая, что «работа видящего глаза сочетается <...> со сложнейшим мыслительным процессом» [17, с. 216]. «Культура глаза», по Бахтину, предполагает, что зримое «обогащено и насыщено всей сложностью смысла и познания», и только увиденный мир может быть понят и познан. Для Гете видящий глаз – это своего рода центр, вокруг которого объединяются все чувства, переживания, размышления и абстрактные понятия. В зримой форме предстает у писателя все: научные идеи и построения, сложнейшие понятия и идеи, даже основа философского мировоззрения. Важно также, что «видящий глаз» Гете не признавал статичного изображения, находя даже в статике – динамику, т. е. протяженность во времени, становление, развитие. «Неповторимо-конкретный и зримый мир человеческого пространства и человеческой истории, к которому отнесены все образы творческого воображения Гете, <...> служит подвижным фоном и неисчерпаемым источником его художественного видения и изображения» [17, с. 236].

«Культура глаза» в понимании Бахтина предстает как культурно-визуальный комплекс: с одной стороны, это «умение видеть время, читать время в пространственном целом мира», с другой – динамичность, изменяемость, наполнение пространства. Художник, обладающий «культурой глаза», читает по признакам исторического времени «сложнейшие замыслы людей, поколений, эпох, наций, социально-классовых групп» [17, с. 216].

В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920-е гг.) Бахтин исследует соотношение и взаимосвязь автора и героя как участников «эстетического события». Важнейшей характеристикой автора ученый считает «избыток видения»: он «видит и знает нечто такое», что героям «принципиально недоступно» [17, с. 16]. Для эстетической деятельности «необходимо, чтобы избыток моего видения восполнял кругозор созерцаемого другого человека, не теряя его своеобразия. Я должен <...> обрмить его,

создать ему завершающее окружение из этого избытка моего видения, моего знания, моего желания и чувства» [17, с. 27].

Принципиально важным для онтологии искусства Бахтина является понятие Другого, включающее визуально-пластические характеристики: «Другой весь дан мне во внешнем для меня мире, <...> я отчетливо переживаю все его границы, всего его охватываю взором и могу всего охватить осязанием; я вижу линию, очерчивающую его голову на фоне внешнего мира, и все линии его тела, отграничивающие его в мире; другой весь простерт и исчерпан во внешнем для меня мире как вещь среди других вещей, ни в чем не выходя за его пределы, ничем не нарушая его видимое, осязаемое пластически-живописное единство» [17, с. 38].

Не случайно во многих работах Бахтина метафорой творчества и эстетического восприятия становится работа скульптора: «В каждом эстетическом восприятии предмета как бы дремлет определенный человеческий образ, как в глыбе мрамора для скульптора» [16, с. 85–86]. В таком восприятии художественной деятельности Бахтин сближается с Гумилевым. По убеждению Н. Бонецкой, эстетика Бахтина в целом «ориентирована скорее на скульптуру, он лишь применяет ее к словесному творчеству» [18, с. 253]. Комментируя это утверждение, И. Ключева высказывает предположение, что концепт скульптуры был близок Бахтину в связи с антропологической направленностью творчества философа, а также потому, «что в этом виде художественного творчества, в отличие от других визуальных искусств, автор стремится охватить форму объекта с разных сторон, как бы одновременно с разных точек зрения – тенденция, которая совпадает с вектором творческих исканий Бахтина» [19, с. 50].

Во время работы над «Автором и героем...» в основе поэтики Бахтина «пока еще лежит именно взор, видение, работа глаза, отстраняющего и завершающего „другость” каждого вненаходимого субъекта» [29, с. 130]: «Когда мы глядим друг на друга, два разных мира отражаются в зрачках наших глаз» [17, с. 25]. Однако к концу 1920-х гг., как справедливо замечает

В. Библиер, «изменился и смысл того «теоретического чувства», что положено в основу эстетической деятельности <...> в „Авторе и герое” это было видение, зрение. Эстетическим демиургом был глаз. В „Поэтике Достоевского” эстетическим демиургом оказывается слух, и, соответственно (наконец-то) речь» [29, с. 135]. Появление «Проблем поэтики Достоевского» ознаменовало оформление концепции диалога, явившейся одним из опорных оснований эстетики зрелого Бахтина. Подчеркнем, однако, что система визуальных категорий, сложившаяся в ранних трудах ученого, оказала значительное влияние на развитие литературоведческой науки XX века.

Визуальная доминанта прослеживается в литературно-критических статьях одного из виднейших теоретиков и практиков модернистского искусства Е. Замятина. Его концепция синтетизма провозглашает новую литературу, «где будут одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма» [108, с. 528]. К синтетизму и неореализму «из символистских темных блиндажей <...> незаметно для себя пришли все наиболее зоркие и любящие жизнь» [108, с. 505].

Комментируя понятия «сдвига», «кривизны», «искажения», «смещения планов», характерные для «нового искусства», Замятин раскрывал природу визуальных деформаций, рассматривая творчество как инструмент видения «сегодняшней, фантастической реальности»: «синтез подошел к миру со сложным набором стекол и ему открываются гротескные, странные множества миров» [108, с. 506]. Важнейшей характеристикой синтетизма оказывается монтажный принцип построения текста: это не просто «кусковое строение», «вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира – никогда не случайны, они скованы синтезом <...>, из кусков – всегда целое» [108, с. 507].

Приметы нового искусства в восприятии Замятина во многом совпадают с представлениями Шкловского. Автор «Сентиментального путешествия» также говорит о «разорванности» современной жизни: «Жизнь течет обрывистыми кусками, принадлежащими разным системам» [313, с. 157]. Как показывает

проведенный Шкловским и Замятым анализ прозы Пильняка, объединить эти куски способен лишь кинематографический прием монтажа [313, с. 259–276; 108, с. 521–523]. Современные ученые справедливо полагают, что монтажный принцип «во многом определяет вектор развития культуры в послереволюционную эпоху» [296, с. 58]. Знаменитый режиссер и теоретик киноискусства Эйзенштейн считал 1920–30-е годы периодом расцвета монтажного мышления и монтажных принципов, широко представленных в разных видах искусства: в театре, в кино, в фотомонтаже и т. д. [318, с. 188].

В работах С. Эйзенштейна [318; 319] содержится классическая характеристика монтажа, в основе которого лежит принцип конфликта (графических направлений, планов, объемов, масс, пространств, крупного и мелкого планов, темных и светлых кусков, предмета и его пространственности и др.), понимаемый как «принцип оптического контрапункта». Сопоставление двух монтажных кусков дает не сумму их, а, скорее, произведение – то есть нечто «третье», особое, качественно иное, всегда отличающееся от каждого элемента, взятого по отдельности [318, с. 157].

Следует подчеркнуть, что критики 1920-х гг. воспринимают монтаж в первую очередь как сюжетно-композиционный прием, а не как принцип создания визуального ряда, видимой глазом картины мира. В то же время их внимание привлекают приемы, общие для литературы и кинематографа.

К примеру, Ю. Тынянов, выступая за дистанцирование кинематографа от других искусств, в том числе и от искусства слова [273, с. 323], проводит параллели между ними. «„Скачковой“ характер кино, роль в нем кадрового единства, смысловое преобразование бытовых объектов», смещение зрительной и смысловой перспективы [273, с. 339], по мнению критика, позволяют говорить о родстве кинематографа и поэтической речи. Литературный аналог кинематографического монтажа Тынянов, как и Замятин, называет «кусковой композицией», обнаруживая ее в произведениях Б. Пильняка, Н. Никитина и др.: «От куска к куску. Все в кусках, даже графически подчеркнутых. Самые фразы тоже брошены как куски – одна рядом с другой, – и между ними

устанавливается какая-то связь, какой-то порядок, как в битком набитом вагоне» [273, с. 408].

Критик обращает внимание на трансформирующее видение художников, приводя в пример «Детство Люверс» Б. Пастернака: «если на мир смотреть в микроскоп – это будет особый мир. <...> Все дано под микроскопом переходного возраста, искажающим, утончающим вещи, разбивающим их на тысячи абстрактных осколков, делающим вещи живыми абстракциями» [273, с. 408].

Тема «инструментального видения» оказывается достаточно распространенной в эстетике 1920–1930-х гг. Например, Ю. Олеша в «Записках писателя» (1930), чтобы увидеть мир, призывает заниматься «волшебной фотографией». Писатель предстает прежде всего как наблюдатель, а зрительный феномен является результатом «комбинации пространства, вещи и точек зрения» [200, с. 223]. «Сосредоточенное вглядывание», «подкручивание шарниров мнимого бинокля», «поиски фокуса» приводят к тому, что зрение писателя приобретает «микроскопическую силу»: «растение стоит передо мной просветленным, как препарат в микроскопе. Оно стало гигантским. <...> Я превращаюсь в Гулливера, попавшего в страну великанов» [200, с. 223].

Апогеем и синтезом развития двух тенденций «зримости» – кино- и инструментального видения – стала деятельность группы молодых кинематографистов, объединившихся в 1922–1926 гг. вокруг Д. Вертова и именующих себя киноками. Задачей кино они считали фиксацию действительности во всей ее подлинности, для чего необходимо использовать возможности киноаппарата («кино-ока») – инструмента более совершенного, чем глаз человека. Одним из важнейших приемов в творчестве киноков была съемка «жизни врасплох» с позднейшим осмыслением зафиксированного: «Если все, что увидел глаз, сфотографировать на кино-ленту, естественно будет сумбур. Если искусно смонтировать, сфотографированное будет яснее. Если выкинуть мешающий мусор, будет еще лучше. Получим организованную памятку впечатлений обыкновенного глаза» [47, с. 56].

В работах Д. Вертова описаны суть и возможности «киноглаза»: «Я – киноглаз. Я создаю человека более совершенного, чем созданный Адам <...> Я у одного беру руки самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги самые стройные и самые быстрые, у третьего – голову самую красивую и самую выразительную и монтажом создаю нового, совершенного человека <...> Я – киноглаз. Я – глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть. <...> я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезаю под них, я влезаю на них <...>, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами» [47, с. 55].

Теория Вертова репрезентует тип «человека-машины», характерный для 1920-х годов и отраженный в монтаже. Советское кино этого периода делало акцент именно на монтажной возможности представления человека как «набора фрагментов». Как справедливо заметил М. Ямпольский, «мир в двадцатые был похож на <...> ассамбляж <...>. Масса состоит из элементов, из фрагментов, которые могут быть собраны вместе» [328]. Такое представление о человеке было связано с идеями индустриализации и деиндивидуализации, а также с отрицанием психологии и истории человека и общества, начинающих новый мир «с нуля».

2.2 Вопросы художественного видения в критике соцреалистической ориентации

Вопросы видения, зрения художника, проблема визуальности интересовали не только создателей и теоретиков модернистской литературы. Писатели и критики, принявшие Октябрьскую революцию и объединившиеся в разнообразные литературные группировки (Пролеткульт, РАПП, «Перевал», ЛЕФ и др.), также не обошли вниманием вопросы художественной оптики как отдельных писателей, так и литературы в целом. Произшедшие исторические события и политическая ситуация обусловили специфику осмысления

визуальности советской критикой. Новая реальность предполагала новый взгляд на действительность, выразить который предстояло художнику, а динамично развивающаяся картина мира требовала новых средств и приемов художественного изображения. Практически у каждой литературной группировки был свой взгляд на визуальность, обусловленный общей эстетической и идеологической направленностью литературной организации.

Наиболее яркие и последовательные высказывания по интересующему нас вопросу находим в творчестве «перевальцев» – «Дон-Кихотов 20-х годов», как называли их современники [20]. Группировка «Перевал», созданная в 1923 и просуществовавшая до 1932 года, была нацелена на исповедание духовной свободы художника, раскрытие его внутреннего мира, на признание эстетической, а не прикладной ценности художественного произведения в противовес вульгарной социологичности и идеологическому прагматизму РАППа и «напостовцев». Современные литературоведы отмечают близость участников «Перевала» не только реалистическим, но и модернистским традициям [197, с. 191].

Наиболее последовательно идеи «перевальцев» выразил А. Воронский. Для него культурная революция означала «прежде всего постановку и пересмотр вопроса об отношении между художником и миром, попытки обновить материал, по-новому открыть и увидеть мир» [53, с. 560]. В статье с характерным названием «Искусство видеть мир» (1928) критик утверждает настоящее, внутреннее зрение художника, способное очистить действительность от наносного, являя самую суть: «настоящий художник никогда не ограничивается видимой скорлупой явлений, но разбивает эту скорлупу, очищает от нее ядро, дабы мы могли „вкусить и видеть”, <...> он обладает особой способностью находить прекрасное само по себе там, где оно скрыто» [53, с. 543].

Критик настаивает на «особости», «инаковости» художественного видения: искусство позволяет увидеть мир «иными глазами, откинув, забыв обычные житейские желания» [53, с. 543]. Для этого «надо стать

невежественным, глупым, отрешиться от всего, что вносит в первоначальное восприятие рассудок. Художник должен уметь посмотреть простыми глазами на мир, как бы впервые увидеть его» [53, с. 546]. Именно такой взгляд открывает неповторимое своеобразие мира: «вот почему оптическая, слуховая иллюзия, непригодная в практическом обиходе, в искусстве часто приводит к открытиям, к видениям мира, самым свежим и обольстительным по своей конкретности» [53, с. 548]. По сути, Воронский говорит о том же явлении, которое В. Шкловский называл остранением.

В другой программной статье «Искусство как познание жизни и современность» (1923) Воронский вновь отстаивает право художника на собственное видение: «у художника должны быть свои глаза, <...> он должен видеть и слышать не так, как видят и слышат обычно, что называется индивидуальностью художника» [53, с. 366]. Критик подчеркивает избирательность художественного взгляда: «Художник видит идеи, но он не все видит; он должен опускать, не замечать, что не имеет познавательной ценности, все случайное, неинтересное, известное. <...> художник должен уметь быть слепым, незрячим» [53, с. 366]. Принцип художественного обобщения описывается при помощи оптической метафоры: «Из мелочей, из малого он синтетически создает крупное, большое, он увеличивает предметы и людей в своем художественном микроскопе, проходя мимо знакомого, познанного» [53, с. 366].

Предостерегая от уравнивания художественного произведения и фотографии, Воронский подчеркивает, что художник не делает снимков, а перевоплощает действительность «всезрящими очами своего чувства» [53, с. 366]. Главная цель подобного перевоплощения – «предвосхищение грядущего», идеального «завтра», прообраз которого художник прозревает в текущей действительности.

Соратник А. Воронского по «Перевалу» Д. Горбов в одной из программных статей «Поиски Галатеи» (1928) также обращал внимание на внутреннее зрение художника, способного прозреть Галатею в бесформенном

камне [146]. Солидаризируясь с А. Воронским и полемизируя с представителями ВАППа (РАППа) и Пролеткульта, автор «Поисков Галатеи» замечает, что фотографически отражать действительность – еще не есть искусство: «задача художника не в том, чтобы показывать действительность, а в том, чтобы строить на материале реальной действительности, исходя из нее, новый мир – мир действительности эстетической, идеальной» [146, с. 292].

Симптоматично, что среди эмигрантской литературы послереволюционного десятилетия Д. Горбов выделяет прозу А. Ремизова. Характеризуя творчество писателя в уже знакомых нам оптических метафорах, Горбов отмечает «подробность зрения малых величин»: «Сложный аппарат его художнического восприятия – не стереоскоп, делающий предметы выпуклыми, и не телескоп, который, преодолевая космические расстояния, улавливает в поле зрения гигантские объемы; это микроскоп, открывающий взгляду <...> детали, для невооруженного взгляда незаметные и выступающие во всей своей характерности только при рассмотрении вплотную» [73].

Писатели и критики, входившие в ЛЕФ (затем – «Новый ЛЕФ») или разделявшие его идеи, отличались утилитаристским подходом к творчеству и ориентацией на новое искусство – кино. Так, по мнению М. Левидова, литература должна будет приобрести черты «широкого, размашистого, красочного репортажа» [146, с. 332], призванного развлекать нового читателя. Место же театра «в табели о рангах духовных ценностей упрощенной организованно культуры <...> будет за кинематографом» [146, с. 333].

Для писателей-лефовцев самой насущной задачей стало создание не «беллетристических», а «документальных» произведений – т. н. «литературы факта». В открывающей программный сборник под тем же названием статье Н. Чужак утверждал: «Революция в корне упразднила те предпосылки, которые отгоняли писателя от факта и толкали его к вымыслу. Отпала всякая надобность в вымысле и выросла, наоборот, потребность в факте. Революция <...> перестраивает жизнь по-новому, а ведь на вымысле ничего не построишь» [162, с. 14]. Аргументируя отказ от «образности» литературы,

критик пытался дискредитировать «старых писателей», которые «старались измышлять свои образы даже там, где вещь воспринимается элементарным глазом». Художественную условность Н. Чужак именует «наследственным очковтирательством» [162, с. 18].

В отрицании художественности ЛЕФовцы сближались с киноками. Подобно представителям ЛЕФа, отрицавшим роман, повесть, рассказ и противопоставлявшим им «литературу факта» – очерк, репортаж, Д. Вертов и его соратники отрицали игровую кинематографию, обращаясь исключительно к документалистике. Важным для выработки верного видения они считали волевой компонент: «нужно не только уметь, но и хотеть „видеть вещь”» [162, с. 25]. Установка на то, чтобы видеть желаемое, вела к утверждению принципа идеализации. Так, Н. Чужак видел задачу нового искусства – «ультрареализма» – в том, чтобы «претворить действительность в далекой перспективе, осознать ее во всей ее разрухе, озарить далеким светом и создать грядущую действительность» [146, с. 363]. Для этого художник должен обладать поистине «телескопическим» видением.

Н. Чужак, как и его собратья по перу, насыщает критические статьи визуальной образностью, используя современный ему понятийный ряд. Сила очеркиста Сибирякова, по мнению Н. Чужака, заключается в том, что он предлагает читателям «киноправду»: «Очерки Сибирякова – это киноглаз в литературе, оплодотворенный опытом и героизмом революции» [162, с. 270]. «Писатель-спец» С. Третьяков, по наблюдениям критика, поставил себя в положение «как бы вбирающего в себя аппарата, испытующий все мыслимые точки зрения и искренно желающий учиться видеть» [162, с. 24].

В унисон Н. Чужаку П. Незнамов подчеркивает необходимость «увидеть и рассмотреть обыкновенное, то, что около нас и мимо чего мы равнодушно проходим» [162, с. 263], для чего «нужен глаз, нужно обостренное зрение <...> нужно воспитывать не только глаз, но и волю видеть» [162, с. 263].

Говоря об идеологической окрашенности фактического материала, ЛЕФовец С. Третьяков подчеркивает близость литературы к кино- и

фотодокументалистике: «Для нас, фактовиков, не может быть фактов как таковых. Есть <...> факт, усиливающий наши социалистические позиции, и факт, их ослабляющий. <...> Это должны помнить наши ближайшие соседи изофактовики (фотографы) и кинофактовики (работники культурфильмы)» [162, с. 282].

Для представителей РАППа едва ли не самым важным являлся вопрос об отношении писателя к действительности. Рассматривая эту проблему, А. Фадеев пользуется зрительной образностью: «мы <...>, прежде всего, ставим вопрос о том, какими „глазами“ или через какие „очки“ смотрит тот или иной писатель на окружающий его мир и на самого себя» [146, с. 112]; «наша постановка вопроса о показе живых людей сводится главным образом к тому, как, под каким углом зрения <...> писать, а не к тому, что и о чем писать» [281, с. 44]; «Изобразить нэпмана можно, подходя к нему под углом зрения пролетариата...» [281, с. 45–46]. Фадеев подчеркивал, что пролетарский художник «должен отметить те и такие методы, которые не помогут, а затруднят ему увидеть мир таким, каков он есть» [281, с. 34], и солидаризировался с «перевальцами» в убеждениях: «Наш реализм должен обязательно видеть завтрашний день» (Цит. по: [5, с. 237]).

Для наиболее последовательных деятелей РАППа, например, Г. Лелевича, художественное зрение писателя обусловлено классовостью: «Наблюдая действительность и художественно отображая ее, художник наблюдает и отображает ее как представитель определенного класса. Он видит и показывает только то, что доступно его классовой природе» (Цит. по: [20, с. 80]).

Примыкавший к РАППу критик и литературовед Н. Берковский замечал, что особенно ценящийся у ЛЕФа «культ описания» (описывать, «чтоб «узнали», чтоб «увидели»)» [146, с. 133]) «явно превышает возможности литературы». ЛЕФ «забывает, где кончается компетенция слова, литературных средств, и где речевое искусство отстает, давая место искусствам с иной технической основой» [146, с. 133]. «Раздвинуть наш предметный опыт, сотворить перед нами новые предметы для слова недостижимо по самой

психологической его природе», поэтому «литература должна отстраниться от таких заданий, предоставить их киноаппарату», а не «сопоставляться с кинофотохроникой» [146, с. 134]. Задача же писателя – выработать новую культуру зрения: «мало видеть, нужно еще усматривать»; «Особая культура зрения, воспитание писательского глаза – только они помогут пролетарским писателям привести в активность свой общественный опыт, помогут „усматривать” в вещах подлежащее отметке, описанию» [146, с. 138]. Культура зрения включает три составляющих: «меткая <...> съемка» реалий, «чутье к качеству вещей» и «ощущение детали» [146, с. 138].

Лидер Пролеткульта А. Богданов предлагал использовать в литературе материал других методов: «фотография, стереография, кино-фотография, спектральные цвета, фонография и проч. должны найти свое определенное место в системе художественной техники как ее средства» [163, с. 337].

В декларации «Кузницы» (московского объединения пролетарских писателей и критиков, вышедших из Пролеткульта, а затем сотрудничавших с «перевальцами») отмечалось, что «пролетарское искусство – это призма, где концентрируется лицо класса, зеркало, куда рабочие массы смотрятся на себя» [163, с. 352]. Новый быт писатели «Кузницы» стремились показать «не кинематографически, не жестикуюлятивно, методами „великого немого”, по „серапионовски”, бездушно, – но пронизать штурмом чувства и мысли» [163, с. 352].

Один из наиболее влиятельных «попутчиков» А. Толстой в статье «Задачи литературы» (1924) подчеркивал роль наблюдения и волевого организующего начала в процессе творчества: «Наблюдательные щупальцы художника прикасаются ко множеству как бы бессмысленно разбросанных вещей. Затем в какую-то одну из минут глубокого волнения перед его взором встает единое целое: творческая идея; все предметы его наблюдения приобретают огромные смысл; волевым порывом он соединяет эти предметы в единое тело, цементируя влагой своих пристрастий, оживляя огнем своей личности» [268, с. 84]. Глаз художника для Толстого – острый и узкий

«наблюдательный луч», который «видит только то, что ему нужно видеть, и видит то, чего не видят другие» [268, с. 86]. Такая позиция, по-видимому, была типичной для критиков 1920-х гг. (вспомним размышления А. Воронского).

М. Шагинян говорила о различии типов зрения художника, наделенного «долгим взглядом», и «современника»-обывателя с его «коротким зрением», для которого большевизм «есть удар из пустоты в окошко, нечто случайное, не народное, не русское» [306, с. 745]. Только «долгий взгляд» художника сопрягает прошлое и настоящее: «...мы видим <...> встают из дали веков времена искони русские, допетровские, языческие. И, помножась, дают современность» [306, с. 745]. Человека будущего писательница «достраивает» новой «оптикой»: «Не значит ли это, что новым поколениям, поколениям коммунизма, придется воспитать в себе какие-то совсем другие, новые качества? Может быть, надо изобрести приборы, усиливающие работу наших органов чувств, поле нашего зрения?» [305, с. 457].

Существенную роль в оформлении и унификации соцреалистической эстетики сыграл состоявшийся в 1934 г. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, на котором были провозглашены основные принципы советской литературы. В докладе М. Горького в качестве недостатка современной литературы названо то, что «Мы все еще плохо видим действительность» [206, с. 14]. Литературный критик Е. Усиевич утверждала, что задача писателей состоит в том, чтобы увидеть «красную романтику», «увидеть в нашей действительности не только ее поверхность, увидеть зарождающееся, как бы вылупляющееся, из яйца будущее в этой действительности» [206, с. 148].

Ф. Гладков, характеризуя советских писателей, отметил, что это «уже не пассивный наблюдатель, не человек, <...> который с презрением взирает на толпу, а активнейший участник всех дел и событий», который «старается видеть в малом – великое, в части – целое» [206, с. 149]. Гладков сформулировал соцреалистические принципы типизации: «Надо сгустить эти образы до пределов, ярко зажечь их, сделать их носителями передовых идей

нашего времени. Обычный и множественный в практической жизни человек должен быть превращен силами художника в новый, оригинальный, незабываемый типический образ. <...> не нужно бояться некоторой романтизации и некоторого подчеркивания характерных черт» [206, с. 150].

В выступлениях писателей «непролетарского» происхождения оказывался важен визуальный контакт с новой действительностью: «я <...> хочу увидеть <...> новых людей. Теперь я их вижу» (Ю. Олеша) [206, с. 236]; «Двенадцать дней я <...> вел со всеми вами безмолвный разговор. Мы обменивались взглядами» (Б. Пастернак) [206, с. 548]; «самым близоруким видны уже очертания этого здания» (И. Бабель) [206, с. 279] (имеется в виду здание социализма).

Выводы к РАЗДЕЛУ 2

Таким образом, в эстетике и литературной критике эпохи постсимволизма достаточно отчетливо просматривается визуальная доминанта. Сквозь призму визуальности рассматриваются важнейшие эстетические и теоретико-литературные проблемы.

Теоретики постсимволизма в попытках осмыслить современную эстетическую ситуацию, выделяли несколько факторов, определивших смещение акцента со слышимого на видимое, зримое (возвращение внимания к внешнему миру, импрессионистические тенденции, развивающийся кинематограф, смена историко-культурной ситуации).

Проявившись по-разному в трудах В. Жирмунского, В. Шкловского, Е. Замятина, Ю. Тынянова, М. Бахтина и др., концептуализация визуальности оказалась продуктивной для дальнейшего развития литературы. Для писателей и критиков модернистской направленности первостепенной задачей стало осмысление механизмов визуальных трансформаций, отражающих эстетику «сдвига» и реализующих новые возможности художественной оптики. Установка на сближение литературы с живописью и пластическими

искусствами, идеи синестезии, «нового взгляда», остранения, концепция «культуры глаза», осмысление субъектно-объектных отношений в визуальном плане, теория синтетизма стали не только формами эстетической рефлексии, но и мощным творческим импульсом.

Вопросы художественного видения активно обсуждались принявшими революцию писателями и критиками различных направлений. Наиболее содержательные замечания (о внутреннем зрении художника, «глупости»-остранении, необходимости изображения, а не описательности, создании новой эстетической реальности, «предвосхищении грядущего») были высказаны эстетически ориентированными участниками «Перевала». Иной аспект визуальности – установка на документальность, «литературу факта», связь с документальным кинематографом – фигурировал в творчестве левовцев. Члены РАППа и Пролеткульта рассматривали видение писателя в тесной связи с его классовой принадлежностью и ратовали за выработку новой «культуры зрения», подразумевающей надлежащий отбор, идеализирующее претворение и наглядное представление жизненного материала.

РАЗДЕЛ 3

ФОРМЫ И ФУНКЦИИ ВИЗУАЛЬНОСТИ В МОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

3.1 Кинематографическая поэтика как воплощение модернистского мировидения (М. Булгаков и Ю. Олеша)

В эпоху модернизма складывается литературно-художественный код XX века, в искусстве формируется синтетический художественный язык. Сама действительность – утратившая логику и распавшаяся на фрагменты, произвольно сопрягаемые друг с другом, – «подтолкнула» художников к использованию приемов кинематографа. Поскольку именно эта фрагментарность, мозаичность обуславливала художественную «раскадровку» картины мира, то киноязык (прежде всего, принцип монтажа) органично входил в литературный язык модернизма [262].

Под кинематографичностью литературного текста ученые понимают прежде всего монтажность композиции, важность зрительного ряда, динамику, свободное обращение с пространством и временем, которое выражается в смене планов, экспериментах над пространством, его многомерности (например, мы видим как бы невидимое – лицо отвернувшегося героя или происходящее за стеной), сжатии и растяжении времени, способности «показать» прошлое, возникшее в воспоминаниях, а также «изображение слитности пространства и времени, движущегося пространства» [42, с. 83; 178; 310].

В монографии И. Мартьяновой предложено следующее определение литературной кинематографичности: «это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая

ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной кинематографичности являются слова лексико-семантической группы Кино, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте. Кинематографичный тип текста подчеркнуто визуален в самом характере своего пунктуационно-графического оформления и членения» [178, с. 9].

Рассмотрим разные варианты литературного «кинематографа», представленные в прозе М. Булгакова и Ю. Олеши. Мировидение этих авторов соответствует кинематографическому типу восприятия, поэтому для их творчества характерно комплексное использование ведущих принципов и приемов кинопоэтики.

Вопрос о кинематографичности булгаковского текста уже затрагивался исследователями. Так, Е. Яблоков отметил, что в повести «Роковые яйца» «события разворачиваются по законам «дьявольского кинематографа», лихорадочно-контрастно как по темпоритму, так и по «зрительному» впечатлению» [323, с. 43]. А. Новиков выделил кинематографические приемы «наплыва» и резкой смены кадров в пьесе «Александр Пушкин» [196]. Анализируя рассказ «Налет», М. Чудакова, Е. Яблоков, А. Лаврова обратили внимание на кинематографическое освещение места действия [38, с. 615–616], фрагментарность видения пространства, классическую смену крупных и сверхкрупных кинокадров [154, с. 54]. На использование принципа монтажа в романах «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» указывали Б. Гаспаров, В. Хализев, А. Смелянский, А. Лаврова [59; 154; 247; 290].

Интерес Булгакова к кинематографу подтверждается его работой над киносценариями по произведениям Гоголя («Мертвые души» и «Ревизор»). По наблюдениям В. Спесивцевой, в киносценарии Булгаков усиливает визуальный аспект, актуализируя категорию наблюдаемое/ненаблюдаемое, тогда как в комедии Гоголя доминантой являлось слышимое/неслышимое [251]. Г. Файман отмечал, что, работая над сценарием по «Ревизору», Булгаков осмыслял пьесу

кинематографически, обогатил свое экранное видение, приобщился к специфике кино [283, с. 108–109].

Несмотря на отдельные ценные наблюдения, кинематографическая поэтика булгаковского текста до сих пор не была предметом специального исследования. Между тем ее элементы обнаруживаются уже в раннем творчестве писателя, прежде всего, в цикле рассказов «Записки юного врача» (1925–1926) и примыкающем к нему рассказе «Морфий».

Главной категорией киноязыка является монтаж. Рассказы булгаковского цикла основаны на сложном ритме взаимодействия эпизодов, зачастую соединяемых по монтажному принципу. Так, например, чередуются картины настоящего и воспоминания героя о «прежней» жизни, непосредственно не связанные; перемежаются точки зрения повествователя, представленного на разных этапах его врачебной деятельности.

Во многих эпизодах обнаруживается дискретность видения, «кадровое мышление» Булгакова: «Одно колесо ухает в яму, другое на воздух подымается, чемодан на ноги – бух... потом на бок, потом на другой, потом носом вперед, потом затылком. А сверху сеет и сеет...» [37, с. 72]; «передо мной <...> всплыло лицо Анны Прохоровой, семнадцати лет, из деревни Торопово... Проплыл бесшумно фельдшер Демьян Лукич с блестящими щипцами в руках» [37, с. 83].

Характерно также наличие в тексте своеобразных «абзацев-кадров» (термин Ф. Федорова [285]): «Он без шапки, в расстегнутом полушубке, со сваявшейся бородкой, с безумными глазами.

Он перекрестился, и повалился на колени, и бухнул лбом в пол» [37, с. 77].

Пространных описаний в рассказах нет, они заменены емкими образными деталями, как правило, визуальными: «Бледное лицо Аксиньи висело в черном квадрате двери» [37, с. 77] и т. п. Важно отметить чередование реальных и воображаемых визуальных образов. Такая смена может происходить во сне, причем реальность «перетекает» в сон и обратно практически без обозначения границ (в кино удачным бы оказался прием «наплыва кадров») – например, в

рассказе «Вьюга»: «Взяли лошади действительно бодро, вытянулись, и саночки пошли метать по ухабам. <...> Меня начало качать, качало, качало... пока я не оказался в Сандуновских банях в Москве. И прямо в шубе, в раздевальне, и испарина покрыла меня. Затем загорелся факел, напустили холоду, я открыл глаза, увидел, что сияет кровавый шлем, подумал, что пожар... затем очнулся и понял, что меня привезли. Я у порога белого здания с колоннами, <...> встретили меня пожарные, и пламя танцует у них над головами» [37, с. 104–105].

На обратном пути юный врач вновь балансирует на границе сна и яви: «С трудом обернувшись, я увидел, что не только факела нет, но Шалометьево пропало со всеми строениями, как во сне. <...> завалился поглубже в сено на дно саней, как в лодку, съежился, глаза закрыл. Тотчас выплыл зеленый лоскут на лампе и белое лицо. Голову вдруг осветило: „Это перелом оснований черепа... да, да, да... Ага-га... именно так!“» [37, с. 107]. Наплыв кадров возможен и наяву: «На клоке марли на столе лежал шприц и несколько ампул с желтым маслом <...> фигура женщины в белом выросла у меня за плечами» [37, с. 105].

В рассказе «Морфий» больное сознание героя порождает эффект двойной экспозиции, когда один кадр проступает сквозь другой: «...я вижу жутко освещенную рампу <...> сквозь переливающиеся краски „Аиды“ выступает совершенно реально край моего письменного стола <...>, лампа, лоснящийся пол...» [37, с. 107].

Смена визуальных образов может происходить в воспоминаниях или воображении героя: «В памяти у меня невольно всплыла картина операционной в акушерской клинике. Ярко горящие электрические лампы в матовых шарах, блестящий плиточный пол, всюду сверкающие краны и приборы. <...> Хорошо, светло и безопасно» [37, с. 86].

В текстах встречаются различные оптические эффекты. Доминирует точка зрения героя-повествователя, который видит не только окружающих людей и предметы, но и самого себя, свое зеркальное отражение: «Зеркало это показало

то, что обычно показывало: перекошенную физиономию явно дегенеративного типа с подбитым как бы правым глазом» [37, с. 124] («подбитый» глаз – результат бокового освещения). Отстраненность взгляда рождает картины, выходящие за пределы геройного видения: «И мы с Пелагеей Ивановной уехали в страшную даль, закутанные в бараньи тулупы, пронеслись, как черный призрак, состоящий из коней, кучера и нас, сквозь взбесившийся белый океан» [37, с. 125].

Текст характеризуется многослойной, многоступенчатой оптикой. Прежде всего, это связано со сменой точек зрения героя-повествователя. Истории, составившие «Записки юного врача», сообщает читателю не действующий герой (сам юный врач), а повествователь (врач уже повзрослевший). Чередование оптических точек зрения возможно лишь в воспоминаниях юного врача. Повествователь же, обобщая ситуации, «оптики» этой как бы лишен, переходя из визуального в повествовательный регистр. В «Записках...» точка зрения повествователя проявлена незначительно, сквозь «настоящее время» событий лишь изредка проскальзывает упоминание о том, что эти эпизоды происходили очень давно. «Задают» временную дистанцию первый и последний рассказы, образующие «рамку» цикла. Так, в «Полотенце с петухом» читаем: «Выходило все это, как теперь, по прошествии многих лет, понимаю, очень плохо» [37, с. 73–74]; в рассказе «Звездная сыпь»: «Итак, ушли года. Давно судьба и бурные лета разлучили меня с занесенным снегом флигелем. Что там теперь и кто?» [37, с. 146].

По ходу сюжета меняется самовосприятие героя. В начале цикла неопытный и растерянный врач наблюдает свое отражение в стекле и кажется самому себе самозванцем, ни на что не способным: «В тоске и сумерках я прошелся по кабинету. Когда поравнялся с лампой, увидел, как в безграничной тьме полей мелькнул мой бледный лик рядом с огоньками лампы в окне. „Я похож на Лжедмитрия“, – вдруг глупо подумал я и опять уселся за стол» [37, с. 75]. Впрочем, после удачно проведенной операции вера в себя у юного врача крепнет, и в финале «Полотенца с петухом» герой ощущает себя

иначе: «Бледное лицо отражалось в чернейшем стекле. „Нет, я не похож на Дмитрия Самозванца, и я, видите ли, постарел как-то... Складка над переносицей... <...>”» [37, с. 82].

Визуальная структура булгаковского текста включает и метафорические образы. В рассказе «Крещение поворотом» герой впервые в жизни должен был принять неправильные роды и решил подготовиться – почитать пособие по акушерству: «Чтение принесло свои плоды: в голове у меня все спуталось окончательно...» [37, с. 88]. Примиряется с книгами юный врач только после выполненной операции, то есть подкрепления теории практикой: «все прежние темные места сделались совершенно понятными, словно налились светом, и здесь, при свете лампы, ночью, в глуши, я понял, что значит настоящее знание» [37, с. 91]. За счет метафорической «оптики» достигается многомерность восприятия: мы видим то, что увидено быть не может.

В рассказах часто представлена не цепочка событий, о которых можно рассказать, а скорее, мысли-кадры, которые можно *показать* (курсив наш. – А. Г.) в динамике: «Двадцать верст сделали и оказались в могильной тьме... ночь... в Грабиловке пришлось ночевать... учитель пустил... А сегодня утром выехали в семь утра...» [37, с. 72]. Сменяющие друг друга «кадры» ускоряют темп повествования, создавая впечатление непрерывности движения (ночлег в доме учителя не воспринимается как остановка, разрыв динамического ряда).

Описание героев и ситуаций дается как бы при помощи камеры, то статичной, то движущейся плавно, то выхватывающей наиболее значимые «куски», детали. Так, например, в «Полотенце с петухом» повествователь видит пациентку, которую ему нужно оперировать: сначала «светлые, чуть рыжеватые волосы» – затем ситцевую юбку – «бумажное» лицо девушки – искалеченные ноги, одну за другой. Взгляд его, взволнованного первым сложным «делом» доктора, не охватывает картину целостно. Она складывается из ярких визуальных фрагментов, идущих не последовательно, в определенном ракурсе (сверху вниз или наоборот), а как бы рывками, хаотично, бессистемно. В «Пропавшем глазе» камера как будто «наезжает», постепенно укрупняя план:

«...сверкнул маленький, но такой радостный, вечно родной фонарь у ворот больницы. Он мигал, таял, вспыхивал и опять пропадал и манил к себе. <...> и когда фонарь уже прочно утвердился перед моими глазами, когда он рос и приближался, когда стены больницы превратились из черных в беловатые, я, въезжая в ворота, уже говорил самому себе...» [37, с. 127]. Иногда «камера» и объект движутся навстречу друг другу: «...я вдруг различил темную точку, она выросла в черную кошку, потом еще подросла и приблизилась» [37, с. 109].

Зачастую ритмично сменяют друг друга крупный и общий планы: «Выбеленная небольшая комната была ярко освещена верхней лампой. Рядом с операционным столом на кровати, укрытая одеялом до подбородка, лежала молодая женщина» (общий план). «Лицо ее было искажено болезненной гримасой, а намокшие пряди волос прилипли ко лбу» (крупный план). «Анна Николаевна, с градусником в руках, приготавливала раствор в эсмарховской кружке, а вторая акушерка, Пелагея Ивановна, доставала из шкафчика чистые простыни. Фельдшер, прислонившись к стене, стоял в позе Наполеона. Увидев меня, все встрепенулись» (общий план). «Роженица открыла глаза, заломила руки» (крупный план) [37, с. 85]. З. Кракауэр отмечает, что «последовательность: общий план – крупный план – общий план и т. д. – составляет основную монтажную фразу» [139, с. 83].

В ситуации, когда слова бессильны для объяснения событий и коммуникации (ср. «для чего-то спросил», «черт знает зачем сказал я себе»), особое значение приобретают символические образы. Одним из них для героя является кинематограф – символ далекого, недостижимого города (где спокойно и безопасно, в отличие от Мурьинской больницы), разума и цивилизации. В повседневной деятельности «кинематографический» яркий луч света, выхватывающий самое важное и самое близкое юному врачу, – это фонарь его больницы, лампа с абажуром в кабинете и лампа-молния, помогающая при операциях. Как бы в луче кинематографа оказываются книги: «На столе в кабинете в пятне света от лампы мирно лежал раскрытый на странице „Опасности поворота” Додерляйн» [37, с. 91] «Исчезнувшую» уже

действительность герой также видит словно во вспышках кинокамеры: «...золото-красный Большой театр, Москва, витрины...» [37, с. 72].

Кадровое пространство в булгаковском тексте, как правило, не является ограниченным: несмотря на то, что мы видим предмет или явление как бы в центре кадра, иной предмет или явление зачастую оказываются на его периферии. Так, например, в рассказе «Полотенце с петухом» центром кадра оказывается отец девушки, стоящий на коленях и молящий доктора о помощи, а периферией – ламповый абажур, который мы видим только боковым зрением, он как бы расширяет пространство кадра: «Лицо его перекосило, и он, захлебываясь, стал бормотать <...>: Господин доктор... господин... единственная, единственная... единственная!.. – выкрикнул он вдруг юношески звонко, так, что дрогнул ламповый абажур» [37, с. 77]. «Фоном» кадра может стать воображаемая деталь. В рассказе «Вьюга» юный врач с пожарным спасаются от волков: «...я залез за пазуху, вынул браунинг и проклял себя за то, что забыл дома и вторую обойму. <...> Мысленно я увидел короткое сообщение в газете о себе и злосчастном пожарном» [37, с. 110].

Важно отметить, что «кинематограф» Булгакова – цветной. Цвет – это не только атрибут достоверности, но и средство эмоциональной выразительности. Черно-белого киноязыка для экспрессионистического стиля писателя оказывается явно недостаточно. Впрочем, В. Бычков, анализируя эстетику кинематографа, утверждает, что стилистические приемы экспрессионизма были характерны для многих мастеров немого монохромного кино, которое «требовало повышенной экспрессии от собственно визуальных элементов» <...> – обостренного динамизма действия, контрастов света – тени, деформации предметов, использования крупных планов, наплывов, утрированной жестикюляции, гротескной мимики актеров, создания предельно напряженного ирреального кинопространства и т. п.» [43, с. 340].

«Цветность» же, по нашему мнению, создает еще больше возможностей для экспрессии, что подтверждается, в частности, историей кино: фильмы, сделанные во время утверждения цвета в кинематографе, оказались

экспрессионистичными, колористически яркими. Например, цветной пир опричников во второй серии черно-белого фильма С. Эйзенштейна «Иоанн Грозный» (1945). В своих мемуарах Эйзенштейн охарактеризовал цветовую гамму «Пира», состоящую из четырех цветов: красного (тема заговора и возмездия) – черного (тема гибели) – золотого (тема разгула) – вместе они составляли ад – и противостоящего им небесно-голубого [319].

С. Эйзенштейн предлагал заменить термин «цветное кино» термином «цветовое». В концепции режиссера цвет, подобно звуку, должен нести смысловые, драматургические функции. В статье «Вертикальный монтаж» Эйзенштейн утверждал: *«мы сами предписываем цветам и звукам служить тем назначениям и эмоциям, которым мы находим нужным»* [319, с. 235] (курсив автора. – А. Г.).

С. Филиппов утверждает, что осмысление эстетических возможностей цвета в кино началось только в середине 1930-х гг., когда на смену двухцветному кино пришло трехцветное. Однако поскольку и в трехцветной системе цветоделение первое время было не вполне качественным, то «в 1930-1940-е художественно убедительный результат мог быть достигнут только в случае искусственного ограничения используемых цветов» [286]. По мнению современных ученых, реализация подобного цветового кино достигнута лишь в цветковых фильмах 60-70-х гг., например, в «Красной пустыне» М. Антониони (1964), выстроенной вокруг четырех цветов – красного, белого, черного и желтого. Три из этих четырех цветов являются психологически значимыми (красный, белый и черный): «соотношения цветов окружающего мира и изменения этих соотношений стали выражать психологические состояния героини и их изменения» [286].

Аналогичные функции выполняет цвет в «кинематографе» Булгакова. «Записки юного врача» изобилуют различными цвето-световыми сочетаниями. Булгаков использует яркие, контрастные цвета (преобладают красный, белый, черный и желтый – насыщенные психологически и символически), часто вводит цветовую доминанту. Красный предстает как цвет крови, тревоги,

борьбы за жизнь и жизненной силы (ср. «Лужа крови. Мои руки по локоть в крови. Кровяные пятна на простынях. Красные сгустки и комки марли» [37, с. 90]); черный – цвет страха («глаза мне показались черными и огромными» [37, с. 120]), ночной мглы, тьмы невежества и заблуждения; различные оттенки желтого, представляющие свет фонаря, лампы, цвет камфарного масла – цвет жизни и тепла; белый символизирует красоту, невинность или смерть, безжизненность. Порой цвета сочетаются. Тогда мы видим подаренное врачу-спасителю «снежно-белое полотенце с безыскусственным красным вышитым петухом» [37, с. 82], где красный и белый цвета символизируют не кровь и смерть, как в начале рассказа, а жизнь, любовь и чистоту чувств. Цвет, таким образом, является признаком предмета или явления и одновременно передает его символическое содержание.

Анализируя цветовую символику ранних текстов Булгакова, А. Лаврова выделяет в палитре рассказа «Красная корона» красный, белый, зеленый, желтый и черный цвета [154, с. 45]. Бело-красные цветовые сочетания, по мнению А. Лавровой, символизируют добро и зло, искупление и месть, милосердие и жестокость. Исследовательница подчеркивает амбивалентность желтого цвета (свет, изобилие, богатство – безумие, шутовство, сумасшествие, предательство) и изображение «домашнего уюта, безопасности, безмятежного счастья, родительской любви и гармоничности взаимоотношений» посредством зеленого [154, с. 46]. Однако заметим, что зеленое освещение в кинематографе сопутствует тревоге, неопределенности, мистичности. Такое прочтение зеленого также оказывается важным для «Записок юного врача», пожалуй, даже более, чем «защитные» свойства этого цвета, связанные с образом зеленой лампы. Обратим внимание на рассказы «Вьюга» («В спальне был полумрак, лампу сбоку занавесили зеленым клоком. В зеленоватой тени лежало на подушке лицо бумажного цвета» [37, с. 82]; «... глаза закрыл. Тотчас выплыл зеленый лоскут на лампе и белое лицо» [37, с. 82]), «Тьма египетская» («Я взял у нее из рук флакон, глянул на этикетку, и в глазах у меня позеленело» [37, с. 82]).

Булгаков, в отличие, скажем, от Л. Добычина, тяготеет к эстетике звукового кино. Сборник Л. Добычина «Встречи с Лиз», изданный в 1927 г., содержит рассказы, над которыми писатель работал, начиная с 1923 г. «Записки юного врача» Булгакова, напомним, выходили в 1925–1926 гг. Поэтика кинематографа оказалась близка мироощущению обоих авторов, однако преломилась в их творчестве по-разному. Отмечая кадровый характер мышления Добычина, Ф. Федоров подчеркивает, что каждый кадр добычинского текста оказывается лишен какого бы то ни было комментария или оценки, это «чисто зрительная фиксация» [285, с. 55]. Художественный язык Добычина, как утверждает исследователь, – это язык культуры авангарда: сюрреалистической живописи, поэзии ОБЭРИУ и немого кинематографа. Заметим, что кинематограф Добычина действительно немой: реплики чаще всего выступают в функции титров, отображая послереволюционный российский мир, оказавшийся, по словам В. Прокофьева, в «зазоре» и «межкультурном вакууме» (Цит. по: [285, с. 59]).

Иное дело Булгаков. Хотя художественный мир «Записок...» также оказывается дискретным и состоящим из кадров-сегментов, все же связи между ними оказываются прочнее, чем в мире Добычина, реплики персонажей развернуты, позиция повествователя проявляется во внутренних монологах. Герои «Записок...» предстают не добычинскими «театрализованными марионетками, приводимыми в движение какими-то вне них находящимися силами» [285, с. 58], а вполне самостоятельными характерами, общение которых в рамках немого кино – посредством титров – оказывается невозможным.

Участниками диалога могут быть и закадровые персонажи, чьи голоса озвучиваются письмами («...еще, дражайшая супруга, передайте низкий поклон дяде Сафрону Ивановичу...» [37, с. 138] («Звездная сыпь»). Слух героя разбирает многообразные шумы, предваряющие или сопровождающие действие: «За белой дверью глухо шумели многочисленные пациенты, ожидающие очереди» [37, с. 135]; «Странный звук, тоскливый и злобный,

возник где-то во мгле, но быстро потух» [37, с. 109]; «У-гу-гу!.. Ха-ссс!.. свистала ведьма, и нас мотало, мотало в санях...» [37, с. 125].

В художественном мире «Записок...» важен не только цвет, но и звук: «болт на двери загремел, Аксиныя что-то пискнула <...> за окнами проскрипела телега» [37, с. 77] («Полотенце с петухом»); «зеленый огонек, мигающий фонарь... скрип саней... короткий стон, потом тьма, глухой вой метели в полях...» [37, с. 149] («Морфий»). Таким образом мы не только видим то, что происходит в кадре, но и улавливаем то, что в поле зрения не попадает, а находится вне его – за кадром.

Элементы кинематографической поэтики обнаруживаем и в других ранних произведениях Булгакова. Например, повесть «Дьяволиада» (1923) вполне может прочитываться как киносценарий, повествовательное начало в ней подчинено драматургической основе, действие членится на эпизоды и сопровождается визуальным рядом. Резкая смена пространственно-временных планов создает напряженную атмосферу погони, причем если сначала герой гонится за Кальсонером, то затем сам вынужден убежать от него. Различные визуальные эффекты («выплывание» «двойного» (бородатого/безбородого) лица, сцена «ослепления» Короткова спичками, описание внешности персонажей и сцены погони) могут представлять интерес для киноискусства с развитием его технических возможностей.

В аспекте развития кинематографической поэтики представляют интерес ранние фельетоны Булгакова. Примечателен, например, фельетон «Сорок сороков», написанный в 1923 году и состоящий из четырех «панорам» новой Москвы. Уже слово «панорама» ориентирует читателя на зрительное восприятие.

Изображение первой панорамы решено в резко контрастной манере – безграничную тьму рассекают источники света: «Панорама первая была в густой тьме, потому что въехал я в Москву ночью. <...> По гроб моей жизни не забуду ослепительного фонаря на Брянском вокзале и двух фонарей на Дорогомиловском мосту, указывающих путь в родную столицу» [38, с. 278].

Краткий резюмирующий повтор, которым повествователь подводит итог первого свидания со столицей, напоминает режиссерское указание оператору: «Итак, первая панорама: глыба мрака и три огня» [38, с. 278].

Далее Москва предстает в дневном освещении, но принцип контраста светлого и темного сохраняется: «Белые дни и драповое пальто» [38, с. 278] (в воспоминаниях киевского друга Булгакова Н. Гладыревского фигурирует именно пальто черного цвета – очевидно, то самое драповое пальто (см. [303, с. 187])). Дальнейшее действие предстает бесконечной беготней, движением по замкнутому кругу, напоминающем погони немого кино: «Мерз и бегал. Бегал и мерз» [38, с. 278].

Вторая панорама связана с фиксированной позицией наблюдателя и актуализирует важность направления взгляда: она носит название «Сверху вниз» и изображает героя, поднявшегося на самую высокую точку в центре Москвы. Булгаков использует прием панорамирования (камера поворачивается вокруг оси при непрерывной съемке большого пространства): «Москва лежала, до самых краев видная, внизу. Не то дым, не то туман стлался над ней, но сквозь дымку глядели бесчисленные кровли, фабричные трубы и маковки сорока сороков» [38, с. 279–280]. Пережившая «голые времена» Москва обретает голос: «Москва звучит, кажется, – неуверенно сказал я» [38, с. 280]. Этот звук пронизывает все видимое пространство: «от центра до бульварных колец, от бульварных колец далеко, до самых краев...» [38, с. 280].

Третья панорама («На полный ход») вновь возвращает нас к основному принципу кино – изображению движения. «Оживление» Москвы периода нэпа сопровождается появлением отчетливо слышимых звуков, которые, соединяясь с богатством красок, вновь позволяют воспринимать «кинематограф» Булгакова как звуковой и цветовой: «Цепями огней светились бульварные кольца, и радиусы огней уходили к краям Москвы. <...> Москва ворчала, гудела внутри. Огни, казалось, трепетали, то желтые, то белые огни в черно-синей ночи. Скрежет шел от трамваев, они звякали внизу, и, глухо, впереводку, с бульвара неслись звуки оркестров» [38, с. 280–281].

Верхняя позиция наблюдателя трансформирует, уплощает видимое, превращает людей в карикатурных персонажей: «Под ногами были четыре приплюснутых головы с низкими лбами и мощными челюстями. Четыре накрашенных женских лица торчали среди нэпманских голов, и стол был залит цветами. <...> Приплюснутая и сверху казавшаяся лишенной ног девица семенила к столу с фужером, полным цветов» [38, с. 281].

Несмотря на явное наличие в описываемом мире звуков, сцена оказывается «снята» словно в эстетике немого кино: дискретным оказывается движение, почаплински комичным положение и краткой и броской надписью-титр: «— Бис! — кричал нэпман, топтал ногами, левой рукой обнимал даму за талию, а правой покупал цветок. За неимением места в фужерах на столе, он воткнул его в даму, как раз в то место, где кончался корсаж и начиналось ее желтое тело. Дама хихикнула, дрогнула и ошпарила нэпмана <...> взглядом <...>. Лакей вырос из асфальта и перегнулся. Нэпман колебался не более минуты над карточкой и заказал. Лакей махнул салфеткой <...> – Восемь раз оливье...» [38, с. 281].

В третьей панораме непосредственно задействован кинопроектор. Экранное изображение резко контрастирует с описанием ресторанного разгула и в силу своего верхнего положения оказывается угрожающе-доминирующим: «Над толпой висел экран. Дрожа, дробясь черными точками, мутясь, погасая и вспыхивая на белом полотне, плыли картины. Бронепоезд с открытыми площадками шел, колыхаясь. На площадке, молниеносно взмахивая руками, оборванные артиллеристы с бантами на груди вгоняли снаряд в орудие. Взмах руки, орудие вздрагивало, и облако дыма отлетало от него» [38, с. 282].

Четвертая и последняя панорама открывается описанием Большого театра, предстающего в тройном обличье. Первое изображение решено кинематографически броско, в резких цветах и линиях, в сочетании динамического и статического: «...в сумерки на нем загорается огненная надпись. В кронштейнах вырастают красные флаги. След от сорванного орла на фронте бледнеет. Зеленая квадрига чернеет, очертания ее расплываются в сумерках. Она становится мрачной. Сквер пустеет. <...> Цепями протягиваются

непреклонные фигуры в тулупах поверх шинелей, в шлемах, с винтовками, с примкнутыми штыками. В переулках на конях сидят всадники в черных шлемах. Окна светятся. В Большом идет съезд» [38, с. 282]. Второй визуальный образ возвращает Большому театру его подлинную сущность: «нет сияющей звезды, нет флагов, нет длинной цепи часовых у сквера. Большой стоит громадой, как стоял десятки лет. Между колоннами желто-тускловатые пятна света. Приветливые театральные огни. Черные фигуры текут к колоннам» [38, с. 282]. Внешняя «съемка» сменяется взглядом изнутри: «В ложах на темном фоне ряды светлых треугольников и ромбов от раздвинутых завес. На сукне волны света, и волной катится в грохоте меди и раскатах хора триумф Радамеса. В антрактах, в свете, золотым и красным сияет театр и кажется таким же нарядным, как и раньше» [38, с. 282].

Приведенные описания практически лишены авторского комментария, но зрительные картины выполняют нарративную функцию. Визуальный нарратив передает авторскую позицию при помощи различных приемов: это и оппозиции тьма/свет, верх/низ, пустота/многолюдье, и смена цветовой гаммы (красный – зеленый – черный в первой картине, черный – золотой – красный во второй), и изменение статуса повествователя от постороннего наблюдателя к заинтересованному зрителю, соучастнику театрального действия.

В третий раз повествователь видит Большой при свете дня, в «неурочный час», в довольно неприглядном виде: «Днем стоит Большой театр желтый и грузный, облупившийся, потертый» [38, с. 283]. Этот прозаический облик не вызывает интереса, взгляд наблюдателя не фиксируется на нем, и Булгаков использует прием движущейся камеры: повествователь как будто следует за трамваями, огибающими Малый театр, видит магазины, рекламные щиты, световую рекламу над Незлобинским театром в Столешниковом, на Страстной площади. Возникает уже не панорамно-целостная, а покадровая зарисовка живой и движущейся Москвы, сопрягающей приметы старой и новой жизни: «С утра вспыхивает гудками, звонками, разбрасывает по тротуарам волны пешеходов. Грузовики, ковыляя и погромыхивая цепями, ползут по

разъезженному, рыхлому, бурому снегу. В ясные дни с Ходынки летят с басовым гудением аэропланы. На Лубянке вкруговую, как и прежде, идут трамваи, выскакивая с Мясницкой и с Большой Лубянки. Мимо первопечатника Федорова, под старой зубчатой стеной они один за другим валят под уклон вниз к „Метрополю”» [38, с. 283]. Движение в пространстве переходит в движение во времени, запечатленное фантазмагорическим кинематографом: «Напротив через сквер неожиданно воскрес Тестов и высунул в подъезде карточку: „Крестьянский суп” <...>. Эпидемически буйно растут трактиры и воскресают <...>. Заборы исчезли под миллионами разноцветных афиш» [38, с. 284].

Изображение динамично проходящих процессов предельно ускоряется. Кадры сменяются хаотично, словно калейдоскоп, без внутренней логики, с какой-то сверхъестественной, inferнальной быстротой. Использование автором запятых, а не точек для отделения одного движения от другого еще более усиливают впечатление: «Судят „Санина”, судят „Яму” Куприна, судят „Отца Сергия”, играют без дирижера Вагнера, ставят „Землю дыбом” с военными прожекторами и автомобилями, дают концерты по радио, портные шьют стрелецкие гимнастерки, нашивают сияющие звезды на рукава <...>. Завалили киоски журналами и десятками газет...» [38, с. 284].

Финальная мечта повествователя вновь возвращает к панорамному видению: «И, сидя у себя в пятом этаже, в комнате, заваленной букинистскими книгами, я мечтаю, как летом влезу на Воробьевы, туда, откуда глядел Наполеон, и посмотрю, как горят сорок сороков на семи холмах, как дышит, блестит Москва» [38, с. 285]. Возникает образ Москвы – вечного города, живущего в пространстве и во времени. Это сопряжение хронотопов вполне передаваемо кинематографическими средствами: например, при помощи наплыва кадров (действительность/мечта) или двойной экспозиции, когда один кадр проступает сквозь другой.

О кинематографичности прозы можно говорить в случае использования автором не одного киносредства, а нескольких, образующих систему. В рассказах и фельетонах Булгакова наблюдается приоритетность зрительного

ряда, использование приема монтажа, свободное обращение с пространством (смена планов, многомерность пространства) и временем (оно то ускоряется, то замедляется), визуальная динамика (смена кадров), разного рода организованная ритмичность, сложная оптика, усиление роли звука и цвета. Все это дает основание говорить о несомненных кинематографических элементах в ранней булгаковской прозе. Учитывая, что появление звукового кино в России датируется 1929 годом (тогда был открыт первый звуковой кинозал, первый советский звуковой фильм вышел в 1931 г.), а цветного – 1936-м, можно сделать вывод, что цветовой звуковой «кинематограф» Булгакова, созданный в начале 1920-х гг., хотя бы отчасти предвосхитил эру кинематографии, так бурно развившейся в XX веке.

Отчетливая кинематографичность ранних текстов в зрелом творчестве писателя сменяется более сложными визуальными стратегиями, в которых видеоряд существенно достраивается авторским нарративом, «непереводимым» на визуальный язык. Примечательно, что на этом этапе для Булгакова оказывается особенно важен опыт Гоголя как «литературного предка кино» [178, с. 103] и предтечи художественных открытий XX века.

Тяготение к всеобщности, максимальному охвату материала, универсальности, являющееся одним из главных признаков гоголевской манеры [175, с. 170], характерно и для творчества Булгакова. Чтобы воплотить эту всеобщность, писателям оказывается необходима всеохватывающее видение (по терминологии Д. Лихачева и Б. Успенского, точка зрения с высоты «птичьего полета») [165; 280]. На использование этого приема в «Мертвых душах» обратил внимание, в частности, М. Вайскопф: «точка зрения выносятся вверх (гоголевское „далеко”) и равнинный ландшафт теряется в бесконечности» [44, с. 409]. Особенности подобного видения наглядно появляются в сценах полетов Хомы Брута («Вий») и Маргариты («Мастер и Маргарита»), где используется динамическая позиция наблюдателя.

В отличие от гоголевского героя, Маргарита – не пассивная летунья, она может управлять полетом на всех его этапах. М. Брансон отмечает, что

Маргарита – это, по сути, летчик, который видит мир из окна своей кабины и способен сам выбирать курс, скорость и т. п. для своего летательного аппарата, поэтому она летит «поверх традиции „взгляда с высоты с птичьего полета”» [33, с. 177]. Пока Маргарита летит над Москвой, ее взгляду предстают реальные, но дисгармоничные картины, отображающие оценочную точку зрения подруги мастера. Полет героини начинается с переулка, который Маргарите предстояло «перерезать»: «заплатанный, заштопанный, кривой и длинный переулок с покосившейся дверью нефтелавки, где кружками продают керосин и жидкость от паразитов во флаконах» [40, с. 227], затем она наблюдает «месиво» из крыш автомобилей и ручейков кепок, вливающих в «огненные пасти ночных магазинов» [40, с. 228]. Пространство, которое видит Маргарита, дискретно и экспрессионистично. Героиня воспринимает мир не целиком, а только его разрозненные фрагменты, ущербное, деформированное пространство.

Следующий этап зрительного восприятия связан с эффектом остранения: «она видела под собою тускло отсвечивающие какие-то сабли, лежащие в открытых черных футлярах, и сообразила, что это реки» [40, с. 234]. Увиденная при снижении целостная картина природного мира может рассматриваться как гоголевская реминисценция: «Земля поднялась к ней, и в бесформенной до этого черной гуще ее обозначились ее тайны и прелести во время лунной ночи. <...> Земля шла к ней <...>. Маргарита летела над самыми туманами росистого луга, потом над прудом. <...> прошла еще над одним водным зеркалом, в котором проплыла под ногами вторая луна <...>. Прозрачные русалки остановили свой хоровод над рекою и замахали Маргарите водорослями» [40, с. 234–235, 239]. Сравним в повести «Вий»: «Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере, он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою. Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце

<...>. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка <...>, Она оборотилась к нему – и вот ее лицо <...> уже приближалось к нему» [69, с. 337]. В сравниваемых эпизодах наблюдается сходный эффект: движущийся наблюдатель как будто застывает, «передавая» свою динамику объекту, позиция героя совпадает с позицией кинозрителя, а не камеры. Позднее в сцене созерцания глобуса Булгаков вновь использует кинематографический прием укрупнения кадра: «Маргарита наклонилась к глобусу и увидела, что квадратик земли расширился, многокрасочно расписался и превратился как бы в рельефную карту. <...> Домик, который был размером в горошину, разросся и стал как спичечная коробка. <...> Еще приблизив свой глаз, Маргарита разглядела маленькую женскую фигурку, лежащую на земле, а возле нее в луже крови разметавшего руки маленького ребенка» [40, с. 251]. Совмещение двух типов зрения – «телескопического» и «микроскопического» – вновь возвращает нас к опыту Гоголя.

Заметим, что о способности художника представить мир как целое, в виде карты, плана писал еще В. Г. Белинский: «Все искусство поэта должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой ему видна была бы вся природа в сокращении, в миниатюре, как *земной шар на ландскарте*» [23, с. 60] (впервые на это обратил внимание М. Вайскопф [44, с. 409]). Плоскостная картинка в «Мертвых душах» Гоголя («ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города...» [70, с. 309]) предстает как своеобразная карта России, «своей графической стороной („точки – значки“) сближающаяся со страницей литературного текста» [44, с. 409]. В то же время в этой плоскостности таится символическая глубина, та подлинная, идеальная Русь, которая открывается «не суетному мирскому взгляду, прельщенному земными страстями, а взору духовному» [44, с. 410].

Вслед за Гоголем Булгаков использует прием субъективной трансформации видимого пространства, классическим примером которого стала повесть «Невский проспект»: «Тротуар неся под ним, кареты со

скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз. И все это произвел один взгляд, один поворот хорошенькой головки» [69, с. 410–411]. Сюрреализм и кинематографичность этой сцены отмечались неоднократно [177]. Подобные визуальные смещения, деформированность пространства мы наблюдаем при полете булгаковской Маргариты: «Переулок под нею покосился набок и провалился вниз. <...> все скопище крыш провалилось сквозь землю, а вместо него появилось внизу озеро дрожащих электрических огней, и это озеро внезапно поднялось вертикально, а затем появилось над головой у Маргариты...» [40, с. 233–234]. При этом пространственные метаморфозы получают не психическую, а физиологическую мотивацию: Маргарита понимает, «что она перекувыркнулась» [40, с. 234].

Как видим, в «Мастере и Маргарите» Булгаков использует приемы кинематографической поэтики, позволяющие воссоздать модернистскую картину мира: дискретность видения, смену перспективы, подвижность пространственной точки зрения («съемка движущейся камерой»), сочетание «близкого» и «далекого» зрения (крупного и общего планов), пространственные трансформации и т. п. Таким образом, обращение к кинопоэтике в творчестве Булгакова способствовало утверждению модернистских художественных принципов.

Своеобразный вариант «литературного кинематографа» представлен в прозе Ю. Олеши. Исследователи неоднократно отмечали стремление писателя представить «мир как зрелище», анализировали визуальные эффекты в его произведениях [102; 304 и др.], однако о кинематографических тенденциях практически не упоминали. Между тем в рассказах Олеши обнаруживаются как «базовые» признаки указанного феномена (установка на зримое, монтажность, свободные отношения с пространством и временем), так и его специфические

возможности (оптические эффекты, смена освещения, использование неожиданных визуальных метафор и т. д.).

В романе «Зависть» (1927) использование элементов кинопоэтики связано, прежде всего, со стремлением героя «выйти за пределы картины, увидеть мир со стороны» [102]. Однако взгляд Кавалерова существенно трансформирует объекты. Видимая реальность меняет цвет и ритм: «...все поле зрения от бега и волнения и оттого, что он был еще слаб, пульсировало перед ним и розовело» [200, с. 93], может сжиматься: «голубой и розовый мир комнаты ходит кругом в перламутровом объективе пуговицы» [200, с. 14]. При этом наблюдается своеобразная «трангрессия взгляда», который «обретает проекцию в материальной реальности» [102], – пуговица выступает в роли «глаза», объектива. Движение также трансформируется, становится обратимым: «Трамвай, только что скрывшийся с ваших глаз, снова несется перед вами, сечет по краю бульвара, как нож по тарту. Соломенная шляпа, повисшая на голубой ленте через чью-то руку... возвращается к вам, проплывает поперек глаз» [200, с. 48]. Человек увеличивается, метонимически замещаясь огромными ноздрями: «В диком ракурсе <...> не лицо, только ноздри я увидел: две дыры, точно я смотрел снизу на монумент» [200, с. 36] или переживает иные метаморфозы: «От ветра выросло у меня одно крыло. Оно бешено вертится над плечом, придувая веки» [200, с. 47].

Мир, увиденный героем, распадается на кадры: «Вода на соломе рассыпается полными, чистыми каплями. Пена, падая в таз, закипает, как блин» [200, с. 14]. Образ мира зависит от позиции наблюдателя: «Меня везли в автомобиле. Приходя в себя, я видел небо, бледное, светящее небо; оно несло от пяток за голову» [200, с. 20] и дистанции между объектом и субъектом: «Менялось расстояние, и менялась она (авиамашина. – А. Г.), принимая формы разных предметов: ружейного затвора, перочинного ножа, растоптанного цветка сирени...» [200, с. 35].

Смена повествовательной инстанции (переход от героя к повествователю) минимизирует кинопоэтику, что подчеркивается «антикинематографическим»

описанием эпизода футбольного матча, когда мяч летит на трибуну и падает к ногам Кавалерова: «Игра остановилась. Игроки застыли, застигнутые неожиданностью. Картина поля, зеленая и пестрая, все время двигавшаяся, теперь разом окаменела. Так разом останавливается фильм в момент разрыва пленки, когда в зал уже дают свет, <...> и публика видит странно побелевший кадр и контуры героя, абсолютно неподвижного в той позе, которая говорит о самом быстром движении» [200, с. 86]. По мнению Г. Жиличевой, «превращение в часть „кинопленки“ связано с овнешнением, символической смертью» героя [101, с. 67]. Добавим, что это овнешнение равносильно смерти именно потому, что убивает в герое субъекта.

Если применительно к «Зависти» можно говорить об избирательном использовании кинопоэтики, представленной отдельными, хотя и очень выразительными приемами, в малой прозе Олеси кинематографичность приобретает более комплексный и целенаправленный характер.

В рассказе «Любовь» (1929) прежде всего обращает на себя внимание особый характер синтаксиса, его минимализм и отрывочность. Повествователь фиксирует явления и события как отдельные кадры: «Шувалов ожидал Лелю в парке. Был жаркий полдень. На камне появилась ящерица»; «Он вышел на полянку и присел на пенек. Летали насекомые. Вздрагивали стебли» [200, с. 196]. Подчеркивание границы, стыка кадров приводит к ощущению дискретности как самого повествования, так и творимого писателем мира: «Вместо Лели пришел неизвестный гражданин в черной шляпе. Гражданин сел рядом с Шуваловым на зеленую скамью. Гражданин сидел несколько понурившись, положив на каждое колено по белой руке» [200, с. 197]. Целостный объект как будто раздваивается: повествователь видит по отдельности каждое колено «гражданина» и, одну за другой, его белые руки.

Столкновение разных типов и возможностей видения становится основой сюжетных коллизий. Герой рассказа Шувалов, ожидающий свою возлюбленную в парке, знакомится с молодым человеком, который оказывается

дальтонику. Диалог между героями показывает их разность: «...не замечали ли вы, что когда вокруг вас летают птицы, то получается город, воображаемые линии...

– Не замечал, – ответил дальтоник.

– Значит, весь мир воспринимается вами правильно?

– Весь мир, кроме некоторых цветочных деталей» [200, с. 197].

Видение Шувалова достраивает, трансформирует окружающий мир: «Архитектура летания птиц, мух, жуков была призрачна, но можно было уловить кое-какой пунктир, очерк арок, мостов башен, террас – некий быстро перемещающийся и ежесекундно деформирующийся город» [200, с. 196]. Это непонятно дальтонику, который ощущает свое превосходство над влюбленным: «Только некоторая путаница в цветах, а в остальном все естественно <...>. Он сделал покровительственный по отношению к собеседнику жест» [200, с. 197]. Однако «правильность» видения персонажа, вынужденного есть синие груши, весьма относительна. Зыбкость критериев определения правильного/неправильного восприятия становится еще очевиднее с приходом Лели: дальтоник видит ее на фоне синей, а Шувалов – на фоне зеленой листвы, но влюбленный герой делает «неестественный вывод» о том, что «деревья встречают Лелю овацией» [200, с. 198]. Повествователь, казалось бы, расставляет иерархические акценты: «Дальтоник ошибался, но Шувалов ошибался еще грубее» [200, с. 198]. Однако необходимо учитывать, что «ошибочный» вывод Шувалова был предварен репликой повествователя, описывающего появление героини аналогичным образом: «Она шла, встречаемая овацией листвы» [200, с. 198]. Пытаясь осмыслить свое видение, герой ощущает некую дистанцию между взглядом и наблюдателем: «Мною начинают распоряжаться. Сфера моего внимания засоряется. <...> Кто распоряжается мною? Я начинаю видеть то, чего нет» [200, с. 196–197].

Особое значение в тексте рассказа приобретает образ хамелеона, который символизирует способность к изменению как универсальное свойство мира. «Мысли о мимикрии и хамелеоне», совершенно ненужные, по мнению

Шувалова, позднее «отзовутся» в полярной смене оценок и эмоциональных состояний персонажей.

В рассказе важную роль играет смена типов зрения и планов наблюдения. В сцене в саду мы видим сначала общий план героя: «Он прогуливался», затем камера как будто опускается вниз, переходя к крупному плану: «По стеблю ползла букашка, он снял ее и посадил на ладонь» и, наконец, сверхкрупным планом подчеркивается визуальная деталь: «Внезапно ярко сверкнуло ее брюшко» [200, с. 197]. Даже цвет, однородный с далекого расстояния, при большем приближении выглядит по-разному, он насыщен оттенками: «его поразила многоцветность того, что называют травяным покровом; многоцветность самой почвы оказалась для него совершенно неожиданной» [200, с. 197].

В изображении мира и героев динамика преобладает над статикой: «Вдали появилась Леля. Шувалов подпрыгнул. Дальтоник встал и, приподняв черную шляпу, стал удаляться» [200, с. 197], «Леля подошла. <...> Мир стремительно изменился» [200, с. 198]. «Самодвижущимися» оказываются не только живые, но и неживые объекты: «Так, например, сами собой застегнулись пуговицы» [200, с. 199]; «Сквозняк раскрыл двери внизу. <...> Он завертел цветы на подоконнике, подкинул Лелину шляпу, выпустил осу и бросил в салат. Он поднял Лелины волосы дыбом» [200, с. 199]. Некоторые эпизоды сочетают в себе динамическое и статическое, как будто снятые неподвижной камерой, что передает скрытую напряженность нетерпеливого ожидания: «Леля быстро шла. Он поднялся навстречу, сделал несколько шагов. Покачивались ветви с трюфовыми листьями. Шувалов стоял посреди дорожки. Ветви шумели» [200, с. 198].

Пространство и время в рассказе могут растягиваться и сжиматься. Так, процесс выращивания дерева из косточки максимально ускоряется и визуализируется: «Леля достала из кулька абрикос, разорвала маленькие его ягодицы и выбросила косточку. Косточка упала в траву <...> Он оглянулся и увидел: на месте падения косточки возникло дерево, тонкое, сияющее деревцо,

чудесный зонт» [200, с. 198]. Рефлексия же персонажа по этому поводу вновь возвращает к «реальному» времени: «Через пять лет на этом месте вырастет абрикосовое дерево. <...> Но я, наперекор всем естествам, увидел это дерево на пять лет раньше» [200, с. 198].

Описание любовного эпизода также кинематографично. Вначале обозначается мизансцена: «Она сидела на подушках, ожидая его. Кровать была вдвинута в угол. Золотились на обоях венчики» [200, с. 198]. Взгляд Шувалова воспринимает возлюбленную «противоестественно оголенной», несмотря на надетую на ней сорочку. Далее следует ряд сменяющихся картинок, создаваемый по принципу стоп-кадра или мультипликационной техники (применительно ко времени написания рассказа можно, пожалуй, говорить о рассказе в картинках, то есть о комиксе): «Он подошел, она обняла его. <...> Первое объятие было бурным. Детский медальон вспорхнул с ее груди и застрял в волосах, как золотая миндалина» [200, с. 198]. В финале любовной сцены статическое и динамическое оказываются взаимопроницаемыми. На высшей точке блаженства акт любви вызывает у героя ассоциации с актом смерти: «Шувалов опускался над ее лицом – медленно, как лицо умирающей, уходящим в подушку» [200, с. 198]. Физическое «исчезновение» подчеркивается ее погружением в темноту (Леля тушит лампу). Однако отсутствие освещения не препятствует визуальным трансформациям (так в кинематографе погруженные в темноту герои подсвечиваются скрытым источником света, чтобы быть видными зрителю): «Угол надвинулся. Шувалов водил пальцем по узору обоев <...>. Внезапно подступив вплотную, части узоров увеличились, детализировались и изменились. <...> ... вместо завитков и колец он увидел козу, повара...» [200, с. 198]. В момент погружения Шувалова в сон, то есть временного исчезновения из бытия, вновь «появляется» Леля, и их точки зрения совпадают: «– И вот скрипичный ключ, – сказала Леля, поняв его» [200, с. 199].

Любовь героя служит импульсом к преобразению мира: «За эту ночь перемена, начавшаяся в мире в первый день их знакомства, завершилась. Он

проснулся на новой земле. Сияние утра наполняло комнату» [200, с. 199]. В этом мире не действует закон земного притяжения: «...от счастья не чувствуя под собой ступенек, Шувалов спустился вниз, вышел во двор... Далее он не почувствовал крыльца, камня; тогда он обнаружил, что сие не мираж, а реальность, что ноги его висят в воздухе, что он летит» [200, с. 199]). Герой обнаруживает в себе способность «материализовать мысли». Первоначально он боится подумать «о чем-то страшном», но в райском мире любви даже тигр, нечаянно привидевшийся влюбленному, оборачивается всего лишь полосатой осой. Борьба с осой описана словно смена кадров: «Леля проснулась. Оса повисла на тарелке. <...> Леля соскочила с кровати – оса полетела на нее; Леля отмахивалась – оса и медальон летали вокруг нее. Шувалов прихлопнул медальон ладонью <...>. Леля накрыла осу хрустящей своей соломенной шляпой» [200, с. 199].

Метаморфозы затрагивают как предметы, так и героев. Узнаваемый по описанию дальтоник (черная шляпа, взгляд на мир сквозь синие очки), превращается в Исаака Ньютона, олицетворяющего собою незыблемость физических законов. Однако «синий фотографический мир», доступный «правильному» видению Ньютона-дальтоника, уступает «райскому миру» Шувалова. Любовь воспринимается как естественное, природное свойство, не случайно «железо очков» ученого смягчается и украшается «пухом и божьими коровками» [200, с. 200]. Поднятое Ньютоном яблоко (в яблоню превращается абрикосовое дерево, выросшее из оброненной Лелей косточки) не только напоминает об известном эпизоде из истории физики, но и устойчиво ассоциируется с райским плодом.

Мир, изображенный в рассказе, изобилует зеркальными отражениями, визуальными уподоблениями: «бамбук позвоночника» Шувалов видит и в Леле, и в Ньютоне, и в траве; «цветами монгольфьеров» горит «охапка Лелиных платьев» – рамой монгольфьера является яблоня и т. д. Дискретный мир объединяется сознанием героя как мир его любви, главное проявление которой

состоит прежде всего в том, что «что-то сделалось с <...> глазами» и «земля превратилась в рай» [200, с. 201].

Герою доступно и панорамное зрение. Напуганный своими новыми возможностями, он садится «на гребне, с которого открывался вид на широчайшее пространство, усеянное дачами» [200, с. 201]. Глядя на мир с этой точки, Шувалов признается дальтонику, что завидует особенностям его видения: «Как хорошо весь мир воспринимать правильно и путаться только в некоторых цветовых деталях, как это происходит с вами. Вам не приходится жить в раю. Мир не исчез для вас. Все в порядке. А я? Вы подумайте, я совершенно здоровый человек, я материалист... и вдруг на моих глазах начинает происходить преступная, антинаучная деформация веществ, материи...» [200, с. 202]. Ужасаясь этим деформациям и своей способности «мыслить образами», герой предлагает дальтонику поменяться с ним зрением: «Дайте мне вашу радужную оболочку и возьмите мою любовь» [200, с. 202]. Но встреча с любимой женщиной возвращает Шувалова к приятию многоцветной, разнообразной, удивляющей своими метаморфозами жизни. Отправляя согласившегося на обмен дальтоника «покушать синих груш», герой оставляет за собой право видеть мир в меняющихся формах, но в естественном цвете.

Миры, в которых живут герои Олеси, кажутся одновременно реальными и фантастическими. Легкость перехода из одного мира в другой, абсолютная равноправность и подобность этих вселенных позволяют говорить о реализации семантики возможных миров, идеально воплощаемой средствами кинематографа (См.: [229, с. 260–261]).

В рассказе «Цепь» (1929), как и в «Зависти», сопрягаются изобразительные и повествовательные тенденции, т. е. визуальные картины дополняются «невизуализируемыми» рассуждениями героя (рассказ ведется от первого лица). Повествование напоминает киносценарий, в котором уделяется внимание как смене планов, так и освещению: «Я иду и веду машину за фибровую ручку. Педаль толкает меня под колено. Три мальчика, три

неизвестных мне мальчика бегут по краю оврага. Они убегают, позлащенные солнцем. <...> Вот они уже бегут в глубине ландшафта» [200, с. 205].

Как и в «Любви», первостепенную роль в создании мирообраза играет видение персонажа. Воображение гимназиста, потерявшего цепь от чужого велосипеда и боящегося вернуться домой, продуцирует «параллельные миры», представляя возможные варианты развития ситуации: «... Я возвращаюсь на дачу, как ни в чем не бывало. <...> Мы сидим напротив друг друга: я и студент Орлов». Описание насыщается конкретными деталями: «Наступает вечер, приносят лампу, у мамы на груди, на стеклярусе образуется лунная дорога. Студент встает <...>. Идет к велосипеду...» [200, с. 205].

Комментируя для себя сложившуюся ситуацию, герой намеренно усугубляет ее «оптическим» сравнением: «... у студента был велосипед, и я этот велосипед испортил. Можно усилить: у студента была жена, и я выбил ей глаз», «Чужая жена с выбитым глазом волочилась за мной» [200, с. 205]. Вторым сюжетным вариантом становится выплывающее из далекого сновидения воспоминание об убийстве матери: «Я встаю. Вера закрывает лицо руками. Мама как бы оседает вся, делается толще, лишается шеи» [200, с. 205]. Спасительный случай, избавивший героя от наказания, на этом фоне выглядит тоже как порождение детской фантазии: на помощь мальчику приходит знаменитый автомобилист и авиатор Уточкин, и юный герой из «преступника» превращается в «жертву»: «Нельзя обижать ребенка, – сказал студенту Уточкин, заикаясь и морщась: – Зачем вы обидели ребенка? Будьте добры, отдайте ему передачу!» [200, с. 207]. Заметим, что возможности кинематографа позволяют отображать сновидческую реальность, визуальные иллюзии («...кино так хорошо умеет изображать ирреальные модальности – фантазии, сновидения, воспоминания») [229, с. 131].

Воображение героев визуализирует будущее, память – прошлое. В рассказе «В мире» (1930) аристократическая старуха, сидящая у калитки с внучками, прозревает в поле убранной ржи парк, вырубленный еще в голодные годы, на месте огорода – дом с колоннами, на месте трамвайной станции – розарий.

Внучки же наблюдают «только то, что можно было видеть»: голую степь, изгородь, станцию. Автор-повествователь интерпретирует эту ситуацию как проявление «палеонтологического зрения» – способности видеть «прошлое земли». В финале беседы бабушка «выступает уже прямо в качестве палеонтолога»: « – Море, – говорит она, – образовалось впоследствии. Прежде здесь была суша» [200, с. 240].

Творческие возможности зрения в мире Олеси поистине безграничны. Автобиографический повествователь рассказа демонстрирует приемы «волшебной фотографии», обнажающей условность размеров и форм: крошечное растение, растущее на краю оврага, в микроскопическом видении становится гигантским, «возвышается как сооружение неведомой грандиозной техники. Я вижу могучие шары, трубы, сочленения, колеса, рычаги» [200, с. 238]. Повествователь обнажает прием, подчеркивая, что своим возникновением этот зрительный феномен обязан не особенностям глаза, а «комбинации пространства, вещи и точек зрения» [200, с. 238], то есть называет важнейшие условия создания кинематографического образа. При этом намечается попытка «примирения» объективного и субъективного: увиденный героем мир воспринимается как объективная, внеличностная данность, именно поэтому речь идет о «волшебной фотографии» и писатель настаивает на «здоровом реализме» [200, с. 239] подобных визуальных трансформаций.

«Жадность зрения», в мире Олеси свойственная и герою, и повествователю, оказывается сродни той «съемке мира в его явлениях» [237, с. 557], которая характеризует феноменологический подход к бытию. Визуальная поэтика сближает Олешу с Набоковым – с его «въедливым вниманием к вещному, природному аспекту мира, фантастическим микрозрением, острым видением мелочей, казалось бы, незначительных и странных» [237, с. 556].

3.2 Субъект видения и возможности «инструментального» зрения (С. Кржижановский)

Использование визуальной поэтики предопределяется, в первую очередь, зрительным восприятием действительности, изображением видимого и ситуацией наблюдения. Проблема визуального восприятия мира (прежде всего, его пространственной составляющей) тесно связана с проблемой воспринимающего субъекта и его «точки зрения». Герой-наблюдатель, чье субъективное видение преобразует мир и определяет его облик, становится центральной фигурой модернистского искусства [229, с. 118–119; 81, с. 226]. Рассмотрим различные варианты этого героя, возможности, пределы и инструментарий его видения, связанные с ним сюжетные ситуации и коллизии на примере творчества С. Кржижановского, представляющего богатый материал для подобного исследования.

С. Кржижановский – один из наиболее ярких представителей так называемой «второй прозы» [54], находящейся на периферии литературного процесса, но отличавшейся оригинальностью и смелостью художественных экспериментов. Исследователи неоднократно отмечали актуальность для прозы Кржижановского мотива зрения и всего сопутствующего мотивного комплекса [221; 270; 326; 327], но обращались к этому аспекту поэтики лишь эпизодически. В работах Р. Ханиновой, А. Шуберт и А. Манскова рассматриваются различные варианты искажения и редукции зрения в «перевернутом», катастрофическом мире писателя [176; 292; 316], выявляется амбивалентная семантика образа глаза и мотива зрения, их роль в художественной реализации «нецельности мира и человека» [316 с. 88]. Рассматривая оптику восприятия мира персонажами Кржижановского, А. Шуберт отмечает, что образу глаза у Кржижановского зачастую «сопутствуют» оптические приборы, обеспечивающие микро- и телескопическое зрение, а также их динамическую смену [316].

Однако объектом изучения становились лишь отдельные, зачастую повторяющиеся тексты («Грайи», «Четки», «Фу Ги», «Автобиография трупа» и др.), поэтому интересующие нас аспекты визуальной поэтики писателя не оказались в поле зрения исследователей. Обратимся к произведениям Кржижановского, в идейно-художественной структуре которых центральное место занимает герой-наблюдатель.

Новелла Кржижановского «Чудак» (1922), написанная под воздействием непосредственных военных впечатлений автора, развивает традиции русской военной прозы (прежде всего, В. Гаршина и Л. Андреева) в изображении страшного «лика» войны. Тема войны как бессмысленного многоубийства и мира как хаоса, объятых вечным необъяснимым (и необратимым!) страхом, тема мертвости живой человеческой жизни подана Кржижановским сквозь призму видения двух персонажей – повествователя (солдата, которого притягивают мертвые) и героя («чудака»)-исследователя, для которого главным объектом изучения является страх).

Новелла открывается изображением движения роты навстречу врагу – убийцам, как называет этих людей повествователь. Путь к смерти связан с пересечением четко выраженной границы: солдаты знают, что будут открыты врагам, лишь только пересекут «линию гребня» – границу между затишьем и боем, тишиной и грохотом, между перемирием и войной, жизнью и смертью. Страх как будто парализует повествователя и он «передает» свое движение объекту: холм движется к людям, а не наоборот («Но мы пока шли мимо: вернее, близящаяся чёткая линия гребня шла на нас, медленно пододвигаясь под ноги» [141, с. 434]). Недвижимое приходит в движение, словно управляемое некими сверхъестественными силами, которым человек бессилен противостоять. Животный страх, вызванный этой беспомощностью, словно снимает ответственность за любые действия – но и отказывает в праве называться людьми.

Больше, чем пуль, солдаты боятся вражеских глаз: «Мы знали: переступив её (линию гребня. – А. Г.), откроем себя – пулям и, главное, глазам наших

убийц» [141, с. 434]. Мотив смертоносного зрения, связанного со страхом, имеет богатую мифологическую и литературную традицию (Василиск, Медуза Горгона, гоголевский Вий и т. д.). Однако для Кржижановского важен и другой аспект: при установлении визуального контакта абстрактный объект уничтожения превращается в конкретного человека с характерной только для него внешностью, мимикой, жестами и т. п. А именно это и может быть страшно: увидеть во враге человеческое, прежде чем убить или быть убитым.

Трагизм ситуации усугубляется тем, что враждующие стороны, «свои» и «чужие», на самом деле почти неотличимы. «Наши», будучи формально «своими», на самом деле оказываются «врагами» – ведь это они посылают на войну, прикрываясь ложным патриотизмом: «...нет такого полутрупа, шамкающего и шаркающего о землю, который, подняв продавленные в череп глаза, не толкнул бы вас, несущего жизнь, – улыбкой, словом, глазами сюда: в смерть» [141, с. 438]. Человек окончательно лишается воли и права выбора: «...вы, желающие жить и не желающие убивать, толкаемые сотнями глаз, гонимые сотнями улыбок, слов и полуслов, бежите от этих на тех, из страха в страх» [141, с. 438]. Взгляд становится страшным оружием: «...и еще неизвестно, где жутче: под дулами тех, или под зрачками этих» [141, с. 437] (разрядка автора. – А. Г.). Размывание границы между «своим» и «чужим» усиливает ощущение бессмысленности военных действий, их бесчеловечности и противоестественности.

В этих выводах Кржижановский примыкает к традиции русской «военной» литературы. Неприемлемость, апокалиптичность, безрассудность войны блестяще показаны в произведениях В. Гаршина и Л. Андреева, чей опыт – в том числе и в области визуальной поэтики – Кржижановский, безусловно, учитывал. В гаршинском рассказе «Четыре дня» мир ограничен видением раненого героя: «Я лежу, кажется, на животе и вижу перед собою только маленький кусочек земли. Несколько травинок, муравей, ползущий с одной из них вниз головою, какие-то кусочки сора от прошлогодней травы – вот весь мой мир» [58, с. 379]. Необычность взгляда характеризует как

пространственную, так и оценочную точки зрения: ранее виденное героем «сквозь призму общих представлений о долге, войне, самопожертвовании вдруг освещается новым светом» [1, с. 128]. Символическим выражением сущности военного ужаса становятся образы солнца («Его огромный диск, весь пересеченный и разделенный черными ветвями кустов, красен, как кровь» [59, с. 389]) и убитого турка со «страшной, костяной улыбкой» («Этот скелет в мундире с светлыми пуговицами привел меня в содрогание. „Это война, – подумал я: – вот ее изображение”» [58, с. 392]). Заметим, что герой Гаршина не только видит, но и слышит войну, слышит «звуки смерти»: «Пули визжали все чаще и чаще, наконец отдельных выстрелов вовсе не стало слышно: все слилось в какое-то жужжанье. Гранаты летели, визжа, издали; когда они приближались, то уже не визжали, а скрежетали и хлопали, разрываясь и обдавая людей осколками и землю. <...> Лежавшие изредка дико вскрикивали, стоявшие за деревьями и на коленях падали иногда с криком, иногда молча» («Аясларское дело») [58, с. 388].

У Л. Андреева видение героя приобретает еще более универсальный, всеобщий характер, чему способствуют образы-символы. В повести «Красный смех» война, смерть, безумие воплощаются в визуальном образе красного смеха, который «постепенно захватывает весь внешний и внутренний мир героя» [161, с. 130]. Этот центральный символический образ начинает формироваться именно со зрительных впечатлений: «Солнце было так огромно, так огненно, так страшно, как будто земля приблизилась к пеклу и скоро сгорит в этом беспощадном огне. И не смотрели глаза. Маленький, сузившийся зрачок <...> тщетно искал тьмы под сенью закрытых век: солнце пронизывало тонкую оболочку и кровавым светом входило в измученный мозг» [8, с. 22]. Зрачок оказывается окном в страшный мир, а закрытые глаза – единственным способом защиты: «Я <...> невольно открывал глаза, – и то, что я видел, казалось диким вымыслом, тяжелым бредом обезумевшей земли» [8, с. 22–23].

Апокалиптический, сжигающий солнечный свет усиливает катастрофичность ситуации, и огненный шар распадается на множество

смертоносных солнц, наполняющих мир и проникающих в человека: «Огромное, близкое, страшное солнце на каждом стволе ружья, на каждой металлической бляхе зажгло тысячи маленьких ослепительных солнц, и они отовсюду, с боков и снизу забирались в глаза, огненно-белые, острые, как концы добела раскаленных штыков» [8, с. 23].

В этом мире «безумными красными глазами» наделена даже лошадь, человек же окончательно утрачивает и свое «я», и способность увидеть другого, погружаясь в бездну безумия, хаоса, небытия: «...смотрю в его глаза – и вижу в них бездну ужаса и безумия. У всех зрачки сужены – а у него расплылись они во весь глаз; какое море огня должен видеть он сквозь эти огромные черные окна! <...> в этих черных, бездонных зрачках, обведенных узеньким оранжевым кружком, как у птиц, было больше, чем смерть, больше, чем ужас смерти» [8, с. 24–25].

По наблюдениям И. Московкиной, образ-символ «красного смеха» оказывается сложен «из всех доступных человеческому восприятию ощущений и впечатлений: из зрительных, слуховых, осязательных, обонятельных и т. п.» [190, с. 120]. Однако доминируют в нем, на наш взгляд, именно визуальные впечатления, усиливающие экспрессию изображаемого.

Образ солнца присутствует и в новелле Кржижановского. «Исследователь», рассуждая о природе страха, уравнивает «жуть» и «ужас» дня и ночи: «И полосы, вернее зоны, страха: чёрная – жёлтая: то чёрная жуть ночи – то полуденный, солнечный жёлтый ужас» [141, с. 437]. Герой размышляет о самом страхе бытия, причем неотъемлемой составляющей опять-таки остается образ солнца: «Над глазами рассиялись солнца, под ногой развёрнуты поля, а мы, затиснув глаза, спрятав мозг за черепные кости, делаем всё, чтобы не быть: нам страшнее под ударом солнечных лучей, чем под лётном пуль...» [141, с. 438]. Здесь субъективное видение также обнаруживает тенденцию к объективизации, универсализации («я» сменяется «мы»). Но из этого «общего» ужаса повествователь пытается отыскать свой выход: он ищет, «разборчиво роясь глазами в россыпях миров, новое солнце и новую свою орбиту» [141, с. 446].

Особую значимость приобретает фигура исследователя, отправившегося на передовую для работы над своей темой – страхом. Главное открытие исследователя состоит в том, что смерть присутствует в каждом человеке: «в каждого <...> вдет труп; <...>. Труп зреет в человеке исподволь: правда, обыкновенно он спрятан от глаза, вобран в ткань, но... зреет <...>. Мы мало зорки, но если отточить глаз, <...> незачем кладбищ – мертвец и кладбище всюду» [141, с. 436].

Проблема соотношения и подмены мертвого и живого очень важна для Кржижановского, недаром книга, которую открывает новелла «Чудак», называется «Чем люди мертвы». По мысли героя, существуют особые состояния прижизненной смерти – например, когда все вместе идут в бой: «... тогда и убивать-то вас уже не нужно. <...> из боя – никто, вы понимаете, никто и никогда не возвращался... живым» [141, с. 437]. Идущих в бой он воспринимает не как отдельных людей, а как некую одинаковую общую массу («Люди мне не нужны. Нет: мне в них нужен – их страх» [141, с. 437]). Из дневника мы узнаем, что его владелец не воспринимает человека как личность, индивидуальность: он видел людей «серых, одинаково пригибающихся к земле, с одинаковым блеском стальной трехграни у одинаковых глаз» [141, с. 440]. «Исследователь страха» отказывает в праве на жизнь солдатам, побывавшим в мясорубке войны, не способным противостоять глазам, посылающим их на смерть. Характерно, что наблюдаемый исследователем страх проявлен не в действиях или мыслях людей, а в глазах, даже – в зрачках. Страх этот – глубинный, неотъемлемый, живущий в сознании и подсознании, а оттого безусловный и неизбывный.

Для «исследователя» очевидно также, что война – пограничное, экстремальное состояние – далеко не единственный «повод» для страха: «Страх не обнести колючей проволокой. Он всюду: и в войнах, и вне войны. Война – только сгусток» [141, с. 438]. Сама жизнь человеческая, как утверждает «исследователь», – «сплошная боязнь бытия», «зачатая пугливо прячущимися любовниками» [141, с. 438]. Этот глубокий «душевный» страх обнажает

трагизм человеческого существования, делает невозможной частную и общую гармонию, и человек решительно прячет глаза и мозг, «чтобы не быть».

Даже иконы, оставшиеся у солдат дома, предстают как носители некоей карающей силы, враждебной человеку: «Ведь и там, в оставленных позади избах-срубах из чёрных углов, дрожмя дрожат лампадки. <...> В прорезях риз чёрные и странные лики; в ликах обвод вперенных глаз. Зевы трёхглазых чудищ, перевивы змей и пламёна Последнего Суда» [141, с. 441–442]. Выход ученый видит в «обесстрашивании» сердца: «Сердцу истина не в подъем. Истина больнее боли. На нее надо решиться <...> Меж человеком и истиной – страх <...>. Сначала обесстрашить себя и лишь тогда мыслить. Не ранее. Вот уж годы и годы учу мое сердце обрастать сталью» [141, с. 444]. Однако уничтожение в себе страха оборачивается, по сути, уничтожением человека, который не может быть «свободным» от сердца.

Автор сталкивает позиции повествователя и «чудака». Повествователь словно оголенным нервом чувствует все ужасы войны, ее бесчеловечность, немыслимость уровня страданий. Самым страшным для него становится привыкание к подобной жизни. В корне иная позиция у «исследователя», для которого моральная сторона дела оказывается неважна, этические и нравственные нормы нивелированы, замещены одной-единственной целью: исследовательской. Уже в первом описании этого героя подчеркивается его отчужденность и равнодушие: «Человек этот, одетый в мешковатую полувоенную-полутуристскую одежду, с портфелем, мирно положенным на колени, сидел нога на ногу <...> с видом совершенно посторонним всему происходящему. Он проводил спокойными глазами клячу, бегущую к опушке, и теперь фиксировал острым наблюдательным взглядом нас» [141, с. 434].

Ключевым моментом, позволяющим понять разность взглядов повествователя и чудака-ученого, становится один из эпизодов боя. Повествователь попробовал пройти в соседний взвод. «Сквозь оторванную дверь землянки я увидел сбившуюся в комья, налипшую на стену страдающую человечину. Лиц не было: были выставившиеся из налипши плечи и спины,

застывшие острыми выступами локти, ряды прижатых к ногам ног: будто развороченная, смятая, брошенная под прилавок штука серого сукна» [141, с. 447]. Здесь происходит очередная встреча с «чудаком». «Как-то вдруг, точно склубившись в пыли, возник человек, тот, с портфелем: борода, выставившись вперёд, любопытствующе ёрзала вправо-влево, будто обыскивая стены, облепленные глухо заворочавшейся под серым сукном человечиною» [141, с. 448]. Точки зрения повествователя и «исследователя» на один и тот же объект резко отличаются. Если первый в обезличенной массе людей все же видит «страдающую человечину», то для второго, появляющегося, словно некий inferнальный персонаж («склубившись в пыли»), главным является исследовательский интерес (обратим внимание, что Кржижановский употребляет слово «обыск», и «смотрит» герой даже не глазами, а «любопытствующее ерзающей бородашкой»). Именно в этот момент происходит окончательное отторжение гуманистической позиции наблюдателя от аморально-исследовательской позиции созерцателя: повествователь сообщает, что его «...ударило кровью в зрачки» [141, с. 448]. Рассказчик «побеждает» в этом явно обозначенном противостоянии: « – Прочь, – крикнул я и поднял приклад: – прочь отсюда. Борода, дёрнувшись вправо-влево, втянулась в лицо; лицо в пыль: проход был свободен» [141, с. 448].

Показательно отношение повествователя и солдат к смерти «ученого». Повествователь бесстрастно-холоден: «Подошел – тронул: труп. Да, он. Ну что ж, и ему на телегу: к „теме”» [141, с. 448]. Солдаты же, не успевшие поближе узнать «исследователя», воспринимают погибшего как некую индивидуальность, видят в нем не труп, а человека:

« – А чудак-то наш отчудил. Видали? – Какой чудак? – Да вон там...» [141, с. 448].

Таким образом, развивая представление о войне как бессмысленном убийстве, нелепой, сводящей с ума катастрофе, отраженное в творчестве Гаршина и Андреева, Кржижановский делает акцент на образе героя-созерцателя, исследователя страха, который сумел «обесстрашить» себя ценой

утраты человечности. Визуальный аспект у Кржижановского связан не только с усилением экспрессии повествования и универсализацией смысла, но и с исследовательской позицией, установкой на «прозрение» нравственной истины, ведущей к разграничению позиций повествователя-наблюдателя и «ученого»-созерцателя.

Герой повести Кржижановского «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки» (1929) соединяет в себе черты созерцателя (дистанцированного, равнодушного зрителя) и наблюдателя (наделенного зрительной активностью и сопричастного описываемому миру). Как и в предыдущем случае, этот персонаж является одновременно и субъектом, и объектом наблюдения.

Повесть предваряется метатекстуальными рассуждениями повествователя о противопоставлении плоскости и объема, в которых доминируют визуально воспринимаемые объекты: «Даже оберточная бумага, освобожденная от предмета, порученного ее корректному серому ворсу, не сразу отдает контур, задержавшийся в ее морщинах и складках. Правда, сопротивление оберточной бумаги нетрудно сломать, разгладив втиснутую было в нее полигрань углов и тем доказав ей, оберточной, что она лишь так, оборотень, плоскость, тщетно прикидывающаяся объемом» [141, с. 265].

Переходя от оберточной бумаги к писчей, повествователь акцентирует метафорическое содержание визуальных образов: «Из этого, однако, не следует делать вывода, что писчая бумага, ждущая биографии Горгиса Катафалаки, имеет особые преимущества перед оберткой – и ей дано схватить лишь смутный контур многоугольной человеческой жизни; смысл же самых черных чернил безнадежно сер по сравнению с пестрейшей каруселью пестрот, вращаемых бытием» [141, с. 265].

Объем предполагает наличие глубины, взгляда внутрь. Ложный объем, «оборотень», сигнализирует о псевдоглубине, поверхностности. Деформированный человеческим усилием лист бумаги не предполагает объема, глубины, а лишь обозначает контур. Позже в тексте мы столкнемся с тем, что

героя, которого автор мыслит «объемно», окружающие «уплощают» – эта коллизия видится одной из важнейших в повести.

В первой главе «Материалов к биографии...» повествователь рассказывает о смерти отца Горгиса Катафалаки, вызванной оптическим недоразумением: переходя трамвайный путь, старик «заметил непонятный красный блик, задержавшийся навстречу над вертушей бульвара. Заинтересованный феноменом, Катафалаки, став меж двух стальных параллелей, вытащил из футляра очки и, поймав проволочной заушиной ухо, наставил стекла на кривляющееся пятно; он успел уже прочесть: „Берег...” – и был распластан. Черная закладка смерти прикрыла „...ись трамвая”» [141, с. 266].

«Красный блик», в сущности, послужил причиной гибели старика. Примечательно, что пятно описывается автором как «кривляющееся» – явная негативная коннотация, но, возможно, имелось в виду также «искривление» (т. е. деформация) этого светового блика. Используя словосочетание «наставил стекла», Кржижановский допускает сознательное нарушение лексической сочетаемости: наставляют, нацеливают обычно оружие (ср. наставил дуло пистолета). Таким образом актуализируется семантика очков как орудия зрения и волевая составляющая взгляда. Взгляд может выступать и как созидательная сила, и как средоточие зла, опасного для живых (ср. устойчивые выражения «испепеляющий взгляд», «дурной глаз»). Кстати, от скончавшегося отца Катафалаки перенял своеобразную «охотничью» зоркость: «Стоило кому-нибудь прикрыть ладонью глаза, качнуться в кресле или спрятать рот за бумажный полулист с тезисами, как хаустолог поворачивал к нему зрачки, а правая рука его дергала за тесемки рабочей тетради движением, напоминающим движение охотника, взводящего курок» [141, с. 269].

Отцу героя очки дали «полуправду» – он не успел прочесть всей предупреждающей надписи. Стремление к познанию стоило жизни. Тяга к постижению наук досталась в наследство и его сыну – вместе с характерными «вопросительными знаками» «чернильного цвета бровей» (оправой, окантовкой глаза) и пустой, разбитой булыжником оправой. Очки как символ сверхзрения

оказались разрушены грубой силой. Без них невозможно осуществить страсть к познанию: несмотря на достойное стремление, науки давались Горгису с трудом.

В повести Кржижановского дефекты зрения присущи большинству персонажей, но очки – вовсе не панацея и не гарантия того, что мир предстанет правдивым. Даже нормальное зрение оказывается небезупречным: «Все они были слишком специалистами, палец, заслонивший гору, казался им больше горы, а глаза лишь подглазниками, необходимыми для ношения наглазников» [141, с. 272]. Однако приборы далеко не всегда помогают постичь истину. Как отмечал С. Бочаров, «...самый акт смотрения и рассмотрения того, что перед глазами, становится напряженным, усиленным действием, подверженным оптическим обманам (принять за), почти неизбежным, заданным некими фундаментальными нарушениями в самих основах мира, и диковинным, прямо фантастическим превращениям» [30, с. 153]. Мир оптических обманов лишен внутренних опор и ориентиров. Хаос тем больше, чем разнообразнее проявления человеческой слепоты, это своеобразное Вавилонское столпотворение, в котором сталкиваются не языки, а ложные точки зрения.

В жизни Горгиса визуальное восприятие играет первостепенную роль. Герой постоянно перемещает взгляд с небесного (наука, астрономия, метеорология) вниз, на земное: в рот (исследования зевков и профессия дантиста), на дорогу (его кругосветное путешествие «из Лондона Лондоном в Лондон»), наконец, на супругу. Каждый раз кардинально меняется не только направление его взора, но и вся жизнь. Несмотря на эти перипетии, Катафалаки остается оптимистом, он наивен, доверчив и радостен, как ребенок – но тем острее ощущается его оторванность от жизни и тем трагичнее авторская ирония по поводу простодушия этого персонажа.

По сути, положение героя в пространстве – пограничное: он балансирует между землей и небом, между хаосом и гармонией, между примитивным и возвышенным, в конце концов, между жизнью и смертью. Катастрофичность в

том, что он везде и всем чужд: его считают чудаком, над ним смеются, его дурачат, наконец, его просто стараются не замечать. Порою он чужд даже самому себе. Пожалуй, единственный человек, кому есть дело до Горгиса, – маленькая девочка, которая считает Катафалаки иномирным существом, способным передать привет на небо ее умершему отцу. Главный герой так же наивен, как этот ребенок, смотрит на мир таким же незамутненным взором – ведь, заметим, со зрением у Катафалаки, в отличие от большинства героев повести, все в порядке: единственные очки, которые он когда-либо «носил», были розовыми и не разбивались о камни. Подчеркивая «детскость» Горгиса, Кржижановский обнажает антигуманность «нормальных» обывателей, которые отмахиваются от волнующих ребенка вопросов о жизни и смерти и издеваются над безобидным Катафалаки.

Рассуждение об объеме и плоскости, приведенное в начале повести, получает дальнейшее подтверждение в тексте – в оценке образа Катафалаки. Ключевым становится слово «контур» – так обозначает фигуру героя повествователь. Для других людей Катафалаки тоже лишь контур – и в силу его «внемирности», «нездешности», и от их нежелания углубляться, «отходить на расстояние», чтобы рассмотреть глубину, объем: «вдруг слева сквозь вертикали дождя обозначился какой-то движущийся контур. Маяча сквозь водяную пыль и разбрызги, контур <...> медленно, но упрямо вдвигался в поле зрения; теперь уже можно было почти с уверенностью сказать, что это человек и что на плечах у него горб» [141, с. 318]. Любопытствующий маленький пекарь постепенно различает в этом «горбе» четыре пары сапог. Характерно, что мальчишка до конца не уверен, человек ли это; на более близком расстоянии он величает Катафалаки «фигурой», но интересуется лишь его «снаряжением», а не им самим. Слепота, которая не позволяет разглядеть человека за его вещными атрибутами, настигла уже и этого мальчишку. Однако Горгис неуловим и для самого себя. Пытаясь разглядеть свое отражение в зеркале, герой видит лишь неясный зеленовато-серый контур, контур «человека вообще, которому все

равно, худ он или толст, беспол или пол, рожден или лишь отражен» [141, с. 291].

Отметим упорство, с которым Катафалаки «вдвигается» в поле зрения другого. Единственное насильственное вторжение, которое позволяет себе Горгис, связано со зрением: «Роясь любопытствующими зрачками» [141, с. 267], «хаустолог поворачивал к нему зрачки...» [141, с. 269], «Тщетно бросался он зрачками из стороны в сторону, ища хоть единого блика, соцветного его настроению» [141, с. 280], «И вдруг зрачки Катафалаки стали» [141, с. 281].

Замена «глаз» «зрачками» призвана, видимо, подчеркнуть особую «фокусировку зрения», страсть героя дойти до самой сути явлений и событий. В то же время фраза «рылся любопытствующими зрачками» подводит читателя к мысли о чрезмерной увлеченности Катафалаки, доходящей до бесцеремонности, что сближает его с героем-созерцателем из новеллы «Чудак».

Заметим, что, несмотря на «углубленность» взгляда, герой так и не постигает истину. Зрачок по сути своей – это «окно», пропускающее световой пучок в глаз (на сетчатку) для распознавания образов сознанием. Образ окна в литературе – важнейший маркер пограничности, размежевывающий внутреннее и внешнее. По сути, зрачки-окна – это и есть сам Катафалаки, что дает возможность говорить о подобном трагическом пограничье применительно к самой личности героя.

Кстати, слово «зрачки» всплывает в тексте исключительно по отношению к главному герою, выделяя его этим из мира. Зрачки – по сути, точки, – заменяют глаза, которые могут «говорить», плакать, смеяться, зрачки же лишены этой способности. Именно зрачки, а не глаза, призваны подчеркнуть особенности личности персонажа: тайну его характера и стремление постичь глубину вещей. Зрачки-точки героя характеризуют особую целеустремленность Катафалаки, способ познания Горгисом мира.

Повествователь всячески подчеркивает стремление героя проникнуть в глубину. Об этом свидетельствуют и «вдвигающиеся» зрачки, и его

увлеченность своим делом: «С юных лет Горгис отдался всецело – от пят до макушки – страсти исследования, углубления и вникания» [141, с. 266].

Автор иронизирует над идеей исправления дефектов зрения, «настройки» глаза, описывая историю несчастной любви Горгиса Катафалаки. Влюбившись в синеглазую красавицу, герой становится жертвой приятельского обмана и позволяет испытать на себе действие «аппарата по настройке глаз», чей «оптико-акустический ключ» может, якобы, превратить красавицу в урод и урода в красавицу. В итоге обе сестры – и прекрасная, и уродливая – оказываются равны в своем вероломстве: супруга Катафалаки так же злоупотребляет его простодушием, как и ее ветреная сестра. Идея настройки глаз и нервов оказывается не более чем фикцией, а выхода из подобной трагической ситуации нет: по-прежнему слепота или иные дефекты (в том числе духовно-нравственные) преобладают над истинным зрением.

Пережив очередное крушение иллюзий, Катафалаки особенно остро ощущает свое отчуждение от мира: «Тщетно бросался он зрачками из стороны в сторону, ища хоть единого блика, соцветного его настроению» [141, с. 280]. Однако именно эта чуждость миру помогает герою найти друга по несчастью – незадачливого метеоролога, переживающего солнечный день как крах своего прогноза. В жизни Катафалаки есть моменты взаимопонимания, причем именно контакт глаз, взглядов помогает людям понять друг друга. Особенно показательны в этом плане встречи Горгиса с полисменом и с «человеком во френче». Совершая свое «кругосветное путешествие» и больше походя на бродягу или вора, Горгис наталкивается на служителя закона, осветившего его фонарем: «Глаза их встретились» [141, с. 322]. Повествователь отмечает мгновенное преображение, произошедшее с визави Горгиса и получившее импульс в его взгляде: «Выражение, скользнувшее от ресниц к подбородку полицейского, было из тех, которые вообще редко заглядывают под каски. Палочка опустилась, фонарь вобрал в себя луч, и Горгис Катафалаки услышал: проходите» [141, с. 322].

Другой эпизод – беседа Катафалаки со следователем – также включает диалог взглядов. Допрашивая Горгиса, «человек во френче» заглядывает «под изумленные, готическими оживами взнесенные брови предьявителя повестки» [141, с. 333]. Заметим, во взгляде следователя «под брови», то есть в определенном смысле в глубину, прослеживается отзвук самого Катафалаки, любящего, как мы помним, углубляться. Подобную параллель можно объяснить, видимо, не столько сходством персонажей, сколько сознательным уподоблением их друг другу. На вопрос «человека во френче» «Катафалаки молчал, но глаза его ответили» [141, с. 334]. Ответная реакция следователя, как и в случае с полисменом, нетипична, исключительна, но так же мгновенно преображает его: «Рот человека во френче тронуло подобием улыбки» [141, с. 334]. В результате Горгис оказывается на свободе.

Этот неожиданно благополучный финал несколько корректируется эпилогом: выясняется, что встреча с представителем власти, пусть даже в облике «улыбающегося френча», заставила Катафалаки «прикрутить» свой энтузиазм, «как копящую лампу», и перестать поставлять материал для своей биографии [141, с. 334].

Остается неизвестным, сумел ли герой приспособиться к миру, раствориться в нем, или просто выбрал молчание и пассивность как способ самосохранения. Ироническое упоминание повествователя о молчаливой от лени новой жене Катафалаки окончательно дискредитирует возможность вербальной коммуникации, не исключая все же визуальную.

Таким образом, в повести «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки» образ героя-наблюдателя раскрывается при помощи визуального комплекса, включающего в себя мотивы глаза, зрачков, очков, глубины, объема, истинного и ложного зрения, слепоты, встречи взглядов, зрительной памяти. Это позволяет автору обнажить суть хаотического и деформированного мира, подчеркнуть трагизм человеческого одиночества. В основу повести положен гносеологический тип конфликта, порождаемого множественными ситуациями заблуждения/прозрения. Герою так и не удается обрести объективное видение.

Однако, несмотря на дефекты зрения, в мире Кржижановского возможно не столько верное восприятие, сколько взаимопонимание людей, которое происходит прежде всего на уровне глаз, посредством взгляда. Именно взгляд способен соединить героя с миром и людьми. И хотя случаи реализации этой возможности единичны, они дают некую надежду, лишая неизбежной трагичности расчлененный миробраз.

Отмеченные особенности визуальной поэтики Кржижановского достаточно репрезентативны для литературы модернизма. Подчеркнем, что писатель превращает зрение в инструмент исследователя и орудие экспериментатора. В творчестве Кржижановского обнаруживаются оригинальные визуальные эксперименты, прежде всего, в области «инструментального» видения.

Анализируя эволюцию видения в XX веке, ученые обращали внимание на эмансипацию взгляда, процесс отделения зрения от наблюдателя, главную роль в котором играют оптические приборы, так называемые «машины зрения» [50; 326]. Комментируя процесс отделения зрения от субъекта как символическую смерть, М. Ямпольский обращается к повести Кржижановского «Автобиография трупа» (1925): «Умирание героя начинается с того, что он теряет очки и погружается в мир серости и неразличимой темноты. При этом очки описываются как особые мембраны между жизнью и смертью <...>. Пространство оказывается „налипью” на стеклах, пленкой, прилипшей к линзам, а потому оно легко „отделяется” от зрения, может быть стерто, вынесено вовне и т. д.» [326, с. 276].

В мире Кржижановского глаза – не самодостаточный орган зрения; они нуждаются в оптическом «добраивании». Мысль о том, что «глаза суть подглазники наглазников», повторяется в записных тетрадях писателя [143], в «Материалах к биографии Горгиса Катафалаки» [141, с. 272], в «Воспоминаниях о будущем» [141, с. 415]. Этот тезис Кржижановского отчасти сближается с идеями Д. Вертова о механическом киноглазе, преодолевающим несовершенство человеческого зрения: «„Киноглаз” как возможность сделать

невидимое видимым, неясное – ясным, скрытое – явным, замаскированное – открытым, игру – неигрой, неправду – правдой» [47, с. 75].

Когда человеческий глаз оказывается недостаточным, герои произведений Кржижановского строят фантастические оптические машины разного устройства и назначения. Наиболее оригинальной функцией этих устройств является способность видеть время. В текстах писателя представлена своеобразная философия визуального восприятия времени.

Так, в повести «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки» ожидание героем назначенного часа описывается следующим образом: «С утра уже Катафалаки всячески стал понукать время. <...> он начертил на листе бумаги шестьсот палочек, символизирующих минуты, и после каждого кругооборота секундной стрелки с удовольствием перечеркивал одну из палочек. Двадцать пять минут девятого утра воспринимались им как без шестисот тридцати пяти минут семь» [141, с. 301]. Подобная материализация времени становится шагом к его визуальному восприятию.

По наблюдениям исследователей, абстрактное у Кржижановского способно приобретать функции предмета, вещи и даже действующего лица: «Если нечто бестелесное можно назвать словом, значит, можно его и овеществить» [122]. Абстрактное понятие времени также становится в текстах Кржижановского «вещественным», приобретая свойства визуально воспринимаемого телесного объекта: «...все тело Времени было увешано часовыми гирями, спускающимися на спутанных часовых цепях от плеч к чреслам» [141, с. 333] («Материалы к биографии Горгиса Катафалаки»). К изобретателю «времяреза» Максусу Штереру («Воспоминания о будущем») время впервые «приходит» в виде сказочных героев, Тика и Така: «...жили-были часы (в часах пружина), а у часов два сына – Тик и Так. Чтобы научить Тика с Таком ходить, часы, хоть и кряхтя, дали себя заводить. И черная стрелка – за особую плату – гуляла с Тик-Таком по циферблату» [141, с. 337].

Настенные часы в восприятии мальчика антропоморфны: это «механический учитель из Цюриха», который без усталости шагает из угла в угол

«на своей длинной ноге внутри своей тюремно-тесной стеклянной клетки» [141, с. 340]. Когда часы стали, испуганный ребенок бросился к отцу, заявив ему, что «часы умерли» [141, с. 341]. Таким образом, абстрактное и далекое понятие времени, персонифицируясь в часах-учителе, становится героем повествования.

Работу будущей машины времени Штерер основывает на разрушении хронотопических связей: «я научусь отделять в мозгу секунды от кубических миллиметров, как молекулы масла от воды <...>, мощный нейромагнит будет перенаправлять лёт временных восприятий мимо привычных путей в пространственные центры. <...> То, что я даю им, людям, это простое весло, лопасть, перегораживающая бег секунд. <...> Действуя им – и ты, и всякий – вы можете грести и против дней, и в обгон им, и, наконец, поперек времени... к берегу» [141, с. 348–349]. Штерер отменяет линейность времени, опираясь на образ круга-циферблата и идею возвратного движения: «часы (точнее – схема их устройства), и время, ими измеряемое, должны быть в чем-то сходны <...> Штерер инстаурировал древнее пифагорейское представление о времени как о гигантской кристалльной сфере, охватывающей своим непрерывным вращением все вещи мира» [141, с. 356–357]. Развивая свою теорию, Штерер выдвигает гипотезу о многоосности времени и возможности поперечного движения: «можно перейти время, как переходят улицу, – можно проскочить меж потока секунд <...>. Мой обод не вокруг оси, а с оси на ось» [141, с. 359].

Движение во времени сопровождается визуальными впечатлениями: «я видел его, солнце, – оно взлетало желтой ракетой... и падало, блеснув алым взрывом заката...» [141, с. 412]. Остановка отождествляется с вечностью: «Воздух был пепельно-сер, как бывает перед рассветом. Контуров крыши, косая проступь улицы были врезаны в бездвижье, как в гравюрную доску. <...> стереоскопическое бездвижье мертвого мира всачивалось в меня» [141, с. 413–414]. Искусственно приближенное будущее предстает обесцвеченным и ущербным: «я начал ощущать неполноту, оплощенность и недоощутимость предвосхищенного времени <...> постепенно вместе с секундами стала

подпеplиваться какая-то серость, бесцветящий налет нереального» [141, с. 416–417].

Будучи фанатом времени, Макс Штерер оказывается дилетантом по отношению к пространству: «Вообще к пространству и его содержаниям Штерер относился как неспециалист, равнодушно и сбивчиво, путая просторное с тесным, никогда не мог запомнить, высок или низок потолок в его жилье и неизменно ошибался в счете этажей» [141, с. 370]. На робкий вопрос единственного друга: «Вы никогда не гуляете?» – Штерер ответил, что ему «нет никакого дела до пространства», и пояснил, что передвигаться нужно не только в пространстве, но и во времени: «от любой точки к любой» [141, с. 346]. В конце концов, «опространственное» время мстит изобретателю: «Наши скорости ударились друг о друга, мы сшиблись лбами, машина времени и самое время, яркий блеск в тысячу солнц заслепил мне глаза, беззвучный толчок вырвал контакты из моих рук» [141, с. 418].

Заметим, что действие в повести «Воспоминания о будущем» происходит в конкретное историческое время: Кржижановский указывает важнейшие даты (1905, 1914, 1917 годы), обозначает временные вехи (например, события Октября, приведшие к национализации банков). Писатель замечает «зримое движение исторического времени» [17, с. 224] в конкретных и злободневных изменениях окружающей действительности: когда под пятками оказывается подошва не из войлока, а из кожи, «то и под кожу – не грязь и ямы, а гладкий асфальт <...> значит <...> и в головах <...> и Штерер, вскинув зрачки, внимательно и настороженно, вероятно, впервые за эти годы, огляделся по сторонам» [141, с. 383]. Вместе с тем время может утрачивать индивидуальные черты: «переход через все 700 дней Голодной степи» предстает как ряд календарных дат, которые «он ясно видел – одна за другой, длинным и нудным чередом нанизывались на штыковую трехгрань» [141, с. 381].

На этом свойстве восприятия времени Штерер позже выстроит свой проект «семипятничной недели»: если «превратить дни в единообразные равномерности, завращать восприятия, как стрелу по циферблату, то

кругообразный ход времени, точнее, его содержания должен будет <...> передаться и на психику, кругообразя ее» [141, с. 355]. Так возникает идея семи пятниц, «из которых все <...> Страстные» (так называет их биограф Штерера, увидевший в новом проекте лирический порыв человека, «загнанного внутрь единой, непрерывной, вращающейся вокруг себя идеи, отдавшего все дни проблеме дней» [141, с. 356]).

Изобретения Штерера учитывают связь времени с визуальным восприятием: «Принцип конструкции в том, что глазам испытуемого, изолированным от всех иных световых воздействий, преподносится вращающийся с той или иной скоростью диск, разделенный на два сектора: зеленый и белый. По очереди включаясь в поле зрения, зеленое и белое сменяют друг друга, как листва и снег в круговороте природы» [141, с. 354]. Таким образом, хизмсэтатор имитирует круговращение времен года, причем для северян наиболее «пригнанным к глазу» оказался диск, на котором площади белого и зеленого относились как 2:1, а для южан – 2:3.

Даже к любовным отношениям Штерер пытается применить очередную «хронометрическую» теорию – на этот раз о «купюрах времени»: «память, „развертывающая свой длинный свиток”, и кинолента, разматываемая с катушки, могут быть подвергнуты монтажу. И из ленты, и из времени можно вырезать куски, убрать длинноты. Так, если между первым свиданием женщины с ее первым и первым свиданием с ее вторым, третьим, ну и так далее, сделать купюры, <...> кинолента, на которую мы перенесем ряд примкнутых друг к другу первых свиданий, покажет нам женщину – с быстротой шарика рулетки, перепрыгивающего с номера на номер, – переключающейся из объятия в объятие и стареющей на наших глазах...» [141, с. 361].

Оригинальность Кржижановского становится особенно очевидной, если соотнести его «машины времени» с аналогичными механизмами в творчестве других писателей. Идея путешествия во времени («темпонавтики») достаточно активно разрабатывалась в литературе 1920-1930-х гг. (См. об этом: [208]). В

научно-фантастическом романе В. Гиршгорна, И. Келлера и Б. Липатова «Бесцеремонный Роман» (1928) [66] главный герой с помощью машины времени попадает в эпоху Наполеона, в 1815 год, и перекраивает ход мировой истории, науки и культуры в целях установления диктатуры пролетариата. Ни героя, ни авторов не интересует, как выглядело прошлое, не раскрывают они и механизм машины времени. Для них это не оптическая машина видения, а средство воплощения идеи.

Образ машины времени мы находим и в пьесах М. Булгакова – «Блаженство» (1934) и «Иван Васильевич» (1935). Внешний вид машины и ее устройство подробно не описываются: в пьесе «Блаженство» это «маленький механизм» [39, с. 382], при настраивании которого «слышатся долетающие издали приятные музыкальные звуки и мягкие шумы» [39, с. 382], а вокруг него возникает «слабо мерцающее кольцо» [39, с. 384]. В пьесе «Иван Васильевич», созданной по мотивам «Блаженства», машина времени – это все тот же «небольшой аппарат», из которого доносится «приятный певучий звук» и «меняется освещение» [39, с. 424, 428]. Преодолевая время, машина оказывается способна совмещать пространственные локусы (например, царские палаты и комнату изобретателя). Однако и в этом случае использование машины времени оказывается лишь художественным приемом, позволяющим решить конкретные авторские задачи – сатирически соотнести прошлое и настоящее, ввести «остраненную» точку зрения наблюдателя, пришедшего из другого времени и т. п. Процесс же преодоления времени не связывается с визуальными ощущениями.

Интерес русских писателей к машинам времени восходит прежде всего к повести Г. Уэллса (1895), хотя подобные аппараты встречались и в творчестве отечественных авторов (например, гиппогриф как прообраз машины времени в романе А. Вельтмана «Предки Климероса» (1836)). Е. Замятин посвятил «Машине времени» Уэллса очерк, в котором передал особенности восприятия города будущего: «„Грядущее“ – это сегодняшний город, показанный через чудовищно-увеличивающий, иронический телескоп: тут все несетя со

сказочной быстротой, машины, машины, машины, аэропланы, турбинные колеса, оглушительные граммофоны, мелькающие огненные рекламы» [108, с. 581].

Герой Кржижановского первоначально видит время, а не пространство и его предметное заполнение: «Дни, сливавшиеся, как спицы быстро кружащегося колеса, в неразличимость, стали теперь отдельно видимы. Будущее делалось доступным для наблюдения <...>. Я надал скорости – серая лента дней терлась о мои глаза» [141, с. 417]. Остановка во времени возвращает не к телескопическому, как у Уэллса, а к микроскопическому видению: «...нить секунд разорвалась в середине яркого дня. Солнечный луч <...> стал на 0. Пылины в луче не шевелились; казалось, будто воздух засижен золотыми мухами» [141, с. 415]. Единственным объектом, который выхватывает взгляд наблюдателя, становится газета, «брошенная под пятном луча»: «от заголовка до последней буквы впластавшегося против глаз листа» [141, с. 415]. В остановившемся времени свежая газета – предмет актуальный, значимый именно в своей сиюминутной злободневности, – превращается в некое окаменевшее ископаемое, застывшее в вечности. Будущее ничем не отличается от прошлого, поэтому не важно, назад или вперед движется машина времени, значимо лишь, статичное или динамичное положение занимает наблюдатель.

Таким образом, в творчестве С. Кржижановского воплощена философия времени, представленного визуально. Видимое время неотделимо от пространства, но находится с ним в сложных отношениях притяжения-отталкивания. Оптические машины, которые проектирует и строит герой, разнообразны по своим задачам и функциям: они могут отменять линейность времени, предполагая поперечное движение, вырезать купюры из потока жизни, «склеивая» оставшиеся куски подобно монтажной ленте, уравнивать прошлое и будущее. Абстрактная категория времени в прозе Кржижановского материализуется, «овеществляется» и, наконец, визуализируется. Видение наблюдателя колеблется между микро- и телескопическим зрением, детальным и панорамным, при этом объектом оказывается не только пространство, но и

время. Машина времени становится машиной видения. В своем понимании и способах представления времени Кржижановский сближается с искусством русского авангарда, для которого характерно преодоление «линейного», «поступательного» времени. В стихотворении Н. Заболоцкого «Время» (1933) четверо безумных охотников стремятся уничтожить время, подстрелив часы. Время приобретает «конкретно-телесный характер» [325, с. 130–131]. Художники-футуристы как бы разбирают, анатомируют механизм часов, «одушевляя» их предметную суть (картины М. Шагала, Л. Поповой и др.). Как отмечает Н. Злыднева, в произведениях футуристов представление о времени и его фиксация на часах получают «новую интерпретацию, связанную с общим ощущением „слома“ времени» [295, с. 26].

3.3 Роль визуальности в синестезийном восприятии (О. Мандельштам и М. Цветаева)

Важной составляющей литературного наследия русского постсимволизма стала проза поэтов. Эти произведения наиболее отчетливо воплощают одну из важнейших тенденций литературного развития XX века, когда «конститутивные принципы поэзии распространяются на нарративную прозу» [315, с. 299]. Объектом исследования в данной главе будут мемуарно-художественные тексты О. Мандельштама и М. Цветаевой, с максимальной степенью выраженности авторского «я» и метарефлексивным осмыслением специфики мировидения и миротворения художника.

Современные ученые справедливо воспринимают наследие Мандельштама как единое целое: «Творчество Мандельштама, при всех изменениях его поэтики, являет собой единый текст. В основе этого единства – ряд устойчивых образов, которые блуждают по его поэзии и прозе разных лет, развиваются, переходят один в другой, цепляются друг за друга, выстраиваются в цепочки, собираются в гнезда и вместе образуют целостный и многомерный художественный мир» [255, с. 190].

Примером комплексного анализа творчества Мандельштама являются труды Д. Сегала, справедливо полагающего, что «с точки зрения решаемых с их помощью задач поэзия и проза находятся в отношениях взаимной дополнительности» [234, с. 205]. В то же время проза Мандельштама особенно сильно воспринимается как «проза поэта»: автор «использует при построении своих прозаических произведений некоторые из самых фундаментальных принципов своей поэтической семантики, выкристаллизовавшейся прежде всего в стихах» [234, с. 432].

О важности зрения, видения для поэта неоднократно упоминали его современники. К. Мочульский определял принцип мандельштамовского письма как «писать то, что видишь» [192, с. 9–10]. Марина Цветаева в критическом отклике на «Шум времени» заявила, что в этой прозе «уцелел» только «острый глаз» поэта: «Видимый мир Мандельштам прекрасно видит и пока не переводит его на незримое – не делает промахов» [298, с. 315].

Некоторые особенности мандельштамовского видения уже выявлены исследователями (в основном на поэтическом материале). Так, например, С. Аверинцев обратил внимание на огромную дистанцию, с которой поэт смотрит на «вещи своего века» [2, с. 214], Д. Сегал отметил в лирике Мандельштама «взаимодействие *настоящего* и *прошлого*, игру разных уровней памяти: памяти *зрения* и памяти *смысла*» [234, с. 345] (курсив автора. – А. Г.), О. Ронен проанализировал специфику «кошачьего» и «птичьего» глаза [228], Б. Гаспаров проследил эволюцию поэтического зрения художника, проявляющуюся в восприятии ландшафта [60], Г. Амелин и В. Мордерер провели аналогию между «специальной оптикой» Мандельштама и биноклем Цейса [7]. Неоднократно говорилось о близости Мандельштаму художественной техники импрессионистов [71; 93; 158]. Ученые соотносили зрение – слух – осязание в художественном мире поэта, приходя порой к взаимоисключающим выводам, например, о единственности зрения и слуха [7] и о противопоставленности зрения слышанию/осязанию [284].

Концепция зрения О. Мандельштама складывается в литературно-критических статьях разных лет и его художественной прозе. Зрение для писателя не является безоговорочной доминантой органов чувств, а служит лишь скрепой для соединения в едином «смысловом пучке» зрения-слуха, зрения-осязания, зрения-обоняния. Зрение и слух Мандельштама нераздельно слиты: «...достаточно посмотреть, как звучит двадцать шестая песнь, чтобы ее услышать» [174, с. 236]. Формульно Мандельштам выразил это в статье «Разговор о Данте»: «Музыка и оптика образуют узел вещи» [174, с. 237]. Описывая поэтические приемы Данте, Мандельштам постоянно использует визуальные метафоры: «Дант вталкивает нас во внутреннюю слепоту композиционного сгустка», «фонетический свет выключен», «речь выпуклая, как чечевица зажигательного стекла» [174, с. 219, 223, 234] и т. д. Так же неразделимы могут быть зрение и осязание: «Я растягивал зрение, как лайковую перчатку...» [174, с. 118], зрение и вкус: «глазам не хватает соли» [174, с. 112].

В статье «Разговор о Данте» Мандельштам говорит о связи внешнего и внутреннего, об их взаимной обусловленности: «Внутренний образ стиха неразлучим с бесчисленной сменой выражений, мелькающих на лице говорящего и волнующегося сказителя» [174, с. 216]. Именно поэтому так важен для Мандельштама дантовский образ век – «глазных губ», образ «губастого глаза», возможность «скрещивать» образы чувств [174, с. 223, 224]. Для рассмотрения подобного образа нужно приложить усилия, и потому писатель рекомендует: «надо снять катаракту с жесткого зрения» [174, с. 248].

При этом важнее внешнего образа оказывается образ внутренний, раскрывающий сущность явления: «Дантовские сравнения никогда не бывают описательны, то есть чисто изобразительны. Они всегда преследуют конкретную задачу дать внутренний образ структуры» [174, с. 225]. Поясняя эту структуру «геологически», Мандельштам призывает подойти к Данте «с геологическим молотком, чтобы дознаться до кристаллического строения его породы, чтобы изучить ее вкрапленность, ее дымчатость, ее

глазастость» [174, с. 234]. В результате «Божественная комедия» предстает как «строжайшее стереометрическое тело», «чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник», который «немыслимо объять глазом или наглядно себе вообразить» [174, с. 225].

Мандельштам пишет об анатомии дантовского глаза, «естественно приспособленного лишь для вскрытия самой структуры будущего времени» [174, с. 235]: «У Данта была зрительная аккомодация хищных птиц, не приспособленная к ориентации на малом радиусе: слишком большой охотничий участок» [174, с. 235] (этот ракурс можно назвать точкой зрения «с высоты птичьего полета», но не столько в пространстве, сколько во времени).

В художественной прозе поэта также используется принцип синестезии: писатель воспринимает мир всеми чувствами, обостренными до предела, целостная картинка складывается из зрительных, слуховых, осязательных, обонятельных, вкусовых впечатлений: «Я никогда ни у кого не слышал такого чистого, первородно ясного и прозрачного звука, трезвого в рояле, как ключевая вода <...> я никогда не слышал больше такого виртуозного, альпийского холода, как в скупости, трезвости и формальной ясности этих двух законников скрипки и рояля» [174, с. 24].

Вспоминая свое детство, повествователь выстраивает наивно-мифологическую модель мира, воспринимаемую визуально: «...шары дамских буфов и все прочее вращаются вокруг стеклянного Павловского вокзала, и дирижер Галкин – в центре мира» [174, с. 6]. Слух поэта оказывается «зрячим»: «Вместо живых лиц вспоминать слепки голосов. Ослепнуть. Осязать и узнавать слухом. Печальный удел!» [174, с. 44]. В «Путешествии в Армению» Мандельштам утверждает, что «глаз – орган, обладающий акустикой» [174, с. 120]. Отметим, что мандельштамовская синестезия определяет и восприятие времени, приобретающего, как в творчестве С. Кржижановского, черты материальности: «между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива» [174, с. 41].

Все впечатления, полученные от зрения, слуха, обоняния, осязания, в художественном мире Мандельштама подчинены созданию целостного образа. «Глухие девяностые годы» складываются для повествователя «из картин разорванных, но внутренне связанных тихим убожеством и болезненной, обреченной провинциальностью умирающей жизни» [174, с. 6]. Подчеркнем, что припоминание Мандельштама всегда визуально: он видит картинку, дает ее зримыми штрихами.

В визуальном ракурсе описывает автор и литературу: «Книжный шкаф раннего детства <...>. Расположение его полок, подбор книг, цвет корешков воспринимаются как цвет, высота, расположение самой мировой литературы» [174, с. 14]. Верхнюю полку шкафа занимает русская классика, прежде всего Пушкин: «В нем нет ничего лишнего, шрифты располагаются стройно, колонки стихов текут свободно, как солдаты летучими батальонами, и ведут их, как полководцы, разумные, четкие годы включительно по тридцать седьмой» [174, с. 15]. Цвет переплета отражает всеохватность и общедоступность, универсальность, «всемирную отзывчивость» и демократизм Пушкина: «Мой исаковский Пушкин был в ряске никакого цвета, <...> в черно-бурой вылинявшей ряске, с землистым песочным оттенком <...>. Черная песочная ряска за четверть века все любовно впитывала в себя, – духовная затрапезная красота, почти физическая прелесть моего материнского Пушкина так явственно мною ощущается» [174, с. 15].

Сходство или различие классиков определяется внешним видом изданий: «У Лермонтова переплет был зелено-голубой и какой-то военный, недаром он был гусар. Никогда он не казался мне братом или родственником Пушкина» [174, с. 15]; «А что такое Тургенев и Достоевский? Это приложение к „Ниве“. Внешность у них одинаковая, как у братьев. Переплеты картонные, обтянутые кожей» [174, с. 15]. Зрительное впечатление предопределяет последующее восприятие: «Вглядываясь в лицо юноши Надсона, я изумляюсь одновременно настоящей огненностью этих черт и совершенной их невыразительностью, почти деревянной простотой. Не такова ли вся книга? Не

такова ли эпоха?» [174, с. 15]. Так лицо и книга поэта становятся зеркалом эпохи.

Таким образом, визуальная информация дает импульс для поэтической мысли, для рассуждений и обобщений самого разного масштаба. Если М. Цветаева оценила в «Шуме времени» только «острый глаз» поэта, то теория «культуры глаза» М. Бахтина подсказывает, что видение неотрывно от мышления, оно открывает возможность познания и осмысления мира. В произведениях Мандельштама наличествует и другой аспект «культуры глаза» – динамичность и наполненность пространства. В «Шуме времени» пространство движется, заполняется событиями и предметами в их изменениях. Слова Бахтина о Гете («Простая пространственная смежность <...> явлений была Гёте глубоко чужда, он насыщал, пронизывал ее *временем*, раскрывал в ней становление, развитие, разносил рядом лежащее в *пространстве* по разным временным ступеням, эпохам становления» [17, с. 208] (курсив автора. – А. Г.)) словно комментируют поэтику Мандельштама с ее свободным перетеканием культурно-исторических эпох и пространств.

Взгляд Мандельштама проникает в глубь явлений и предметов. Как отмечают Г. Амелин и В. Мордерер, «мандельштамовская география – не столько план-карта поверхности, сколько геология глубины» [7, с. 53]. Кажется, «геологично» у Мандельштама все – от книжного шкафа до человека: «Эта странная маленькая библиотека, как геологическое напластование, не случайно отлагалась десятки лет» [174, с. 14]; «О, мрачный авторитет Сергея Ивановича, о, нелегальная его глубина, кавалерийская его куртка и штаны жандармского сукна!» [174, с. 29].

Глубина, которую Мандельштам ощущает в пространстве, оказывается затем эксплицирована в метафоричности его слога, в самом характере метафор. Сквозь первое, «поверхностное» свойство автор способен прозревать все более и более глубинное. Так, например, в повести «Шум времени» в сравнении «Это был старик, румяный, как ребенок с банки Нестле» [174, с. 25] сквозь поверхностное сходство (румянец) проступают черты детскости в облике

старика. Нанизывание сравнений определяет «геологическую» многослойность образа. В «Путешествии в Армению» «прометеева голова» Ашота Ованесьяна «излучала дымчатый пепельно-синий свет, как сильнейшая кварцевая лампа» [174, с. 105] и, «как горная вершина, случайно напоминающая форму головы», обладала удивительной способностью «удаляться от собеседника» [174, с. 106].

Художник обладает особым, двойным видением, внешним и внутренним, поверхностным и глубинным. В «Египетской марке» Мандельштам пишет: «иногда опущенное веко видит больше, чем глаз» [174, с. 81] (пример «калитического» зрения, по А. Ханзен-Леве [333, с. 316], – зрения, способного видеть «признаки тайны», то есть тайного смысла, не в мистической глубине, а на поверхности). Этим определяется особая целостность произведений писателя: внутренним взором Мандельштам видит связи между «разорванными картинами» – связи, которые для зрения внешнего не так очевидны. Недаром в беззаветно откровенной «Четвертой прозе» повествователь признается, что «в бублике» для него «ценна дырка» («то, что останется»), а настоящий труд сравнивает с брюссельским кружевом: «В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы» [174, с. 99].

Многослоен в изображении Мандельштама не только человек, но и город: «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной» [174, с. 13]; «Надо лишь снять пленку с петербургского воздуха, и тогда обнажится его подспудный пласт» [174, с. 84].

Многоступенчатое видение определяет и понимание живописи. В «Путешествии в Армению» Мандельштам воспроизводит распространенную в литературе ситуацию «созерцания картины», но при этом не передает свое впечатление от произведения искусства, а предлагает алгоритм его восприятия-постижения. Вначале следует «приучить» орган зрения к объекту: «Спокойно, не горячась <...>, погружайте глаз в новую для него материальную среду...» [174, с. 120]. «Стояние перед картиной, с которой еще не сравнялась телесная температура вашего зрения, для которой хрусталик еще не нашел

единственной достойной аккомодации, – все равно что серенада в шубе за двойными оконными рамами» [174, с. 120]. Постигать картины для писателя – значит реставрировать их, «отмывать», «совлекать» с них «ветхую шелуху» «наружного и позднейшего варварского слоя, который соединяет ее, как всякую вещь, с солнечной и сгущенной действительностью» [174, с. 120]. «Второй этап» рассмотрения картины – реставрация – начинается только при достижении указанного равновесия между «температурой глаза» и «температурой картины». Только в этом случае, утверждает Мандельштам, «глаз <...> поднимает картину до себя» [174, с. 120], по достижении чего начинается третий этап «вхождения в картину» – «очная ставка с замыслом» [174, с. 120].

Важным свойством мандельштамовского взгляда является его стереоскопичность. Чешские скрипачи, Гофман и Кубелик, видятся ему близнецами: «Как близнецы, они были одного роста и одной масти. <...> У обоих был очень низкий лоб и очень маленькие руки» [174, с. 23–24]. Отметим эту «стилистическую погрешность» Мандельштама: «у обоих... низкий лоб» (не лбы!). Таким образом, два человека, похожие друг на друга вначале визуально, затем обретают сущностно-концептуальное сходство. Именно поэтому «в сознании тогдашнего петербуржца они сливались в один образ» [174, с. 23]. Стереоскопично зрение не только повествователя, но и героев: «На сетчатке ее зрачков опрокидываются те же две Америки, как два зеленых ягдташа, с Вашингтоном и Амазонкой» [174, с. 61].

Мир Мандельштама полон двойниками. Как правило, двойничество, проявляясь изначально в зрительном аспекте, затем обнаруживается на сущностном или функциональном уровне. Так, например, в «Шуме времени» «два господина в цилиндрах, прекрасно одетые, лоснящиеся богатством, с изящными движениями светских людей, прикасаются к тяжелой книге, выходят из круга, и за всех, по доверенности, по поручению всех, совершают что-то почетное и самое главное. Кто это? – Барон Гинзбург. – А это? – Варшавский» [174, с. 19]. В «Четвертой прозе» «слияние» и бессмысленное

взаимодействие двойников – Ленина и Троцкого – подчеркивается символическим образом замкнутого круга: «Ходят Ленин с Троцким в обнимку, как ни в чем не бывало. <...> Ходят два еврея, неразлучные двое – один вопрошающий, другой отвечающий, и один все спрашивает, все спрашивает, а другой все крутит, все крутит, и никак им не разойтись» [174, с. 99]. Двойники, как бы перетекая друг в друга, становятся неразличимы и, в конце концов, – слиты, едины. Стереоскопическое видение отменяет иерархию, разрушает линейность времени и пространства, совмещая, синхронизируя разные пространственно-временные планы и культурные пласты. Этот принцип совмещения просматривается в «Шуме времени» и в «Египетской марке».

Видение Мандельштама-поэта практически совпадает с видением Мандельштама-прозаика. Приоритет зрительного, «двойное видение», ощущение глубин и пустот, единосущность зрения и слуха, связь зрения с осязанием – все это находим как в поэзии, так и в прозе автора. Однако только в прозе Мандельштам обнажает и комментирует собственные приемы, поясняет «визуальную» технику, раскрывает закономерности видения. «Структуры зрения» Мандельштама отчетливее оформляются и осмысливаются именно в прозе.

Таким образом, художественный мир Мандельштама – это мир синестезийный, воспринимаемый всеми органами чувств. Однако именно способность видения задает тот необходимый импульс, который запускает механизмы мышления и памяти. «Мыслящий глаз», «культура зрения», «визуальное восприятие» Мандельштама находятся в удивительном равновесии между зрением и разумом: одно не может существовать без другого. Мир оказывается познан через визуальное: это и литература, и история, и семейные предания. «Визуальное припоминание» открывает некий канал, по которому мысль и глаз поэта обращаются назад, в прошлое, сопрягая с современностью различные культурно-исторические пространства и эпохи. Взгляд художника проникает в сущность явлений, обнаруживая их многослойность и глубину.

Сходным образом реализуются возможности зрения и в прозе М. Цветаевой. Об «изобразительности» творчества Цветаевой уже ее современники, а позднее и литературоведы говорили неоднократно [24; 34; 35; 62; 63; 225 и др.]. Однако подобные наблюдения, хотя и обнаруживают новые, весьма значимые аспекты творчества писателя, не складываются в целенаправленное исследование визуальной поэтики. Попытаемся определить роль визуального компонента в прозаических текстах поэта («Мать и музыка», «Световой ливень», «Повесть о Сонечке», «Мой Пушкин», «Дом у старого Пимена», «Эпос и лирика современной России», «Живое о живом», «Музей Александра III», «Пушкин и Пугачев» и др.).

Вспоминая свое детство и занятия музыкой, Цветаева соединяет слышимое и зримое (то, что называют «цветным слухом»): «...до – явно белое, пустое, до всего, ре – голубое, ми – желтое (может быть – *midí?*), фа – коричневое (может быть, *фаевое* выходное платье матери, а ре – голубое – река?) – и так далее» [298, с. 10]. В восприятии слов сочетаются зрительные, слуховые и тактильные ассоциации, которые уподобляют знак обозначаемому. К примеру, слово «туше» «звучало, как бархат, и было коричневое, а так как *toucher* – трогать, выходило, что я рояль трогаю, как бархат: бархатом: коричневым бархатом: кошкой: *patte de velours*» [298, с. 11] (т. е. «бархатной лапкой»). Таким образом, слово «выбрасывает» пучок ассоциаций, опирающихся на весь спектр человеческих ощущений.

В повествовании от лица ребенка используется прием остранения: «Ведь если неожиданно забыть, что это – рояль, это просто – зубы, огромные зубы в огромном холодном рту – до ушей» [298, с. 16]. «Фигура рояля» напоминает то фразного танцора, то дирижера: «Поставь рояль дыбом, и будет дирижер!» [298, с. 29]. Подлинность видения предполагает дистанцию: «ведь рояль только вблизи неповоротлив на вес – непомерен. Но отойди в глубину, положи между ним и собой все необходимое для звучания пространство, дай ему, как всякой большой вещи, место стать собой, и рояль выйдет не менее изящным, чем стрекоза в полете» [298, с. 29].

Нотные знаки в детском восприятии материализуются, приобретают форму и цвет знакомых предметов: «„Диез“, такое прямое и резкое, как мой собственный нос в зеркале. Labemol же было для меня пределом лиловизны: лиловее тарусских ирисов, лиловее страховской тучи, лиловее сегюровской „Forêt des Lias”» [298, с. 16]. Скрипичный ключ для девочки – лебедь, которого сажают на телеграфные провода, а басовый – презрительно: «ухо, простое грубое ухо с двумя дырками, но проткнутыми <...> рядом» [298, с. 17]. Знак может уподобляться даже мимическому жесту: «Бемоль же, начертанный, мне всегда казался тайный знак: точно мать, при гостях, подымет бровь и тут же опустит, этим загоняя что-то мое в самую глубину. Спуском брови над знаком глаза» [298, с. 16].

Понятие видения, взгляда Цветаева распространяет и на процесс создания и восприятия поэзии. Истина постигается в творчестве: «Так мне всю жизнь, чтобы понять самую простую вещь, нужно окунуть ее в стихи, оттуда увидеть» [298, с. 28]. Детское восприятие стихов Пушкина – это «незабвенные видения»: «строка за строкой, как умела, по-своему, стихи – видела» [298, с. 76]. По мнению Цветаевой, стихи нужно не понимать (объясняя), а видеть (постигая, вбирая в себя). Вопросы взрослых, предполагающие ответы, это видение заслоняют разумом: «Когда мать не спрашивала – я отлично понимала, то есть и понимать не думала, а просто – видела. Но, к счастью, мать не всегда спрашивала, и некоторые стихи оставались понятными» [298, с. 81–82].

В эссе «Мой Пушкин» знакомство с «первым поэтом» также начинается с визуальных впечатлений. До стихов Пушкина была «картина в спальне матери – „Дуэль”». Монохромная гамма картины передает трагизм и этическую однозначность ситуации: «Черная с белым, без единого цветного пятна, материнская спальня, черное с белым окно: снег и прутья тех деревьев, черная и белая картина – „Дуэль”, где на белизне снега совершается черное дело: вечное черное дело убийства поэта – чернь» [298, с. 57–58].

Впрочем, до первого визуального впечатления (Пушкин-воспоминание) было еще и «до-воспоминание» – Пушкин-«состояние», запечатленный в памяти Цветаевой как стоп-кадр: «Пушкин – всегда и отвсегда, – до „Дуэли” Наумова была заря, и из нее вырастая, в нее уходя, ее плечами рассекая как пловец – реку, – черный человек выше всех и чернее всех – с наклоненной головой и шляпой в руке» [298, с. 59]. В черном человеке сливаются негр, и черт, и силуэт пушкинского памятника на фоне заката. Отсюда декларируемая автором любовь к черному (с переходом от цветового обозначения к метафорическому эпитету): «я тогда же и навсегда выбрала черного, а не белого, черное, а не белое: черную думу, черную долю, черную жизнь» [298, с. 60].

Визуализация пушкинского масштаба (сопоставимого с размерами памятника) становится основой ценностной иерархии. Подставляя к подножию памятника фарфоровую куколку, Муся постигает «наглядные уроки иерархии» и подсознательно ощущает свой поэтический потенциал – через возможность визуального контакта с гением: «Я перед фигуркой великан, но я перед Пушкиным – я. То есть маленькая девочка. Но которая вырастет. Я для фигурки – то, что Памятник-Пушкина – для меня. Но что же тогда для фигурки – Памятник-Пушкина? <...> он для нее такой большой, что она его просто не видит <...> А она для него – такая уж маленькая, что он ее тоже – просто не видит <...>. А меня – видит» [298, с. 60–61].

Уменьшение дистанции между книгой и глазом (Муся читает тайком, не вынимая книгу из шкафа) оборачивается особым способом восприятия-постижения: «Голстого Пушкина я читаю в шкафу, носом в книгу и в полку, почти в темноте <...> и почти ослепленная близостью мелких букв. Пушкина читаю прямо в грудь и прямо в мозг» [298, с. 65].

Подобно тому, как мальчик-Мандельштам различал писателей по цвету переплета и качеству бумаги, Цветаева от «тайного сине-лилового Пушкина» (по цвету обложки) переходит к «тонко-синему»: «обезвреженный, прирученный Пушкин издания для городских училищ с негрским мальчиком,

подпирающим кулачком скулу» [298, с. 73]. Это другой, нелюбимый, усеченный Пушкин, в котором дорог только «негрский портрет». Заканчивая характеристику «синего, городских училищ, Пушкина», Цветаева окончательно размывает границу между книгой и человеком: «он для любви был слишком худ, – ни с трудом поднять, ни тяжело вздохнув, обнять, прижать к неизменно-швейцарскому и неизменно-тесному фартуку, – ни в руках ничего, ни для глаз ничего, точно уже прочел» [298, с. 74].

В эссе «Дом у старого Пимена», рассказывающем историю рода Иловайских (семьи первой жены И. В. Цветаева), писательница воспроизводит истинную коммуникацию – диалог взглядов: «Думаю, они мало друг с другом говорили, больше – глядели. Ибо слова всегда опасны. Словами он бы должен ей сказать: „Мама, зачем ты дергаешь Надю? Мама, зачем ты омрачаешь нашу молодость? Мама, мы скоро умрем?”. Глазами же он ей говорил одно: „Люблю. Твой”» [298, с. 126]. Тоскуя по умершей Наде, героиня хочет только одного: увидеть ее, то есть воскресить, причем любой ценой: «„Умереть, чтобы увидеть Надю” <...> А дальше? Дальше – ничего – все. Увидеть, глядеть. Глядеть – всегда» [298, с. 131]. Но сила любви воскрешает лишь отдельные черты («Облако с румянцем ее щек. С изгибом ее щеки» [298, с. 131]), порой приводя к подмене: «Она глядела на меня из каждого миловидного жарового лица с санаторского кресла. Она, пользуясь моей близорукостью, заставила меня влюбиться в одну такую молодую больную...» [298, с. 132].

Приметы времени оказываются явлены в визуальных деталях. Год представляется зрительно, как дата, сливающаяся с любимыми чертами: «...для меня каждый год и даже каждое время года тех лет явлен – лицом: 1917 г. – Павлик А., зима 1918 г. – Юрий З., весна 1919 г. – Сонечка... Просто не вижу ее вне этой девятки, двойной единицы и двойной девятки, перемежающихся единицы и девятки...» («Повесть о Сонечке») [297, с. 297].

Вспоминая о взаимоотношениях своих дочерей с Софьей Голлидэй, Цветаева мысленно располагает их на воображаемой фотографии: «Так и вижу их втроем: застывшую в недвижимом блаженстве группу трех голов: Ирину,»

крутолобую <...>, с крутыми крупными бараньими ярко-золотыми завитками над выступом лба, Алину, бледно-золотую, куполком, рыцаренка, и между ними – Сонечкину, гладко-вьющуюся, каштановую» [297, с. 331–332]. Далее автор подкрепляет читательскую догадку: «...Так они у меня и остались – группой. Точно это тогда уже был – снимок» [297, с. 332]. Расставаясь навсегда, Сонечка (в пересказе Цветаевой) запечатлевает в памяти визуальный образ: «Не провожайте меня! <...> Пусть будет так, как в первый раз, когда я к вам пришла: я – по ту сторону порога, вы – по эту, и ваше любимое лицо – во тьме коридора» [297, с. 402].

Первые впечатления от собеседника у Цветаевой – тоже визуальные, причем взгляд перемещается от целого к деталям и обратно: «Первое слово к его явлению – статья, и в глазах – сразу – стан: опрокинутый треугольник, где плечам дано все, поясу – ничего. Первое впечатление от лица – буква Т и даже весь крест: поперечная морщина, рассекающая брови и продолженная прямолинейностью носа» [297, с. 341–342].

Тут же обозначается мизансцена диалога: «Сидели на разных концах рыжего дивана, даже так: он – в глубоком его углу, я – наискосок, на мелком, внешнем его краю. Разговор происходил по длинной диагонали, по самой долгой друг к другу дороге» [297, с. 343]. Выбор «длинной диагонали» Цветаева объясняет необходимостью «лучше видеть», создать перспективу внешнюю, «которой с ним лишена была внутренне, и этой создаваемой физической перспективой заменяя ту, внутреннюю, которая у людей зовется будущее, а между мужчиной и женщиной есть – любовь» [297, с. 346].

Пространственные характеристики наполняются символическим смыслом. Цветаева отказывается считать описание Володи (отождествляемое с прототипом) портретом. Живопись не устраивает ее своей двумерностью, невозможностью прозреть глубину не только сквозь пространство, но и сквозь время: «Словом, самое далекое, что есть от портрета, несмотря на пластическое несуществование свое, а может быть благодаря ему, бесконечно-досягаемого и податливого, который, по желанию, можно взглянуть на версту внутрь рамы,

или изнутри всех его столетий в комнату – выглядеть» [297, с. 343]. Поэтому портрету противопоставляется статуя, «крайней явленностью своей и выявленностью ставящая глазам предел каждой точкой своей поверхности» [297, с. 343].

В любом воспоминании для Цветаевой самое важное – зримо представить минувшее: «Годы <...> спустя, читая на листке почтовой бумаги посвященную мне О. Мандельштамом „Флоренцию в Москве” – я не вспомнила, а увидела тех итальянских каменщиков на Волхонке» [298, с. 157]. Музей изящных искусств представляется писательнице «белым видением» «на щедрой синеве неба» [298, с. 166]. На фоне музея запечатлевается фигура его создателя, отрешенного от праздничной суеты: «явно не видя всех на него глядящих, стоял он у главного входа, один среди белых колонн, под самым фронтоном музея, в зените своей жизни, на вершине своего дела. Это было видение совершенного покоя» [298, с. 169].

Значительная часть цветаевской прозы 1920–1930-х гг. посвящена современникам-поэтам. В этих мемуарно-критических текстах прослеживается и творческое кредо писательницы, ее эстетические принципы, в том числе и отношение к визуальному.

В характеристиках поэтов глаза, взгляд, особенности видения играют первостепенную роль. Так, Цветаева отмечает колебания между микроскопическим и телескопическим, но одинаково «бесстрастным, оценивающим, любопытствующим взглядом» Брюсова и жестко итожит: «Микроскоп или телескоп, – простого человеческого (простым глазом) взгляда у Брюсова не было: Брюсову не дан был» [297, с. 62].

М. Кузмина в их первую встречу Цветаева видит как бы через окуляр двунаправленного бинокля, одновременно приближающего и удаляющего: «И вот, с конца залы, далекой – как в обратную сторону бинокля, огромные – как в настоящую его сторону – во весь глаз воображаемого бинокля – глаза» [297, с. 281]. Приближение поэта вызывает ощущение «безумной рези в глазах, точно мне в глазницы вогнали весь бинокль, краем в край» [297, с. 281].

Феноменальные глаза Кузмина существуют как бы автономно от их обладателя, в своем самодостаточном бытии они разрушают грань между далеким и близким, подвижным и неподвижным: «С того конца залы – неподвижно как две планеты – на меня шли глаза. Глаза были – здесь. Передо мной стоял – Кузмин» [297, с. 281]. В конечном итоге глаза исчерпывают и замещают поэта: «Глаза – и больше ничего. Глаза – и все остальное. Этого остального было мало: почти ничего» [297, с. 281].

Передавая свое впечатление от Пастернака, Цветаева также обращает внимание на глаза: «Громадная, <...> дикая и робкая рѳкось глаз», замечая в скобках «Не глаз, а око» [298, с. 232]. Пастернак предельно расширяет возможности органов восприятия: «сплошное настежь: глаза, ноздри, уши, губы, руки» [298, с. 234], но именно глаз становится «индикатором многоступенчатого творческого процесса» [332, с.].

Анализируя «Детство Люверс», Цветаева пишет об особой призме, сквозь которую автор видит свою героиню: это «девочка, данная сквозь Бориса Пастернака» [298, с. 381]. Особенность видения художника писательница усматривает в том, что «Пастернаковы глаза» «остаются не только в нашем сознании, они физически остаются на всем, на что он когда-то глядел, – в виде знака, меты, *патента*, так что мы с точностью можем установить, пастернаковский это лист или просто» [297, с. 381–382] (курсив автора. – А. Г.).

Специфику визуального восприятия в поэзии Пастернака Цветаева видит в том, что поэт «через глаз мир – процеживает. Пастернак – отбор. Его глаз – отжим. <...> Пастернак, мало что отпечатавшись на всем своим глазом, нам еще этот глаз вставляет» [298, с. 382, 384].

Сравнивая поэтические миры Маяковского и Пастернака, Цветаева сопоставляет два типа визуальности: лирическое «я» Маяковского претворяет себя в предмете, «дотворяет, надставляет – и вверх, и вниз, и вширь (только не вглубь!)» [298, с. 383], Пастернак же претворяет предмет в себя, растворяет в себе (см. подробнее: [331]). Особенностью изображения мира и человека у Маяковского Цветаева считает «плакатность». Психологическую глубину

заменяют внешние, гиперболизированные детали: «Генерал будет – до чудовищности отросший погон и бакенбард, буржуй будет – не мясом, а целым мысом выступающий на нас живот» [298, с. 383]. С плакатностью связана статуарность Маяковского («окаменел с локтя») и его близость монументальной живописи, «где, по крайней мере, руке есть где взмахнуть, ноге – куда отступить, глазу – что окинуть», «весь на деталях, но каждая деталь с рояль» [298, с. 392, 384]. Называя Маяковского эпическим поэтом, Цветаева оговаривает, что это «эпос наших дней: плакат» [298, с. 383]. Пастернаковскому «растворению» в себе Цветаева противопоставляет «отрезвление», «явнопись» Маяковского: «Маяковский отрезвляет, то есть, разодрав нам глаза возможно шире – верстовым столбом перста в вещь, а то в глаз: гляди! – заставляет нас видеть вещь, которая всегда была и которой мы не видели только потому, что спали – или не хотели» [298, с. 384].

Пастернак противопоставляется Маяковскому, как лирика эпосу. Маяковский подавляет читателя эпическим масштабом («Из кожи Маяковского лез только боец, лез только размер. Как из его глазниц – глазомер» [298, с. 392]), Пастернак – остротой зрения: «Пастернака долго читать невыносимо от напряжения (мозгового и глазного), как когда смотришь в чрезмерно острые стекла, не по глазу (кому он по глазу?)» [298, с. 385].

Мир Пастернака держится на «магическом кристалле» – его глазном хрусталике. Глаз читателя устроен иначе: «Между нами и вещью наша слепость, наш порочный, порченный глаз. Между Пастернаком и предметом – ничего» [298, с. 387]. Именно по этой причине Пастернак в современности для Цветаевой – «один большой недоуменный страдальческий глаз <...>. Глаз непосредственно из грудной клетки – с которой он не знает, как быть, ибо видимое и сущее в ней, так Пастернаку кажется, сейчас никому не нужно. Пастернак из собственных глазниц вылезает, чтобы увидеть то, что все видят, и ко всему, что не то, ослепнуть. Глаз тайновидца, тщащийся стать глазом очевидца» [298, с. 393–394].

Одним из лучших прозаических портретов, созданных Цветаевой, исследователи справедливо считают ее эссе о Волошине «Живое о живом». Вспоминать о Волошине для поэтессы значит видеть его (заметим, что и у Волошина «видение» будет означать «воспоминание»). Описывая первое появление поэта в ее доме, Цветаева выделяет главное – взгляд, устанавливающий контакт и вызывающий доверие: «смотрит так пристально, что можно бы сказать, бессовестно, если бы не широкая, все ширеющая улыбка явного расположения – явно располагающая. <...> Смотрит взглядом ваятеля или даже резчика по дереву – на чурбан – кстати, глаза точь-в-точь как у Врубелевского Пана: две светящиеся точки» [298, с. 161–162].

Истинное общение для Цветаевой – «полная отдача другому, вникание, проникновение, глаз не сводя с лица и души другого – и каких глаз: светлых почти добела, острых почти до боли <...>, не глаз, а сверл, глаз действительно – прозорливых. И оттого, что не больших, только больше видящих – и видных. Внешне же: две капли морской воды, в которой бы прожгли зрачок» [298, с. 162].

Интересна попытка Цветаевой представить Волошина геометрически: для нее он – «шар, совершенное видение шара» [298, с. 190]. Вспомним, что шар – символ космической гармонии, солнца и луны, мира и вечности. Круглое предполагает семантику целостности, самости, совершенства, божественного начала и т. д. В восточной символике круг воспринимается как просветление, озарение, совершенство человека, воссоединенного с первоначалом [189, с. 18–19].

Рассказывая о том, как Волошин знакомил ее с историей Киммерии, Цветаева отмечала его способность проникать в тайну прошлого: «Тайновидчество поэта есть прежде всего очевидчество: внутренним оком – всех времен. Очевидец всех времен есть тайновидец. И никакой тут „тайны“ нет» [298, с. 195]. Дар Волошина открывать таланты сравнивается с увеличительным стеклом, концентрирующим солнечный луч: «Острый глаз Макса на человека был собирательным стеклом, собирательным – значит

зажигательным. Все, что было своего, то есть творческого, в человеке, разгоралось <...> в посильный костер» [298, с. 206]. Волошин для Цветаевой – голова и пять чувств, «из которых больше всего – зрение», поскольку он – «миросозерцатель», «живописец и ваятель» [298, с. 174].

Роль визуального компонента в художественном восприятии подтверждается размышлениями Цветаевой о природе творчества и возможностях критики. В эссе «Поэт о критике» «первой добродетелью» критика Цветаева называет зрячесть и способность отличать талант от посредственности. Истинный критик должен быть провидцем: «Кто, в критике, не провидец – ремесленник» [298, с. 280]. Причем, «прозревать» критик должен как пространство, так и время: «увидеть за триста лет и за тридевять земель» [298, с. 280].

В одном из писем к М. Волошину М. Цветаева признается, что она не может быть счастливой «из-за слишком острого взгляда вперед или назад» [299, с. 47]. Писательница имеет в виду свое стремление проникнуть в сущность вещей и явлений: «Мои глаза и руки как бы невольно срывают покровы – такие блестящие! – со всего» [299, с. 47]. Цветаева вновь и вновь возвращается к волнующей ее теме истинного и ложного зрения, разницы между видимым, внешним – и внутренним, истинно ценным. Женщина в тридцать становится «очерченной, значительней, своеобразней, – прекрасней, может быть. Красивей – нет. То же, что с чертами – со стихами» [298, с. 276]. Таким образом, красота, «красивость» оказывается внешним мерилем, а прекрасное – внутренним. Для Цветаевой явление, вышедшее из области видимого и вещественного, становится не красивым, а прекрасным.

Смысл творческого процесса Цветаева видит в том, «чтобы незримое перевести на видимое» [298, с. 284]. Видимое для поэта – «цемент, ноги, на которых вещь стоит» [298, с. 284]. Но это не цель творчества, а лишь его начало: только видимое способно привести к незримому, к открывающейся истине. В очерке «Поэт и время» Цветаева настаивает на необходимости сознательного усилия, без которого невозможно истинное познание: «...чтобы

видеть, именно нужно смотреть, чтобы увидеть – всматриваться. Обманутая надежда глаза, привыкшего по первому взгляду – то есть по прежнему, чужих глаз, следу – видеть. Не дознаваться, а узнавать» [298, с. 329]. Эволюция художника, его движение к современности определяется не внешним, а внутренним зрением: «Можно идти и вовсе закрыв глаза – с палкой слепого – и вовсе без палки» [298, с. 332].

Следует отметить, что Цветаева, придающая первостепенное значение взгляду в искусстве и человеческом общении, последовательно рассуждающая об истинном и ложном видении, насыщающая мемуарно-критические очерки визуально-оптической образностью, в то же время декларирует первостепенную значимость звука и слуха в творчестве. О роли звука в поэзии Цветаевой сказано немало (см., напр., [3, с. 304, 308, 316; 35, с. 29, 31; 62; 317]). Приведем несколько наиболее показательных примеров из ее прозаического творчества. В разделе «Кого я слушаюсь» («Поэт о критике») глагол «слушаюсь» Цветаева употребляет не в значении «повинуюсь, подчиняюсь», а в первоначальном смысле – «воспринимаю слухом»: «Слушаюсь я чего-то постоянно, но не равномерно во мне звучащего, то указующего, то приказующего. Когда указующего – спорю, когда приказующего – повинуюсь» [298, с. 285]. Указующее для поэта – «слуховая дорога к стиху» [298, с. 285]. Цветаева признается: «Все мое писанье – вслушивание. <...> Верно услышать – вот моя забота. У меня нет другой» [298, с. 285]. И далее: «Вещь написалась, я над ней работала, я слушала каждое слово (не взвешивала – выслушивала!)» [298, с. 296]. Даже теорию, под которую поэт «подгоняет» уже написанное стихотворение, Цветаева называет «разумом слуха», или «осознанием слуха» [298, с. 294]. Звуковой аспект играет первостепенную роль в создании и восприятии стиха. Стихотворение только тогда кажется Цветаевой убедительным, когда проверяемо музыкальной (т. е. опять же звуковой) формулой.

В обожаемом Пушкине Цветаеву завораживает прежде всего магия звучащего слова: «Есть магические слова, магические вне смысла, одним уже

звучанием своим <...> слова, которые, до того как *сказали* – уже значат, слова – самознаки и самосмыслы, не нуждающиеся в разуме, а только в слухе, слова звериного, детского, сновиденного языка» [298, с. 498] (курсив автора. – А. Г.). В эссе «Пушкин и Пугачев» ожидание магического слова («Вожатый») обесценивает основной текст, утрачивающий третье измерение – глубину, содержание. Чтение этого текста уподобляется механическому передвижению, скольжению взгляда по плоскости: «Читала я честно, ни строки не пропуская, но глазами читала, на мысленный глаз прикидывая, сколько мне еще осталось печатных верст пройти – *без Вожатого*» [298, с. 499] (курсив автора. – А. Г.).

Пояснить подобное предпочтение можно, исходя из теории Ф. Ницше, существенно повлиявшего «на концептуализацию русского модернизма» [333, с. 312], о двух типах культуры – аполлоническом и дионисийском. Если Мандельштам тяготеет к аполлоническому искусству (по Ницше, искусству пластических образов), то Цветаевой ближе дионисийский тип, связанный с «непластическим искусством музыки» [196, с. 468] («...там, где у Аполлона глаза, у Диониса уши» [333, с. 312]).

Тем не менее в прозе Цветаевой мы находим множество подтверждений единосущности зрения и слуха. Так, приметы семнадцатого года в сборнике стихотворений Пастернака она узнает лишь при «зорчайшем вслушивании», Мандельштаму приписывает «акустическое видение округлости» [298, с. 239, 409] и т. д. Однако в отличие от Мандельштама, у которого именно зрение в первую очередь «запускает» механизмы мышления и памяти, «зорчайшее вслушивание» Цветаевой как будто переключает звуковой и зрительный регистры, пробуя на слух и на глаз не дальние или мелкие предметы, а время, пространство, истину, красоту.

Таким образом, в творчестве Цветаевой мы наблюдаем динамическое соотношение зрительного и слухового. Акустические приоритеты сменяются визуальными, и наоборот. Установка Цветаевой на «вслушивание» дополняется теоретически ею не обоснованными, но весьма убедительными, исходя из ее творческого наследия, доказательствами важности для поэта визуальной

образности. Внимание к внешнему и внутреннему зрению, «культура» и «воспитание глаза», истинное и ложное видение, роль видения в процессе творчества – вот те вопросы, которые интересовали поэта.

Выводы к РАЗДЕЛУ 3

Анализ прозаического творчества М. Булгакова, Ю. Олеши, С. Кржижановского, О. Мандельштама, М. Цветаевой 1920–1930-х гг. позволяет сделать вывод о многообразии визуальных стратегий и функций визуальной поэтики в литературе позднего модернизма. Нами были выделены три ведущие тенденции в воплощении визуального: использование возможностей кинопоэтики, отвечающей модернистским принципам мировидения; усиление роли видящего субъекта и привлечение инструментального зрения, что дает возможность отразить изменчивый и деформированный облик мира; формирование визуальной доминанты в синестезийном восприятии, позволяющей вскрыть многослойность и тайную суть явлений. Исследование особенностей «литературного кинематографа» в прозе М. Булгакова и Ю. Олеши позволяет говорить об использовании общей системы киносредств (приоритетность зрительного ряда, принцип монтажа, свободное обращение с пространством и временем, визуальная динамика (смена кадров), разного рода организованная ритмичность, сложная оптика, усиление роли звука и цвета и др.). В творчестве раннего М. Булгакова заметно стремление охватить весь диапазон средств кинопоэтики, в последнем же романе писателя «литературная кинематографичность» становится воплощением модернистской эстетики. В прозе Ю. Олеши используются кинематографические приемы, в наибольшей степени соответствующие модернистскому видению мира. Если в романе «Зависть» обнаруживаются отдельные элементы «литературного кинематографа» как составляющей визуальной поэтики, то в малой прозе визуализация осуществляется именно в форме кинематографичности.

В прозе С. Кржижановского представлены различные типы видящего субъекта и разнообразные формы инструментального видения. В новелле «Чудак» писатель находится в русле экспрессионистической традиции, изображая героев в пороговой ситуации. Конфликт повести определяется столкновением позиций повествователя-наблюдателя и героя-созерцателя, исследователя страха, который сумел «обесстрашить» себя ценой утраты человечности. Именно визуальный аспект оказывается маркером, помогающим разграничить эти позиции.

В повести «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки» с образом героя-наблюдателя связан визуальный комплекс, включающий мотивы глаза, зрачков, очков, глубины, объема, истинного и ложного зрения, слепоты, зрительной памяти. Автор показывает, что в разорванном и деформированном мире взаимопонимание людей основывается на визуальном контакте, который является связующим звеном между героем и другими персонажами, героем и реальностью. Наиболее оригинальным воплощением визуальной поэтики в творчестве С. Кржижановского является видение времени, его «овеществление» и визуализация. Машина времени, которую создает герой «Воспоминаний о будущем», позволяет прозревать не только пространство, но и время, и становится машиной видения.

Проза поэтов (О. Мандельштама и М. Цветаевой) позволяет говорить о синестезийном характере их восприятия. В творчестве О. Мандельштама способность видения становится первичной, это импульс, запускающий механизмы мышления и памяти, включающий «культуру зрения» поэта. Проза М. Цветаевой позволяет говорить о динамическом соотношении зрительного и слухового начал, о смене акустических приоритетов визуальными и наоборот. В то же время воспоминания Цветаевой связаны, как и у Мандельштама, прежде всего с визуальными впечатлениями.

РАЗДЕЛ 4

РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЗРИМОСТИ В ПРОЗЕ СОЦРЕАЛИЗМА 1920–1930-х ГГ.

1920–30-е годы характеризуются современными литературоведами как период становления и утверждения соцреалистического канона [71; 89; 250], постепенно вытесняющего конкурирующие направления в литературе и литературной критике. Наиболее отчетливое воплощение соцреалистический канон получил в романном жанре, не случайно «именно роман считается доминирующим, определяющим жанром соцреализма» [250]. В советской литературе данного периода выделяются различные разновидности романного жанра: роман о гражданской войне, производственный роман, роман воспитания, исторический роман [129; 250].

4.1 Роль и возможности взгляда в романе о гражданской войне («Разгром» А. Фадеева, «Чапаев» Д. Фурманова, «Железный поток» А. Серафимовича)

Одной из наиболее репрезентативных разновидностей соцреалистического романа периода становления канона является роман о гражданской войне, жанровая модель которого формируется в творчестве А. Фадеева, А. Серафимовича, Д. Фурманова.

Замысел романа «Разгром» наметился у Фадеева, по признанию самого автора, в 1921–1922 гг., когда воспоминания о гражданской войне на Дальнем Востоке, участником которой он являлся, были еще свежи в памяти писателя. Отдельным изданием книга вышла в 1927 году, и критики незамедлительно отметили реалистический психологизм романа: «внутренние состояния героев «Разгрома» выявляются и прямым описанием, и через характерные внешние их

черты, постоянно повторяющиеся портретные детали» [282, с. 16–17]. «Общим местом» стало утверждение об «учебе» Фадеева у Л. Толстого, поддерживаемое самим писателем [281; 282]. Одним из толстовских приемов В. Тренин считает выделение значимой детали в описании преимущественно второстепенных и отрицательных персонажей. По мнению критика, Фадеев перенимает этот прием, «забывая об его отрицательной функции» и перенося «на положительного, даже на центрального героя – Левинсона» [163, с. 99]. В результате, помимо воли автора, образ главного героя снижается, поскольку читатель «не узнает никаких подробностей о Левинсоне и о его деятельности, кроме того, что у него нездешние глаза» [163, с. 99–100]. С точки зрения В. Мусатова, акцент на глазах героя проясняет главный принцип, исповедуемый Левинсоном: «Видеть все так, как есть, – для того, чтобы изменять то, что есть, приближать то, что рождается и должно быть» [193, с. 68]. Однако, за исключением частных замечаний, визуальная образность фадеевского романа не подвергалась специальному исследованию.

Описывая командира отряда Левинсона, Фадеев постоянно подчеркивает несоответствие внешнего облика внутренней сущности: «Он был такой маленький, неказистый на вид – весь состоял из шапки, рыжей бороды да ичигов выше колен» [282, с. 64]; «маленький человечек, в высоких ичихах и с рыжей, длинным клином, бородой, похожий на гнома, каких рисуют в детских сказках» [282, с. 96]. Устойчивой деталью портрета Левинсона оказываются его глаза, взгляд, обретающие способность видеть словно бы насквозь: «нездешние глаза Левинсона: глубокие и большие, как озера, они вбирали Морозку вместе с сапогами и видели в нем многое такое, что, может быть, и самому Морозке неизвестно» [282, с. 42]. Контраст между непрезентабельной внешностью и глубиной взгляда предельно заостряется: «У маленького человечка, так плохо игравшего в городки, оказались большие и ловкие глаза, – они схватили Мечика и, вывернув его наизнанку, подержали так несколько мгновений, будто взвешивали все, что там оказалось» [282, с. 96].

Взгляд командира партизанского отряда меняется в зависимости от ситуации: порой он насмешливо прищуривает «голубые, как омуты, глаза» [282, с. 57], способен схватить своего ординарца, «как клещами, немигающим взглядом» и выдернуть «из толпы, как гвоздь» [282, с. 67], порой люди «с особенной ясностью» чувствуют на себе «его большие и темные глаза» [282, с. 139]. Эти глаза способны холодеть настолько, что «под их жестким взглядом начхоз окончательно убедился, что выюки – это точно пустяки» [282, с. 75].

Именно глаза командира – и есть то «секретное оружие», которым Левинсон управляет своим отрядом. Сомнения Мечика в важности фигуры командира («...невольно стал отыскивать глазами, кто же все-таки распоряжается его судьбой? Впереди шел Левинсон, он выглядел таким маленьким и так потешно размахивал огромным маузером, что трудно было поверить, будто он и является главной направляющей силой» [282, с. 111]) опровергаются силой взгляда Левинсона: «Левинсон тяжелыми шагами двинулся к нему, держась за маузер, не спуская с него глаз, ушедших вовнутрь и ставших необыкновенно колючими и маленькими» [282, с. 114].

Пытаясь проследить «истоки» характера Левинсона, повествователь обращается к его детству, при этом воспоминания героя представляют собой визуальный образ-фотографию: «Он только и смог вспомнить старинную семейную фотографию, где тщедушный еврейский мальчик – в черной курточке, с большими наивными глазами – глядел с удивительным, недетским упорством в то место, откуда, как ему сказали тогда, должна была вылететь красивая птичка» [282, с. 141]. Симптоматично, что, хотя глаза маленького Иосифа еще наивны, но удивительное даже для него самого «недетское» упорство взгляда – это, видимо, и есть та ось, тот стержень, который предопределил будущего Левинсона.

Важность визуальной информации для командира подчеркивается его способностью мыслить зрительными образами: «Левинсон выбросил потухшую сигаретку и забарабанил по столу... „Сохранить боевые единицы...” Мысль эта

никак не давалась, стояла в мозгу в виде трех слов, писанных химическим карандашом на линованной бумаге» [282, с. 74].

Описание глаз становится средством индивидуализации и психологической характеристики персонажей. Например, в портрете Морозки особо отмечено лукавство зелено-карих глаз и сходство с Мишкой, его конем: «Гривастый жеребчик настороженно прядал ушами. Был он крепок, мохнат, рысист, походил на хозяина; такие же ясные, зелено-карие глаза, так же приземист и кривоног, так же простовато-хитер и блудлив» [282, с. 44]. Верным оказывается и обратное сходство: конь описывается в тех же выражениях, что и его хозяин: «В это время из кустов высунулась мохнатая Мишкина голова. Мишка посмотрел на людей умным зелено-карим глазом и тихо заржал» [282, с. 112]; ср. о Морозке: «Он лукаво мигнул зелено-карим глазом и фыркнул» [282, с. 43].

Конфликт героев-соперников проявляется прежде всего в столкновении взглядов: «С каждым его шагом чувство виновности в Мечике росло, а радость улетучивалась, он смотрел на Морозку малодушными, уходящими вовнутрь глазами и не мог оторваться. <...> Мечик захлебнулся внезапно чужим и тяжелым, мутным от ненависти взглядом» [282, с. 83]. Индивидуализм, инфантилизм Мечика, который позже станет причиной его предательства, в этой ситуации подчеркивается глазами, обращенными в себя: Мечику только до себя есть дело, и он прячется «вовнутрь», уходит от чужого взгляда.

Отметим, что Фадеев неоднократно воспроизводит «общение глазами», без вербальной составляющей, когда встреча/невстреча взглядов позволяют оценить ситуацию и поступки героев. Так описывается диалог Левинсона и Сташинского, решающих судьбу Фролова: «Слово это было настолько трудным, что он не смог его выговорить. Сташинский взглянул на него с опаской и удивлением и... понял. <...> они заговорили о том, что уже было понятно обоим, но чего они не решались назвать...» [282, с. 118]. Без слов понимает Сташинского и Фролов: «Взгляды их встретились и, поняв друг друга, застыли, скованные единой мыслью...» [282, с. 119].

В ситуации суда над Морозкой, инспирированного Левинсоном, в ординарце просыпаются его лучшие качества, что немедленно отражается во взгляде: «...А как сказал Дубов, что всех я ребят наших... да разве же я, братцы!.. – вдруг вырвалось у него изнутри, и весь он подался вперед, схватившись за грудь, и глаза его брызнули светом, теплым и влажным...» [282, с. 69].

Наконец, в момент смерти Морозка полностью преображается, и интонация повествователя становится возвышенно-лирической. Смерть для героя отождествляется с невозможностью видения: «Ему жаль было не того, что он умрет сейчас, то есть перестанет чувствовать, страдать и двигаться, – он даже не мог представить себя в таком необычайном и странном положении, потому что в эту минуту он еще жил, страдал и двигался, – но он ясно понял, что *никогда* не увидит ему залитой солнцем деревни и этих близких, дорогих людей, что ехали позади него» [282, с. 180] (курсив автора. – А. Г.).

Мечик – единственный из главных героев, кого Фадеев лишает определенного взгляда, ни разу не описав его глаза. В свете предательства Мечика и, таким образом, противопоставления его всему отряду, это выглядит весьма симптоматично. Внутренняя готовность к измене присуща Мечику с самого начала. Мечтательный герой носит в кармане «женскую фотографическую карточку» с изображением светловолосой девушки, но запечатленный раз и навсегда на фото визуальный образ любимой оказывается тоже «подвижным», зависит от внутреннего состояния героя. Увлечение другой женщиной способно изменить черты прежней: «С поблекшей фотографии глянуло на него знакомое девичье лицо, но оно не показалось ему таким милым, как раньше» [282, с. 52].

Зарождение чувства к Варе описывается с использованием оптической метафоры: «Постепенно поправляясь, он начинал смотреть на нее земными глазами» [282, с. 51–52]. «Земные глаза», правда, не отменяют мечтательности героя, и свою возлюбленную он чаще видит в фантазиях, чем наяву: «Мысли его отвлеклись далеко в сторону – к светлым, будущим дням <...>. Будут они

двое сидеть у окна, прижавшись друг к другу: Варя говорит ему хорошие слова, а он гладит ее волосы, и косы у нее будут совсем золотые, как полдень... И Варя в его мечтах тоже не походила на сутулую откатчицу из шахты № 1, потому что все, о чем думал Мечик, было не настоящее, а такое, каким он хотел бы все видеть» [282, с. 81].

Иллюзорное представление героя практически всегда оформляется визуально: «Люди в сопках (знакомые только по газетам) вставали перед глазами как живые – в одежде из порохового дыма и героических подвигов. Голова пухла от любопытства, от дерзкого воображения, от томительно-сладких воспоминаний о девушке в светлых кудряшках» [282, с. 49].

Отрешенность Мечика от реальности заставляет его воспринимать окружающее как эстетический объект: «...к Мечику подходил светлородый и тихий старичок Пика. Он напоминал какую-то очень старую, всеми забытую картину: в невозмутимой тишине, у древнего, поросшего мхом скита сидит над озером, на изумрудном бережку, светлый и тихий старичок в скуфейке и удит рыбку» [282, с. 51].

Выздоровление героя и расширение его кругозора также подается автором с использованием оптической образности: «Он мог уже на все смотреть со стороны – разными глазами. Происходило это потому, что в болезни его наступил перелом, раны быстро зарастали, тело крепло и наливалось» [282, с. 80]. Способность видеть внешний мир, а не себя, замечать одновременно различные явления и события, анализируя их, – это и есть те «разные глаза», которыми заново учится видеть Мечик.

Демонстрируя ограниченные возможности зрения героя, Фадеев раскрывает его духовно-нравственную ущербность. Взгляд при этом обретает свойства не столько органа зрения, сколько органа осязания, Мечик пользуется им, как слепой пальцами: «Мечик лежал на спине, глазами нащупывая звезды» [282, с. 108]. Увидеть звезды персонажу не дано, поскольку «они едва проступали из черной пустоты, которая чудилась там, за туманной завесой». Полностью же лишает повествователь героя возможности увидеть эти звезды,

проблески в своей душе, потому что «эту же пустоту, еще мрачней и глуше, потому что без звезд, Мечик ощущал в себе» [282, с. 108]. Чувство пустоты сближает Мечика с умирающим Фроловым: «Он подумал, что такую же пустоту должен все время ощущать Фролов, и ему стало жутко от внезапной мысли, что судьба этого человека может быть похожа на его» [282, с. 108].

Использование принципа параллелизма обнажает суть Мечика как «живого мертвеца». Но если Фролова превращает в живой труп смертельная рана («взгляд его был тускл и пуст, как у мертвого» [282, с. 60]), физически достаточно здоровый Мечик мертв духовно. Сигналом смерти является для Фролова «бесплотное, опрокинутое небо», которое тот «впервые увидел в собственных глазах» [282, с. 60]. «Неподвижный взгляд» умирающего заставляет Мечика испуганно отвести глаза. Своеобразным «двойником-антиподом» Мечика оказывается и Пика, с которым героя-интеллигента роднит замкнутость на себе самом: «взгляд его, сосредоточенный на себя, был влажен и пуст» [282, с. 116].

Образ звездного неба возвращает к сцене, когда раненого Мечика доставляли в лазарет: «Первое ощущение плавного качания слилось с таким же смутным ощущением плывущего над головой звездного неба. Со всех сторон обступала мохнатая, безглазая темь» [282, с. 48]. И здесь вместо реальности звездного неба – лишь его видимость, ощущение. Достоверной оказывается только «безглазая темь».

Лейтмотивной деталью портретных описаний Вари, жены Морозки и возлюбленной Мечика, становятся «дымчатый взгляд», «дымчатые глаза» (с дополнительными характеристиками «большие», «странные», «чуткие, как дым»). В дымчатости Вариных глаз герой ощущает потаенную глубину, загадочность, скрытое желание, многообещающие надежды, мечты и иллюзии, лишённые четких очертаний. Заметим, что эту дымчатость видит только Мечик, и она оказывается сродни туману, скрывающему звезды ночного неба.

Для положительного героя зрение-осязание тоже оказывается недостаточным: «Метелица заглянул внутрь, пошарил глазами, прислушался и,

не найдя ничего подозрительного, бесшумно перемахнул через забор» [282, с. 147]. Но разведка окончилась неудачей, Метелица стоял перед толпой народа «с далеким хищным блеском своих летящих глаз, смотревших туда, где в сером утреннем дыму застыли величавые хребты» [282, с. 158]. В этом взгляде как бы сочетаются звериное и птичье (они и хищные, и летящие), и вместе с тем общее настроение фразы предполагает особую патетичность, сопряжение преходящего (человек) и вечного (природа).

Истинное «сердечное» зрение открывается Метелице только на пороге пыток и смерти. Именно тогда «колеблющуюся, пеструю, тихую толпу мужиков, мальчишек, напуганных баб в паневах, девушек в белых цветных платочках, бойких верховых с чубами» он охватил «не только взглядом, но всем сердцем» [282, с. 156].

В портретных описаниях второстепенных героев акцент также делается на глазах: жуткое мигание одного глаза доктора Сташинского, драматизирующее любую ситуацию; «косые и узкие, как у татарина», смотрящие «настороженно, пытливо» [282, с. 64] глаза Бакланова; «умное и крепкое выражение», «какое бывает у людей, умеющих хорошо слушать, а еще лучше думать по поводу услышанного» [282, с. 132] в глазах Гончаренко и др.

Способностью видеть в романе наделены не только люди, но и природа: «Оттуда строго смотрели на поселок обомшелые кондовые ели» [282, с. 44]; «Глянул подслеповатый месяц» [282, с. 77]; «Солнце заглядывало Морозке под козырек – оно еще стояло над хребтом бесстрастным, немигающим глазом» [282, с. 85].

Положительным героям свойственно панорамное видение, способное охватить ситуацию в целом: «Морозка ползком взобрался на вершину. Справа, миновав Крыловку, правильными цепочками, разученно, как на параде, бежали маленькие одинаковые фигурки с желто-зелеными околышами на фуражках. Слева, в панике, расстроенными кучками метались по златокосому ячменю люди, на бегу отстреливаясь из берданок. Разъяренный Шалдыба (Морозка узнал его по вороному коню и островерхой барсучьей папахе) хлестал плеткой

во все стороны и не мог удержать людей. Видно было, как некоторые срывали украдкой красные бантики» [282, с. 46].

Динамизм и напряженность повествования достигаются за счет использования кинематографических приемов – монтажа, кадрирования, освещения: «В дрожащую полосу света падали из темноты новые фигуры в длинных грязно-белых рубахах» [282, с. 63]; «Вдруг на самом дне балки полыхнуло бесшумное зарево костра и вырвало из темноты мохнатые конские головы, усталые лица людей в холодном блеске патронташей и винтовок» [282, с. 112]. Кинематографический образ предельно динамичен: «Оглядываясь назад, Левинсон видел громадное зарево, полыхавшее над селом, – горел целый квартал, – на фоне этого зарева метались одиночками и группами черные огненноликие фигурки людей» [282, с. 174].

Момент крайнего напряжения может передаваться при помощи немой сцены, данной крупным планом: «Они не сделали и нескольких шагов, как из переулка, подобрав юбки, выбежала толстая баба и, столкнувшись с ними, остановилась в столбняке. Глаза ее полезли под платок, а ртом она хватала воздух, как пойманная рыба» [282, с. 107]. Тем самым подчеркивается значимость и катастрофичность последующего словесного сообщения («Сюда идти, а текайте ж, сюда идти!..») [282, с. 107]).

В финале романа визуальная образность достигает своего апогея. Левинсон появляется среди своих людей, «в самом центре людского месива», вдруг, словно из ниоткуда. В руке у него – «зажженный факел, освещавший его мертвенно-бледное бородатое лицо со стиснутыми зубами, с большими горящими круглыми глазами, которыми он быстро перебежал с одного лица на другое» [282, с. 175]. Такое резкое визуальное впечатление («немая экспозиция») подготавливает решающий монолог героя, преодолевающего хаос всеобщего ужаса и отчаяния: «И в наступившей тишине, в которую врывались только звуки смертельной игры, разыгравшейся там, на опушке леса, – его нервный, тонкий, резкий, охрипший голос прозвучал слышно для всех» [282, с. 175].

Надежда на спасение также связывается со зрительным образом: «Они долго мчались под уклон, без единого возгласа, упершись затаившими ужас, но уже радующимися глазами в то узкое, желтое молчаливое пространство, что стремительно бежало перед ними» [282, с. 185]. Внезапно открывшаяся уцелевшим членам отряда картина мирной жизни насыщена конкретными деталями с символическими оттенками золота и голубизны: «Лес распахнулся перед ними совсем неожиданно простором высокого голубого неба и ярко-рыжего поля, облитого солнцем и скошенного, стлавшегося на две стороны, куда хватал глаз. На той стороне, у вербняка, сквозь который синела полноводная речка, – красуясь золотистыми шапками жирных стогов и скирд, виднелся ток» [282, с. 186]. Полнота и достоверность изображаемого достигается сочетанием визуального и аудиального: «Там шла своя – веселая, звучная и хлопотливая – жизнь. Как маленькие пестрые букашки, копошились люди, летали снопы, сухо и четко стучала машина, <...> вырывались возбужденные голоса» [282, с. 186]. Эти живые звуки противостоят гнетущей тишине, в которую погружены партизаны: «мчались <...> без единого возгласа», «стало очень тихо», «смотрели на него молча и растерянно», «тихо поехал вперед», «обвел молчаливым <...> взглядом». Именно это видение помогло оставшимся в живых девятнадцати партизанам осознать, что жизнь продолжается, что тяжелые потери, которые они понесли, не отменяют движения живой жизни и что единственное их дело – продолжение борьбы.

В финале романа автор вновь акцентирует внимание на глазах Левинсона. После трагической развязки и минутной человеческой слабости, когда он «беспомощно оглядывался, будто хотел что-то спросить и не мог вспомнить, и странно, мучительно смотрел на всех долгим, невидящим взглядом» [282, с. 185], герой «обернулся и впервые совершенно осмысленно посмотрел на людей своими большими, глубокими, синими глазами» [282, с. 185], которые «несколько секунд еще стояли над людьми» [282, с. 185], выявляя внеличностную природу силы и мужества Левинсона. Трагические события объединили отряд и его командира, стерли

субординацию, и Левинсон предстает уже обычным человеком, не защищенным броней исключительности: «Потом он весь как-то опустился и съезжился, и все вдруг заметили, что он очень слаб и постарел. Но он уже не стыдился и не скрывал своей слабости; он сидел потупившись, медленно мигая длинными мокрыми ресницами, и слезы катились по его бороде...» [282, с. 186].

Впрочем, герой скоро справится с проявлением слабости: он обводит «молчаливым, влажным еще взглядом это просторное небо и землю, сулившую хлеб и отдых, этих далеких людей на току, которых он должен будет сделать вскоре такими же своими, близкими людьми, какими были те восемнадцать, что молча ехали следом» [282, с. 186]. Эта всеохватность взгляда вновь возвращает Левинсону лидирующее положение, связанное с пониманием своего долга: «нужно было жить и исполнять свои обязанности» [282, с. 186].

Как видим, глаза и взгляд героев в романе Фадеева становятся важной составляющей психо-физиологической характеристики, порой приобретая почти магическое значение. Эта особенность, как и осмысление визуальной поэтики в целом, служит еще одним подтверждением близости художественных установок соцреализма и классицистической эстетики (впервые отмеченной А. Синявским [300, с. 450]). Современные исследователи справедливо говорят о безусловном интересе классицистической эпохи ко всему «зримому», явленному воочию, «оче-видному»: «„Волнует зримое сильнее, чем рассказ“, – это знаменитое заключение Буало выявляет одну из характернейших черт столетия» [111, с. 110]. Для классицизма характерна особая активность зрения, функцией которого является воздействие на окружающую реальность. При этом взгляд «обладает не столько волей к созерцанию, сколько волей к преобразению», ему «атрибутирована вся сила магического жеста» [111, с. 181]. Именно такой силой в произведении Фадеева наделяется взгляд идейного лидера – Левинсона – играющего первостепенную роль в процессе переделки людей и отбора человеческого материала.

Для сравнения рассмотрим еще два классических произведения о гражданской войне – роман Д. Фурманова «Чапаев» (1923) и роман А. Серафимовича «Железный поток» (1924).

Д. Фурманов трактовал свой роман почти как документальный. Художественность «Чапаева» в свое время пришлось доказывать (См.: [253, с. 4]). Основное место в тексте романа занимают историко-документальные описания, монологи и идейные диалоги героев, воссоздание боевой активности чапаевской дивизии во главе с ее командиром и отображение политработы комиссара. Однако в немногочисленных изобразительных фрагментах также оказываются важными мотивы взгляда, зоркости, слепоты, верного и искаженного видения.

Так, комиссар Федор Клычков, занимающийся политпросвещением не только всей дивизии, но и командира, при первом взгляде на Чапаева «быстро-быстро обшаривал его пронизывающим взглядом: хотелось поскорее рассмотреть, увидеть в нем все и все понять». Глаза комиссара уподобляются фронтовому сыщику-прожектору, торопящемуся «вонзиться в каждую щелку, выгнать мрак из углов, обнажить стыдливую наготу земли» [288, с. 74]. Пронзительным взглядом наделен и сам Чапаев: «Чапаев грозно обернулся в одну, в другую сторону, даже перегнулся назад, глянул пронзающее и быстро, словно хотел узнать среди многотысячной серой массы того злодея, о котором теперь говорил» [288, с. 115]. Подробно описывая внешность командира дивизии, повествователь обращает особое внимание на глаза: «светло-синие, почти зеленые – быстрые, умные, немигающие» [288, с. 75]. В минуту раздражения «глаза синие, злые сделались, так и подсвечивают» [288, с. 213].

Вспыльчивость командира меняет его взгляд: пронзительность оборачивается нежеланием видеть («А тот и не глядит. И не отвечает. Бешеные глаза под тяжелым свесом ресниц упали вниз» [288, с. 123]), а порой и слепотой («Эх, расшумится, разбунтуется, зло рассечет оскорбленьем, распушит, распалит, ничего не пожалеет, все оборвет, дальше носа не глянет в бешенстве, в буйной слепоте» [288, с. 121]). Досадуя на политическую безграмотность

Чапаева, на «партизанщину», Клычков отмечает ведущую роль партии: «Чапаев теперь – как орел с завязанными глазами: сердце трепетное, кровь горячая, порывы чудесны и страстны, неукротима воля, но <...> нет пути, он его ясно не знает, не представляет, не видит...» [288, с. 127]. Именно партия, считает комиссар, может «развязать» глаза и заставить видеть ясно.

Энергия чапаевской речи и взгляда находит живой отклик у бойцов: «Вспыхивают кругом оживленные лица, рыщут пламенеющим восторгом глаза... Красноармейцы летучими обрывками слов, кивками, смешками, веселым глазом – выражают друг другу острое сочувствие, согласие, довольство» [288, с. 115]. Это позволяет командиру держать «в руках коллективную душу огромной массы», заставляя ее «мыслить и чувствовать так, как мыслил и чувствовал сам» [288, с. 115].

В пороговой, напряженной ситуации герои-единомышленники понимают друг друга без слов: «Попов рассказывал, видимо, что-то веселое и смешное, но как услышал слово Чапаева – враз остыл, стушил, как свечи, усмешку в серых глазах, посмотрел прямо и серьезно Чапаеву в глаза ответным взглядом и глазами ему сказал: „Слышу!“» [288, с. 77].

Взгляд Чапаева способен «оживлять» даже карту. Рассматривая ее перед выходом в наступление, Чапаев видел, как «по тонким линиям карты разворачивались снежные долины, сожженные поселки, идущие в сумраке цепями и колоннами войска, ползущие обозы» [288, с. 80]. Против схематизма в восприятии карты, свойственного далеким от боевых перипетий штабам, Чапаев рассуждает, актуализируя разницу в видении ведения сражения боевым командиром и штабным: «Чего они там видят – карту? <...> Так ведь мы воюем не на карте, а на земле... <...> Мы тут все знаем и все видим сами...» [288, с. 238].

Внимание ко взгляду героев прослеживается и в портретах периферийных персонажей романа. Пристальным, зорким взглядом отмечен случайный боец: «О чем он думает так сосредоточенно, вперившись неотрывным взором в потухающий костер?» [288, с. 82]. «Чудные синие глаза» Андреева, друга

Клычкова, которые раньше были «прекрасными и светлыми», от тягот и волнений военной жизни кажутся «почти черными», «они смотрели с какой-то усиленной недоверчивостью, сурово и сухо. Можно было подумать, что он не рад даже встрече, но голос, все эти хорошие, теплые слова, что сразу были сказаны, – это все говорит про обратное» [288, с. 282]. В этом эпизоде визуальное явно «проигрывает» аудиальному: взгляд не несет в себе истины, он обманчив, и только слова и голос товарища становятся для Клычкова маркерами прежней родственности Андреева и залогом доброго к нему отношения.

Для подтверждения широкой популярности Чапаева Фурманов приводит «Письмо слепого красноармейца», написанное бойцом в дивизионную газету «через своих друзей» [288, с. 202]. Этот слепой «бандурист-чапаевец», как называет его автор, чтит подвиги Чапаева как святыню, рассказывая о нем были и небылицы, в которые верит сам. Слепота персонажа, на наш взгляд, может прочитываться и метафорически: в отличие от Клычкова, боец не может отличить правду от вымысла в отношении Чапаева, он подобен писателю, который творит свой художественный мир без оглядки на мир реальный.

В романе доминирует точка зрения всеведущего повествователя, представляемая как объективная. Лишь в некоторых эпизодах имеет место «внутренняя фокализация» [314, с. 113], отражающая субъективное восприятие героя: «Федор обвел глазами и не увидел концов черной массы, – они, концы, были где-то за площадью, освещенной в газовые рожки. Ему показалось, что за этими вот тысячами, что стоят у него на виду, тесно примыкая, пропадая в густую тьму, стоят новые, а за теми – новые тысячи, и так без конца» [288, с. 31]. В моменты опасности и душевного напряжения воображение Клычкова рисует визуальные картины возможного будущего: «Завтра он так же, быть может, без движения, останется лежать на снежной равнине, среди других, как он, отработанных в трупы, чернеющих и багровеющих на чистом рыхлом снежном ковре...» [288, с. 97].

Как правило, визуальное восприятие Клычкова не противоречит объективному видению повествователя, что подтверждается размыванием границ между сферами их видения и знания: «Федору было отчетливо видно его загорелое, багровое лицо: мужественное, открытое, простое <...>, сила в нем чувствовалась ядреная, коренная, настоящая. Грише было всего двадцать два года, а, по лицу глядя, вы дали бы ему и тридцать пять» [288, с. 44]. Однако порой ограниченность кругозора героя все же проявляется: так, комментируя выписки из дневника Федора, передающие ощущения и переживания заблудившихся в степи бойцов, повествователь замечает: «Многое из „ночного“ он не сумел как следует описать» [288, с. 289]. Впрочем, тут же приводится и «оправдательный» аргумент: «вообще оно, это „ночное“, чрезвычайно трудно поддается выражению и передаче» [288, с. 289].

Известно, что сам Фурманов называл свой роман «картинами» (Цит. по: [253, с. 4]). Отражение этих представлений находим и в самом тексте: «Мы <...> в очерке своем нисколько не претендуем на полноту изложения событий, на их точную последовательность, строгость дат, мест, имен... Мы <...> приведем всего две-три бытовых картинки, которые тогда имели место» [288, с. 209]. Так же образно мыслит и герой-резонер Клычков: «И так же быстро, как эти мысли, промчались другие – не мысли, а картинки...» [288, с. 99]. Установка на картинность порой приводит к гротескной избыточности: «Был тут Чеков. Кидался в глаза широкими рыжими бровями, пышными, багровыми усами, крокодильей пастью, монгольскими скулами; как пиявка, налитая кровью, отвисла нижняя губа, квадратом выпер чугунный подбородок, а над ним, как гриб в чугуне, потный и рыхлый нос. Под рыжими рогожками бровей – как угли, Чековы глаза. Широка и крута у Чека грудь, тяжелого веса лапы-лопаты» [288, с. 77–78].

Следует отметить несомненную киногеничность текста Фурманова, которая, судя по всему, оказалась воспринята создателями фильма «Чапаев» (1934). В романе важна установка на внешнее, показ, демонстрацию. Автор воспроизводит позу и жест персонажа, рассчитывая на визуальное

восприятие читателя: «Посмотри, как этот „в рюмку” стянулся ремнем, <...> лихо отстукивает звонкими каблуками; или этот – <...> с видом старого вояки опустил руку на эфес неуклюже подвязанной шашки и важно-важно о чем-то спорит с соседом; третий <...> как змеей, окрутился лентой патронов и мечется от конца до конца по площадке» [288, с. 25]. Важным также оказывается и внимание к освещению. Резкие контрасты между светом и тенью порождают образы, полные графической четкости и ускоренных движений немого кинематографа: «Из черного мрака на светлую дрожащую полосу огня выскакивали вдруг человеческие фигуры и так же внезапно, быстро исчезали в черную бездну ночи» [288, с. 95]. В неверном же свете огарка видны оказываются «только оплывшие черные тени да восковые пятна вместо лиц» [288, с. 92].

Некоторые эпизоды текста вполне можно назвать сценарной прозой (показателен здесь переход от прошедшего к настоящему времени): «С разных концов входили в улицы красные войска... Всюду огромные толпы рабочих, неистовыми криками выражают они свою буйную радость. Тут и восторги, приветствия доблестным полкам, и смех, и радостные неудержимые слезы... Подбегают к красноармейцам, хватают их за гимнастерки <...>, похлопывают дружески, крепко пожимают руки... Картины непередаваемой силы!» [288, с. 275]. Режиссерски выстраивая эпизод, Фурманов описывает мизансцену выступления Чапаева: «Картина замечательная! На земле, у самой сцены, первые ряды зрителей были положены на животы; за ними другая группа сидела нормально, за сидевшими, сзади них, третья группа стояла на коленях <...>; за этими – и таких было большинство – стояли во весь рост... Сзади них – десятка два телег, и в телегах сидели опять-таки зрители» [288, с. 302].

Наконец, кинематографичен и сам образ Чапаева. В его описании соединены внешние визуальные детали, четкие цвета, быстрота и внезапность передвижения, что позволяет создать целостный кинематографический образ, воплощенный как в точной игре Б. Бабочкина в фильме «Чапаев», так и в

известном плакате-афише: «В черной шапке с красным околышем, в черной бурке, будто демоновы крылья, летевшей по ветру, – из конца в конец носился Чапаев» [288, с. 105].

Не менее каноническим, но в художественном отношении более сложным произведением о гражданской войне предстает «Железный поток» А. Серафимовича, в котором развернуто представлена поэтика визуальности.

Предводителем стихийно сложившегося отряда солдат-таманцев и мирных крестьян оказывается Кожух – человек с железной челюстью и колючими глазами. Постоянной деталью портретной характеристики героя становятся его глаза, взгляд: «Из-под низко срезанных бровей, как два шила, посверкивают маленькие, ничего не упускающие глазки, серые глазки» [240, с. 219]; «Кожух поднялся, заиграл железными желваками, и, тоненько покалывая крохотными глазками отлива серой стали, сказал...» [240, с. 230]; «У него сжаты челюсти, колкие, под насунутым черепом, недопускающие глаза» [240, с. 297]. Этот взгляд сформировался еще во время военной учебы Кожуха: несмотря на явные успехи, его происхождение помешало ему сразу сделаться прапорщиком, и настойчивый герой вынужден был несколько раз начинать учебу с начала: «Хозяйственный мужичок тяжело-упрям, как бык, на все наваливается каменной глыбой; недаром – украинец, и череп насунулся на самые глаза – маленькие колючие глаза» [240, с. 251]. Этот «насунутый на глаза череп» – также неотменимая характеристика героя: «Кожух окаменел, надвинул на глаза ровный обрез лба...» [240, с. 274], «Кожух, с все так же ровно надвинутым на глаза черепом, коротко отдавал приказания...» [240, с. 278]. «Насунутый» лоб уподобляет глаза прожектору, узкому лучу, который способен и в темноте разглядеть истину: «Кожух постоял, все так же посылая вдоль шеренги острый блеск стали крохотных глаз» [240, с. 307]. Подчас глаза как будто эмансипируются, приобретая не свойственные им способности: «Лицо Кожуха неподвижно. Из-под насунутого черепа маленькие глаза не глядели, а ждали, прислушиваясь» [240, с. 274].

Проницательность героя подчеркивается почти физическим «проникновением» его глаз в другого человека (вспомним похожий случай в «Материалах к биографии Горгиса Катафалаки» С. Кржижановского): «Кожух остро влез крохотно сощуренными глазами в солдатака...» [240, с. 342]; «Кожух вцепился маленькими глазками, от которых не вывернешься» [240, с. 273]. Стальные, т. е. серые, и горящие глаза вызывают ассоциации с волком: «Кожух уже вскочил, и над повозкой в черноте загорелись два волчьих огонька» [240, с. 285]; «Не видно было лица Кожуха, в такой черной тени стоял, но все видят, горят два волчьих огонька» [240, с. 285]. Важен здесь также и мотив сверхзрения: командир действительно «видит все»: он обращает внимание на любые мелочи, детали, он способен рассмотреть истинное положение событий и истинный характер человека, он дальновиден и мыслит стратегически, направляя все усилия на спасение людей. Сверхзрение героя выделяет его из толпы, делает непонятным, а потому и недостижимым: «Кожух <...> угрюмо едет в тарантасе, и, как все, день и ночь не отрывается тоненько сощуренными серыми глазками от далекой облегающей черты. И для него она таинственно и непонятно не размывается» [240, с. 347].

Счастлирое завершение перехода позволяет открыться еще одной истине. Глаза главного героя, все время бывшие маленькими, колючими, стальными, на самом деле оказались иными: «Кожух раскрыл рот, чтоб заговорить, и все ахнули, как будто увидели его в первый раз: „Та у ёго глаза сини!“ Нет, не закричали, потому что не умели назвать словами свои ощущения, а у него глаза действительно оказались голубые, ласковые и улыбались милой детской улыбкой...» [240, с. 361].

Н. Ипатова, проанализировав корпус текстов 1920–30-х гг., выявила определенную закономерность в выборе автором цвета глаз персонажей. По мнению исследовательницы, в образе положительного героя предпочтение отдается серым (стальным) или черным глазам, поскольку голубые и синие «не соответствуют духу времени, и их обладатели подвержены опасности и часто гибели» [120, с. 10]. Однако мы видим, что в произведениях, отражающих

героину гражданской войны, романтизация героя (Левинсона, Чапаева, Кожуха) проявляется и в выборе синего цвета глаз, напоминающего о небесной и водной стихиях, свободе, просторе, глубине. В романе Серафимовича цвет глаз Кожуха зависит от обстоятельств: в нечеловеческих условиях перехода, в моменты тяжелых испытаний, ожидания опасности и кровавых битв глаза героя оказываются стальными, с переходом же к «мирному» времени они проявляют свою естественную голубизну.

Способность видеть в романе не является исключительно человеческой прерогативой. «Смертельно-пристальным» взглядом наделено также «крохотное солнце» [240, с. 242], зловеще затаенно «смотрят в темноту» ночные оконца [240, с. 228], «щедро» глядит луна [240, с. 284].

Как в «Чапаеве» и в «Разгроме», герой чувствует на себе взгляд толпы, массы: «Сотня глаз невидимым, но чувствуемым блеском освещала Кожуха» [240, с. 277]. Преимущество Кожуха связано именно с опережающим видением, особой зоркостью, тогда как масса реагирует с опозданием: «— Видали? И толпа мрачно: — Не слепые» [240, с. 224]. Мотив слепоты используется метафорически: «Массы поставили тебя, но массы ведь слепы...» [240, с. 275], — «глазами, выражением лица, всей своей фигурой» говорили Кожуху бывшие царские офицеры. Однако слепыми в романе оказываются отнюдь не массы, которыми командует герой, а сами офицеры.

Мотив истинного и ложного, нового и старого зрения развивается применительно к новым социально-историческим реалиям. Противопоставление царского и советского режимов выдержано в «офтальмологической» образности: «Только объявились неведомые большевики, и — точно у всех с глаз бельма слизнуло — вдруг все увидели то, что века не видали, но века чувствовали...» [240, с. 242]. Финальная речь Кожуха о том, что все муки и страдания люди терпели за советскую власть, воспринимается как откровение: «Точно широко глаза разинулись, точно в первый раз слышали тайную тайну» [240, с. 359]. Результатом совместно пережитых испытаний становится особое единение: «Тысячи блестящих глаз

глядят, не мигая, и бьется одним биением сердце, бьется одно невиданно-огромное сердце» [240, с. 327].

Как и в романе Фадеева, цельность и красота мира, мирной жизни, воплощающие мысль о возможности светлого будущего, контрастируют с картинами тяжелых испытаний. Серафимович использует прием панорамного видения: «Далеко по голубому дымят пароходы, черно протянув тающие хвосты <...>. А от моря густо-синего громадой громоздятся горы <...> А от гор, а от морей потянулись степи <...>. Безгранично лоснится пшеница, зеленеют покосы <...> Белыми пятнами белеют станицы, хутора, села в неоглядной густоте садов...» [240, с. 242–243]. Кругозор повествователя совпадает с кругозором героев, что подтверждается перемежающимися описание репликами: «Найкрасший край...», «Та нэма ж им конца и краю нэма!..» [240, с. 243].

В совокупности пейзажных деталей неожиданно проступает аналог портрета Кожуха – контраст каменного лба и голубых глаз: «С одной стороны к самому берегу придвинулись каменные лысые горы, с другой – сердце ахнуло: такой голубоглазой нежностью пустынно лег морской простор» [240, с. 255].

Акцентируя наглядность изображаемого, Серафимович использует приемы визуальных искусств – графики, плаката, кино. Пейзаж напоминает карандашный набросок: «Крохотно далеко внизу белеет городок, постепенно исчезая. Синяя бухта, как карандашом, прямолинейно очерчена тоненькими линиями мола. Чернеют черточки оставленных грузинских пароходов» [240, с. 313]. Экспрессивно насыщенный эпизод передан в стилистике эйзенштейновского «Пира опричников»: «черно-кричащие рты, темно-красные лица, и из-под бровей искрятся злобно-кричащие глаза» [240, с. 220]. Отметим исключительную важность для автора сочетания черного и красного цветов, например, в еще одном «кино-плакатном» описании: «Черные полчища грачей без конца мелькают по красному небу с оглушительным криком» [240, с. 235]. «Плакатными» представляются массовые сцены: «Дружно идут солдаты, размашистым шагом, с замкнутыми

лицами, насунутыми бровями, и стройно колыхаются рядами темные штыки» [240, с. 226].

В эмоционально насыщенных эпизодах плакатность сменяется кинематографичностью: «Потом зачернелось, отдалившись от леса, – сгусток, другой, третий... И черные тени развернулись, слились вдоль всего леса в черную колеблющуюся полосу, и покатила она к лагерю, вырастая, и покатилося с нею, вырастая, все то же полное смертельной тоски ра-а-а!..» [240, с. 340].

Первостепенную роль в «Железном потоке» играет освещение. В передаче световых эффектов Серафимович вновь предваряет кинематограф: «Режущесине затрепетали извилины дальних гор, зубцы нависших скал, край провала, лошадиные уши <...> в этом безумном трепещущем свете все было мертвонеподвижно: неподвижны косые полосы воды в воздухе, неподвижны пенистые потоки, неподвижны лошади с поднятым для шага коленом, неподвижны люди на полушаге, открыты чернеющие рты на полуслове, и бледны синие ручонки детишек меж мокрых подушек» [240, с. 315]. «Трепетание» синего цвета рождает тревогу, страх, создает впечатление мертвенности, которое усиливается неподвижностью нарисованной картины.

Неверный свет костра, выхватывая отдельные фрагменты, детали, лишает изображение целостности, порождая ощущение дисгармонии, разорванности, катастрофичности: «В освещенный круг взволнованно вошла толпа солдат, и костер неверно и странно выхватывал из темноты то часть красного лица, то поднятую руку, штык» [240, с. 310]; «Озаренно проступил кусок его носа, коричнево-табачные концы пальцев, искорки в глазах девушки, крепко выбегающая из белой рубахи шея, монисто» [240, с. 232]. Нельзя не заметить, что «кинематограф» Серафимовича оказывается и цветовым, и звуковым: «Он сидит, озаренный костром, охватив колени, и неподвижен. Из темноты за спиной выставилась в красно озаренный круг лошадиная голова. Мягкие губы торопливо подбирают брошенное на землю сено; звучно жует» [240, с. 265]; «В бархатно-черном океане красновато шевелятся костры, озаряя лица, плоские,

как из картона, фигуры, угол повозки, лошадиную морду. И вся ночь наполнена гомоном, голосами, восклицаниями, смехом...» [240, с. 309].

Таким образом, в романе о гражданской войне принципиально важным оказывается мотив проницающего зрения, силы взгляда, актуализируемый прежде всего в образе командира, а также установка на связь с визуальными искусствами.

4.2 Идеологизация визуального в производственном романе («Цемент» Ф. Гладкова)

В качестве общепризнанной литературной модели соцреализма исследователи [180, с. 6, 195] рассматривают производственную прозу, классическим примером которой является роман Ф. Гладкова «Цемент» (1922–1924). К. Кларк называет производственный роман «наиболее отличительным» жанром «во всем арсенале социалистического реализма» [129, с. 221]. Современные исследователи отмечают жанровую прототипичность «Цемент», ставшего структурным образцом производственного романа. Однако, как справедливо утверждает Х. Гюнтер, «Цемент», созданный на стадии протоканона, «находится во многом под влиянием символически-орнаментального стиля и в идеологическом плане еще не полностью телеологизирован» [250]. Проследим, как эта особенность романа проявляется в сфере визуальной поэтики.

Прежде всего отметим внимание автора к глазам, взгляду героев. Персонажи «Цемент» наделяются психологически и социально мотивированными взглядами, их глаза отражают настроения и душевные качества, являясь важнейшей деталью идеологизированного портрета. Однако частотность использования этой детали порой нивелирует ее характерологическое и психологическое значение, превращая в лейтмотив, «фигуру повторения» [315, с. 339].

Главный герой – Глеб Чумалов – бывший слесарь, вернувшийся домой после гражданской войны и стремящийся восстановить пришедший в упадок родной завод и собственную семью (его жена Даша осознала невозможность жить «по-старому», став активной общественной фигурой). Это смелый, деятельный, честный человек, навсегда выбравший себе дорогу: «Ежели знаешь, куда шагают ноги и глядят глаза, разве можно бояться больших и малых ожогов? Мы – в борьбе и строим новую жизнь» [67, с. 262]. Антагонисты героя чувствуют в его глазах «беспощадную силу» [67, с. 79] и не выдерживают поединка взглядов: «Глеб <...> пристально поглядел на Клейста. Отразились ли пауки в его глазах или жуткие призраки задымились около Глеба, – лицо Клейста покрылось густым пыльным налетом» [67, с. 76]. В глазах Глеба «старорежимный» инженер Клейст превращается в «в размытую тень» [67, с. 80].

В критических ситуациях взгляд Глеба опережает речь и оказывает не менее сильное воздействие: «Глеб вышел из-за стола на середину комнаты и оглядел всех молча, с угрозой в глазах» [67, с. 64]. Этот взгляд и показанные Чумаловым боевые шрамы убеждают лучше словесных аргументов: «Он видел влагой налитые глаза, видел, как люди сразу отсырели и замолкли <...> растерянно отводили глаза в сторону» [67, с. 65].

Отсутствие взаимопонимания с изменившейся Дашей также проявляется на визуальном уровне: «Где она научилась так гордо вскидывать голову и отражать глазами занесенный удар?» [67, с. 32]. Укоряя жену за разрушение семьи, герой восклицает: «Стоит только взглянуть каждому в глаза, и становится жутко: они металлические какие-то» [67, с. 138]. Эти металлические, т. е. бесчувственные глаза, – цена жертвы, когда личное подавляется общественным, подчиняется ему.

Глеб воспринимает мир прежде всего зрительно, и зрение это преимущественно панорамное: «Пристани уже далеко. Горы, мерцающие медью в изломах, в фиолетовой мгле, колыбельно качаются – плавают в море. <...> Корабль вздымается и падает, закрывает полнеба и громоздится

небоскребом. И Чибис, и Жидкий, и Поля – все кажутся маленькими и четкими, как в выпуклом зеркале» [67, с. 195–196]. В эту панораму Чумалов включает и себя, увиденного как бы со стороны: «И он, Глеб, – маленький, только сердце – большое, больше его самого» [67, с. 196]. «Осердеченность» героя вводит его в масштабы природного мира. Соразмерными оказываются горы, море, корабль и сердце Чумалова.

Глеб опознается окружающими и характеризуется повествователем по идеологически значимым деталям. В описании Чумалова выделены важнейшие для автора атрибуты: «Теперь он – только красноармеец в зеленом шлеме с алой звездой и орденом Красного Знамени на груди» [67, с. 17]. Эта плакатная характеристика внешности повторится и далее: «Глеба не узнали, когда он пробирался сквозь людскую толчею, только нелюдимо косились на его шлем со звездой и на орден Красного Знамени» [67, с. 21]. Позднее, в восприятии инженера Клейста, Глеб предстанет в виде символически обобщенного грандиозного образа рабочего, олицетворяющего идею возмездия: «Культуру какого мира несет с собой рабочий Чумалов? Воскресший из крови, он неотразим и бесстрашен, и в глазах его беспощадная сила. Упрямое, жуткое лицо – упрямый, жуткий шлем. Этот шлем утверждал грозное настоящее. И, кроме шлема и лица Глеба Чумалова, не было ничего» [67, с. 79]. Не случайно за три года забывшая Глеба дочка скажет: «Это – не папа. Это – красноармеец» [67, с. 37].

Таким же образом – по идейно значимой детали – выделяется из толпы и жена Глеба, Даша. Описание ее дается в ярких, контрастных цветах: «Женщина в красной повязке, смуглая, густобровая, в мужской косоворотке, стояла в черном квадрате двери и смотрела на него с изумлением» [67, с. 9]. Красная повязка – постоянный атрибут Даши – заставляет Глеба задуматься о том, как изменилась его жена: это «не та Даша, не прежняя, – та Даша умерла. Эта – иная, с загоревшим лицом, с упрямым подбородком. От красной повязки голова – большая и огнистая» [67, с. 28]. Эта повязка, в конце концов, метонимически замещает героиню. В насыщенном красным цветом эпизоде встречи Даши и

красноармейцев повествователь замечает: «Попадались навстречу конные красноармейцы с красными бантами на гимнастерках, и эти банты издали цвели пышными маками. Она смотрела на бойцов и смеялась, а они взмахивали руками, тоже смеялись и кричали: – Ура – красной повязке!.. Женщине красной – ура!..» [67, с. 153].

Правда, новая красная повязка не вовсе лишает Дашу ее прежнего, «женского» облика. Глеб видит «ясное, с прозрачными глазами, с молодым оскалом зубов» [67, с. 191] лицо жены, когда он готов уже ей изменить. Даша оказывается на высоте ситуации: пытливо посмотрев на Мехову, она советует ей «строго и ласково: – Это ты брось, Поля... Не разводи нюни, голубка. Плакать нетрудно... Ты сумей с сердцем управиться да глаза сохранить зоркими...» [67, с. 191]. Заметим, что требование «зоркости» становится одним из важнейших идеологических императивов советской эпохи: «по улицам города стояли с винтовками за плечами зоркие немые фигуры рабочих» [67, с. 154].

Близость и отчуждение героев передаются через возможность или невозможность визуального контакта: «И когда она встретила улыбку Глеба, в глазах у нее вспыхнула испуганная радость» [67, с. 9]; «Даша шла к пролому <...>. Ждал Глеб: вот оглянется она и махнет ему рукой. Красная повязка мелькнула раза два в распахе пролома и потухла за бетоном» [67, с. 261].

В момент нападения казаков, когда героиня перестает исполнять любые социальные роли и функции и как бы становится самой собой, женщиной с трагической судьбой, которая обречена на казнь, она начинает иначе видеть мир. Даша «удивилась: почему это так тянет ее к себе вон та одинокая сосенка на скале, у самой вершины горы (ой, как высоко!), почему она впервые видит такой густой воздух над склонами гор и почему он в лиловых переливках? И не сосенка здесь важное, и не воздух, а что-то другое, родное, крылатое, чему она не может дать имени...» [67, с. 118]. Это новое видение было подготовлено предыдущими событиями. Даша, отдавшая собственного ребенка в детдом, проникается жалостью и материнским инстинктом к беспризорникам, угощая

их хлебом. Затем она чувствует себя женщиной, когда едет рядом с Бадьиным в фаэтоне. В тесном пространстве фаэтона, на фоне природы пролетарская идейность утрачивает власть над душами людей, и героям приходится лишь в себе искать силы сопротивляться желанию: Даша с Бадьиным «молчали и смотрели в разные стороны», «Бадьин крепко стиснул ее, рванул к себе, и она на мгновение увидела его огромную голову и страшное лицо» [67, с. 116].

Прямота и честность героини выражаются в ее взгляде, в немом визуальном поединке: «Она стояла прямо и смотрела на полковника» [67, с. 117]. Испытав на себе страшную руку смерти, Даша отождествляет ее со станицей, в «слепоте» своей противящейся продразверстке: «Станица издали казалась безлюдной и угрюмой. Она была слепая, но видела степными глазами, как волчица. Это она, бородатая, папашная, наложила на нее страшную руку Байстрюка» [67, с. 121].

Героине приходится делать трагический выбор «между матерью и революционеркой»: ее дочь умирает в детдоме, а Даша не может взять ее домой: «Смотрела Нюрочка на мать опечаленными бездонными глазенками, и чувяла Даша: увидели эти глазенки что-то большое и невыразимое. Теперь уже больше молчала Нюрка, думала и лицом и глазами и была равнодушна, когда расставалась с ней Даша» [67, с. 215]. Истина, которая открывается умирающим и «остается» у них в глазах, очевидно, посетила и дочь героини. И уже до смерти девочки Даша будет представлять ее «с лицом дряхлой старушки и с бездонными глазами, опечаленными смертью» [67, с. 217].

Смерть Нюрки вызывает ассоциации со смертью еще одного ребенка – жертвы революции: девочки Насти из романа А. Платонова «Котлован». Однако у Платонова в данном эпизоде нет визуального акцента: автор неоднократно подчеркивает, что смерть Настя встречает с закрытыми глазами (даже умрет она во сне). Впрочем, когда Чиклин несет ее к медведю, девочка на мгновение «открыла опавшие свои, высохшие, как листья, смолкшие глаза» [210, с. 178]. Исследователи отмечают, что в прозе Платонова открытые и ясные глаза символизируют жизнь, а «закрытые, слепые, или просто

смеженные во сне» – эквивалент смерти [31]. «Молчание» глаз Насти коррелирует с молчанием Нюрки из «Цемент», оттеняя страшную истину, которая открывается в пороговой ситуации и которой невозможно поделиться с окружающими.

Противопоставлен рабочим людям новой формации инженер Клейст. Автор всячески подчеркивает его устремленность в прошлое, «ненужность» в новом времени. Его созерцательность и бездеятельность – негативные качества в советском мире: «по утрам, когда горы горели сиреневым блеском и брызги солнца скользили сбоку, через переплеты рам, между стеклами летали радужные кристаллы. И технорук, инженер Клейст, стоял подолгу перед окном и смотрел на эти летающие миры, на излучение минувших геологических эпох, осязая сгущенную тишину комнаты» [67, с. 70].

Этот «подпольный эмигрант» наделен особым типом зрения: он способен в обычной паутине (традиционно символизирующей запустение и забвение) увидеть красоту созидания: «С некоторого рубежа между прошлым и настоящим Клейст вдруг увидел глубокую красоту архитектурных нагромождений паутин в воздушных пространствах междурамя. Он <...> смотрел <...> на множество ажурных плоскостей в разных наклонениях и пересечениях, на бесчисленные радиусы лестниц, переплетов и сцеплений, насыщенных силой огромного напряжения» [67, с. 71]. Окно становится границей между защищенным внутренним и опасным внешним пространством, ограждает инженера от той жизни, которая чужда и страшна ему. Однако под влиянием Глеба инженер включается в общее дело. Клейст руководит ремонтом завода, все еще оставаясь сосредоточенным на себе, но наступает момент, когда он остановился рядом с Чумаловым, «озирая весь размах горных работ, и в глазах его Глеб видел гордость и вспышки волнения» [67, с. 126].

В этот момент происходит примирение героев: «Рабочий Глеб Чумалов способен быть другом инженера Клейста» [67, с. 126]. Залогом этого становится встреча взглядов: «Однажды, при осмотре ремонтных работ внутри корпусов, седых от цементной пыли, под грохот, суету и крики рабочих, Глеб

встретился с Клейстом. Ожидающий его взгляд уже не раз удивлял Глеба. Эти глаза утомленно горели волнением и тревожным вопросом» [67, с. 256]. Раскаяние Клейста и великодушие Чумалова окончательно разрушают преграду между ними, сближая героев не только в общем деле, но и в человечности: «Впервые увидел Глеб, как глаза Клейста залились слезами. Глеб пожал ему руку и засмеялся» [67, с. 257].

Другой конфликт, в котором также переплетаются личное и общественное, происходит между Глебом Чумаловым и председателем исполкома Бадьиным. Герои с первого взгляда чувствуют взаимную неприязнь: «Оба <...> недружелюбно взглянули друг на друга» [67, с. 87]. Каждая встреча превращается в визуальный поединок (его традиционная модель – «прямой взгляд в зрачки = оскорбление» [45, с. 46]): «Глеб <...> встретил глаза предисполкома. Он все острее и острее ощущал беспричинную ненависть к Бадьину» [67, с. 87].

Характеризуя Бадьина, повествователь отмечает его немигающий взгляд и привычку прятать глаза: «взглянул <...> исподлобья и опять опустил глаза на стол» [67, с. 230]. Порой Глебу даже кажется, что Бадьин смотрит затылком, а не глазами, продолжая оптическую дуэль: «...бритый затылок Бадьина из-под плоской шапки-кубанки вызывающе смотрит на Глеба. Этот затылок так и просится на мушку» [67, с. 276]. Для понимания невозможности добрых отношений достаточно «зеркального» взгляда: «Он прищурил один глаз и с холодной насмешкой проследил за трубкой Глеба. Глеб тоже прищурился, и оба они поняли, что с этого часа они никогда не будут друзьями» [67, с. 91].

Позже, когда в этот конфликт оказывается вплетена Даша, ревность Чумалова искажает его видение. Когда в присутствии Бадьина Даша «взглянула на Глеба и ахнула глазами от изумления, и в них широкой волной плеснула тревога и радость» [67, с. 230], муж воспринял ее взгляд совершенно по-иному: «А Глеб увидел в глазах ее не радость – что-то другое, не виданное раньше, глубокое, как вздох. <...> Почему в глазах у нее – тьма? Глаза ее – сухие, круглые, сожженные жаром, как в лихорадке» [67, с. 230]. Усугубляют мучения

героя его наблюдения за соперником: «Даша подошла к столу и не взглянула ни на Бадьина, ни на Глеба, а Глеб увидел, что в глазах Бадьина одним коротким мигом вспыхнула пьяная капля» [67, с. 232].

Именно в этот момент так долго копившаяся неприязнь переросла в более тяжелое чувство: «И впервые в глазах Бадьина увидел Глеб чугунную ненависть. Тогда, весною, в его глазах так же мутно наплывала густая волна, но там было другое: там была настороженность» [67, с. 266]. Эта ненависть неистребима, она становится частью самого Бадьина: «И в последнем его взгляде за мутью в зрачках Глеб увидел неугасимый уголек ненависти» [67, с. 276]. Вспышка ярости героя порождает зрительные метаморфозы: «Все стали вдруг маленькими, растерянными и оглушенными» [67, с. 267].

Только объединение против общего врага, бюрократа Шрамма, способно на время примирить Чумалова и Бадьина: «Глаза Шрамма налились злобой. Он молча ткнул пальцами в пенсне. Глеб выбил в пепельницу пепел из трубки, встал и переглянулся с Бадьиным. В этот момент они сразу сблизились, улыбнувшись друг другу» [67, с. 94]. В описании представителя совнархоза Шрамма сконцентрированы негативные черты: «высокий человек с портфелем, весь в желтой коже, от картуза до ботфорт, с рыхлым лицом скопца, с золотым пенсне на бабьем носу» [67, с. 92]. Важно отметить здесь и пенсне как неотъемлемый признак «старорежимности» Шрама, его чуждости современности. В портрете Шрамма подчеркивается мертвенность, искусственность: «Он был похож на восковую фигуру из паноптикума: все подделано под живое, а сам – чучело» [67, с. 92], «глаза по-прежнему оставались стеклянными» [67, с. 94]. В финале романа Гладков вновь вернется к описанию этого человека, окончательно вынося «механическому коммунисту» «смертный» приговор: «Лицо у Шрамма было мертвенно-бледно, а глаза тусклы и грязны, как у трупа» [67, с. 231].

Иной ракурс визуальности связан с образом председателя ЧК Чибиса. Главу, посвященную этому персонажу, Гладков назвал «Глаза, которые видят

по ночам» [67, с. 95]. Сверхъестественная способность взгляда Чибиса (Х. Гюнтер называет его «чекистским ясновидением» [250]) завораживает как повествователя, так и героев: «Чибис щурился улыбаясь. И когда открывал ресницы, смотрел на Глеба ясным ребячьим взглядом. Но в глубине зрачков искрились жгучие капельки. Такие глаза не спят по ночам, они видят сквозь стены» [67, с. 96]. Эта двойственность взгляда: детская ясность и одновременно пронзительность – связана и с личностью, и с профессией героя. Ближе к финалу романа Гладков еще раз подчеркнет эту двойственность: «Он поднял ресницы и усмехнулся, и Глеб увидел в глазах его младенческую ясность и огненную точку, которая беспокойно билась в зрачке и не могла остановиться» [67, с. 193].

Из разговора Чибиса с Глебом становится ясно, что предчека и в окружающих ценит «зоркость взгляда и способность видеть: «У тебя – опытный глаз, Чумалов!» [67, с. 96]. Глеб же буквально физически ощущает идейное и умственное превосходство собеседника: «Глеб со смутной тревогой смотрел на Чибиса, и ему чудилось, что голова Чибиса растет, раздается в костях, трещит под напором мозгов» [67, с. 97].

В диалоге Чибиса с Чумаловым возникает мотив подлинного видения, прозрения, способного изменить всю жизнь человека. Толчком к такому прозрению кажется Глебу встреча с Лениным: «– Товарищ Чибис, ты видел Ленина? – Ну, видел... пусть видел... Что же из этого следует?.. А если не видел?.. – Я вот не видел его, товарищ Чибис, и мне кажется, что я не пережил самого главного. Если бы я увидел и услышал его, я открыл бы себя заново. Выразить я этого не могу – беден словами... Но тогда бы и слова у меня были иные...» [67, с. 97]. Ответ Чибиса вполне соответствует его роли мудрого партийца-наставника: «Борись не щадя сил... организуй труд... боевые задачи решай, как велит партия <...> Тогда и Ленин будет перед тобою во всем облике...» [67, с. 97].

Характеризуя образ чекиста-руководителя, Е. Добренко отмечает, что тот обладает прежде всего «фантастическими знаниями и памятью», «невиданной

трудоспособностью» и «потрясающей „логикой речи”» [90]. Добавим, что первостепенное значение приобретает также сверхострое, «проницающее» зрение, делающее героя носителем высшей силы, истины в последней инстанции.

Взгляд, видение характеризуют и персонажей-интеллигентов – семью Сергея Ивагина. Отец «опознает» своего сына по неизменным глазам: «Любишь, любишь – вижу... <...> Такие глаза у тебя были еще в детстве – глаза задумчивого отрока» [67, с. 100]. Его единственная просьба к сыну, идущему к умирающей матери, – взглянуть на нее, как бывало, ребенком. И все же изменивший и изменившийся сын до конца не ясен отцу: «Отец усмехался и смотрел на Сергея в тревожном вопросе, с любопытством человека, который проверяет решенную задачу» [67, с. 100].

Сергей же за детской радостью и наивностью отца вдруг замечает, «какая в его глазах ясная и углубленная пустота» [67, с. 102]. Исповедуя философию стоицизма, Ивагин-старший проповедует абстрактную свободу и воспринимает мир как «чистую относительность». Эта позиция порождает пугающую отстраненность, веселое бесстрашие: даже у постели умирающей жены Иван Арсеньевич «улыбался, не угашая ясного взгляда» [67, с. 104], хотя порой улыбка становилась жалкой. Окончательно утративший свое место в мире, выселенный из «национализированного» дома, этот мудрец в изгнании становится живым укором для сына-коммуниста. Окончательно отдаляясь от сына, уходя «в другой, непонятный для Сергея мир», с единственной спутницей-ученицей, старик смотрит «как чужой» и не может удержаться от античной аналогии: « – Гляди, Сережа, как не нова история: я – некий слепой Эдип, а вот она – моя Антигона...» [67, с. 164]. Эта интертекстуальная отсылка сближает старика Ивагина со слепым Цекусом из новеллы С. Кржижановского «Грайи»: как у их античного предшественника, «слепота зрячести» у этих героев сменяется прозрением слепца (на связь новеллы «Грайи» с трагедией Софокла «Царь Эдип» обратил внимание А. Мансков [176]).

Разрыв семейных связей Сергея происходит по всем линиям – с отцом, с матерью и с братом. Последняя встреча с умирающей матерью начинается с визуального контакта: мать молча и пристально смотрит на него «мутной глубиной умирающих глаз» [67, с. 103]. Герою же мало этого взгляда, ему хочется вербального выражения чувств и эмоций. В момент смерти выражение глаз любимого человека полностью меняется: «Мать с предсмертным безумием поднялась на локоть и опять упала – растаяла в подушке. И в глазах ее были покорность и ужас» [67, с. 105]. Это глаза матери «навсегда – так почувствовал Сергей – ранили его душу» [67, с. 105].

При встрече с братом Дмитрием важными вновь оказываются не слова, а взгляды: «Он оглянулся и встретил вызывающе-насмешливый взгляд» [67, с. 104]; «Он чопорно поклонился и оскалил зубы. А глаза не смеялись: они кололи Сергея своей прищуркой» [67, с. 105].

Для героя мир существует только тогда, когда он его видит. И наоборот: отсутствие визуального контакта как бы защищает его, делает невидимым для окружающих: «А Сергей пробирался сквозь душную толчею и никого не видел: смотрел вниз, мимо всех, и смущенно улыбался» [67, с. 180].

Комиссия по чистке заседает в зеркальном зале, порождающем оптические эффекты: «с ним вместе, по бокам и навстречу, шли еще несколько Сергеев, которые смотрели на него пристально, выпученными глазами в красных набухших веках <...>. Сотни, бесконечные вороха лиц и шершавых голов в дыму и огненном тумане плывут, громоздятся со всех сторон <...>. Столик за ворохами голов и плеч и четыре головы над ним казались недостижимо далекими, и эти головы в зеркалах и множество отраженных люстр были невыносимо яркие и жутки» [67, с. 243–244]. В этом бесконечном умножении фантомов герой утрачивает ощущение подлинности, теряет себя и опору в обманчивом зеркальном мире.

Одним из важнейших идеологических концептов советской эпохи является мотив бдительности и связанные с ним мотивы подглядывания, соглядатайства. Е. Машкова отмечает, что в соцреалистической прозе 1930-х гг.

созерцательность «вытеснялась бдительностью» [180, с. 91]. На наш взгляд, подобные трансформации начались еще в 1920-е гг. К героям-соглядатаям можно отнести продкомиссара Хапко, который «все смотрел по сторонам, строго и подозрительно. Он следил за всеми, кто как ест, часто вскакивал из-за стола и совал нос в кухню, в посудную, к соседям, которые пообедали неряшливо, к советским барышням, которые перекидывались с кавалерами крошками хлеба» [67, с. 205]. Силится хотя бы глазами проникнуть в комнату Шрамма Цхеладзе: «А когда отворялась дверь и кто-нибудь из четверых выходил в уборную с размякшими глазами, Цхеладзе засматривал в распах двери, в нутро комнаты, и ловил голодными белками тайну уютного Шраммова гнезда» [67, с. 206].

Один из членов комиссии по чистке «отмечен» особыми глазами: «Когда он поднимал глаза, то глаз не было видно – они были бесцветны. Все время, когда говорил с вызванным к столу коммунистом, не смотрел на него и будто говорил не с ним, а с кем-то другим. И партбилеты будто не смотрел, а только мял тонкими окоченелыми пальцами» [67, с. 239]. Нежелание персонажа смотреть в глаза окружающим, в конце концов оборачивается слепотой – идейной и нравственной ущербностью: «Костлявый член комиссии, бледный и слепой, вскочил на ноги и испуганно смотрел на тело Цхеладзе» [67, с. 252].

Слепота героев чаще всего оказывается метафорической: «Закричал и забился маленький офицерик-юноша: – Я был обманут... Я был слеп... Я – убийца, да... Дайте мне оправдать жизнь... Пусть умереть, но – оправдать...» [67, с. 197].

Место героев в новой жизни, их самоощущение характеризует триада «смотреть – видеть – понимать». Гладков считает, что смотреть – недостаточно, нужно волевое усилие, чтобы видеть: «Партийцы стояли по тротуарам с винтовками у ноги, на сажень друг от друга. Усталые, угрюмые от бессонной ночи и тяжелой работы, они смотрели на толпу и не видели ее» [67, с. 161]. Праздное, поверхностное созерцание также далеко от подлинного видения: «В

переулках топали и гомонили другие толпы – мещане, хлынувшие поглазеть на необычайное зрелище...» [67, с. 161].

Устами Глеба автор высказывается в отношении «глазеющих» более определенно: «– Ну вот скажи мне, Глеб... Ты понимаешь что-нибудь? Я хожу по этой улице и глазею на окна, как дура. Что со мной происходит?.. Смотрю до боли в голове, до скрипа в зубах и – ничего не понимаю... Я ничего не понимаю, Глеб... – Иди в женотдел. Пусть глазеют дураки прохвосты» [67, с. 188]. Поля не может разобраться в происходящем, не в силах принять и понять целесообразность нэпа. Поэтому она «испуганно смотрела по сторонам, в двери и окна магазинов, и глаза ее дрожали, как капли на ветру» [67, с. 188].

В соответствии с эпическими установками производственного соцреалистического романа, повествователь (как и главные герои) часто оказывается наделен панорамным зрением: «Клубастые облака гуляли над морем, и по зелени гор порхали роями первые весенние цветы. Опаловым дымом горели кустарники в камнях и расщелинах. Здесь – и вправо и влево – вздымались горы. Стекающие вниз, там расстилалось море, небесно-голубое в безбрежности. И между горами и морем – воздушная глубина» [67, с. 125–126]. Пейзажные описания (дополняемые урбанистическими и производственными мотивами) отличаются четкостью видения: «И город, и горные дали были четки и близки»; «Четкие линии рельсов струились по ребрам шпал»; «...вползал на подъем <...> товарный поезд: четко чеканились маленькие кубики с черными квадратами дверей и играли спицами колеса» [67, с. 65, 127, 249].

Если в роли субъекта видения выступает сомневающийся и неустойчивый интеллигент, панорама оказывается лишена необходимой четкости, субъективное зрение героя наделяет мир нереальными характеристиками: «Дрожали сполохи электрическими разрядами, фосфором пылился туман. И нельзя было понять, где – море, где – небо. Позади – оглянулся Сергей – блуждали по горам факелы. На той стороне – горы еще выше, в зубцах, перевалах и пиках, и по ним тоже роились созвездия. Они вспыхивали,

потухали, разгорались кострами и растекались пламенными потоками с вершин по ущельям и ребрам» [67, с. 175].

Отрывочный синтаксис, графичность изображения, динамика разворачивания ситуации, «нанизывание» кадров и применение монтажа оказываются адекватны немому кинематографу: «Глубоко внизу густой массой шевелился народ, и из этой гущи длинной вереницей ползли вверх по шпалам целые артели и одинокие фигуры. Куполом зеленела вершина. Железный треножник – геодезический знак – ярко горел красной ржавчиной. Они вползли на острую грань горы. Отсюда открывалось широкое отложье в рощах и перелесках, в лощинах и взгорьях. Далеко синели другие, еще более высокие хребты, а над ними мерцали отдельные вершины, покрытые розовым снегом» [67, с. 132].

Другие эпизоды также отвечают законам литературной кинематографичности (динамизм, кадровость, смена общего и крупного планов): «Из лесочка бежали врассыпную бандиты, спотыкались, стреляли, падали, кувыркались. Грохотали выстрелы, и пыль дымилась за вершиной, где скрывалась цепь красноармейцев. Поля лежала на животе и тоже стреляла. <...> в бурном восторге, щелкала затвором, целилась и била по прыгающим фигуркам вдаль» [67, с. 134]. Для усиления экспрессии Гладков пользуется приемом, который в кинематографе называют контровым освещением (объект подсвечивается со спины, и на экране силуэт окаймлен светящимся контуром): «Но человек был отчетливо виден, освещенный факелом. Он бежал по горе путаными петлями, кружился, вытягивал правую руку над головою, и фигура его кособочилась. Гимнастерка и фуражка огнились по краям, будто излучались. Левый рукав болтался тряпкой» [67, с. 174].

В отдельных эпизодах Гладков использует графические приемы: четкий, контрастный линейный рисунок с отдельными цветными пятнами: «Солнце, мутное и красное, спускалось на далекие хребты, и они грызли его, как огненный блин. Город под горами четко разрезался прямыми улицами от набережной вверх и сползал домами в ущелье. Между пристанями и молами

море переливалось перламутром. Корпуса и башни завода громоздились в глубоком молчании, как нетающие льдины» [67, с. 139]; «По ту сторону залива, над заводом, горы были бурые, с черными провалами ущелий. Небо в зените было синее и глубокое, а над горами – огненное и зубцы четко резались ослепительной линией» [67, с. 160]. Эта четкость видения становится косвенным отражением пролетарского идеологического императива: не сомневаться, быть последовательным в своих убеждениях, уверенно разграничивать своих и чужих, врагов и друзей, истину и заблуждение.

В то же время в психологически значимых эпизодах пейзаж приобретает глубину и распаханность: «Небо было глубокое, как летом, и воздух прозрачный и золотой в далях» [67, с. 249]; «Здесь – и вправо и влево – вздымались горы, стекающие вниз, там расстилалось море, небесно-голубое в безбрежности. И между горами и морем – воздушная глубина» [67, с. 126]. Не случайно именно такого рода описания предваряют духовное раскрепощение героев, их открытость друг другу. В подобных ситуациях «плакатные», заслоняющие личное детали оказываются лишними: «Даша засмеялась и, играя, сорвала шлем с его головы и бросила в сторону» [67, с. 127]. «Плакатным» может быть и описание эпизодических бытовых персонажей, с подмеченными гиперболизированными деталями: «Навстречу, по дорожке, шли гуськом из Уютной Колонии три бабы с барахлом под мышкой. Впереди – старуха, облика бабы-яги, а две позади – молодые: одна – пухлая, грудастая; у другой – глаза красные и веки красные, а на лицо козырьком натянут платок» [67, с. 8]. Иногда описание героев напоминает графический шарж: «У стеклянных дверей окружка стояли два человека. На матовых квадратах стекол их головы вырезались черными силуэтами. Один – лысый, с турецким носом. Верхняя губа – коротенькая, рот – полуоткрыт в улыбке. Другой – курносый, с маленьким лбом и толстым подбородком» [67, с. 43].

Первостепенное значение в романе приобретает красный цвет. Это и огненная повязка Даши, и многочисленные флаги и знамена, и красные банты на гимнастерках красноармейцев. Красные флаги символизируют огонь, кровь

и страстную преданность делу: «У самого основания вышки длинной полосой – и вправо и влево – кострами горят красные знамена. И сама вышка пылает алыми полотнами: знамя ячейки льется с барьера и густо капает кистями на другие знамена, в толпу...» [67, с. 270]. Красный цвет может дополняться белым, образуя яркое, слепящее сочетание: «И как только он отворил дверь, его ослепили красные пятна знамен и полотен: пылали стены, летали надписи белыми птицами» [67, с. 244]. В массовых сценах открывается перспектива, но насыщенность однообразными объектами вновь создает «плоскостной» эффект плаката: «Толпы кишат, волнуются, вспыхивают красными повязками, смуглыми и бледными лицами, картузами и кепками, всюду красными крыльями взмахивают транспаранты. За ними не видно толп, а дальше – опять толпы в движении и зыби. Над самым обрывом, на скале, – опять такие же толпы. Они колышутся по ребру и скатам горы – выше и выше, а там – опять знамена и транспаранты маковым севом» [67, с. 270]. Особую роль приобретает сочетание образа вождя и красных знамен: «...Песни рабочих масс, толпы в водоворотах и потоках, красные лица, красные знамена. Красная гвардия в горящем ливне штыков. Товарищ Ленин на Красной площади» [67, с. 220]. Гладков использует один из важных приемов поэтики плаката: сочетание крупного переднего (фигура вождя) и мелкого фонового плана (рабочие массы). Ленин выглядит не живым, а тоже – плакатным, или даже кукольным, марионеточным: «Издали видно, как вспыхивают его зубы, как вытягивается подбородок и призывно выбрасывается рука с растопыренными пальцами, а под шапкой-ушанкой морщатся щеки и скулы. И кажется, что он смеется» [67, с. 220]. Именно этот жест и визуальные детали запоминают очевидцы: «И ничего не осталось в памяти, только эта призывная рука, белый оскал зубов и морщины на щеках...» [67, с. 220].

Таким образом, роман Гладкова «Цемент» демонстрирует «идеологизацию» визуальной поэтики. Поединки взглядов, распад визуальной коммуникации, мотивы зоркости и слепоты, использование идеологически маркированных визуальных деталей, плакатность и графичность изображения,

кинематографическая наглядность отвечают идейно-прагматическим установкам автора.

4.3 Визуальный симбиоз и оптические метаморфозы («Гидроцентральный» М. Шагинян и «Время, вперед!» В. Катаева)

Особое место в литературе соцреалистической ориентации занимало творчество так называемых «попутчиков». Их культурный уровень, эстетическая эрудиция были гораздо выше, чем у пролетарских писателей, что, безусловно, сказалось на художественных достоинствах произведений. «Попутчики» старались следовать соцреалистическому канону, но «промежуточность» идейно-творческих установок, быть может, не всегда осознанно, отражалась в их творчестве. Как показывают современные исследования прозы 1920–1930-х годов, для некоторых писателей-попутчиков (Л. Леонова, И. Эренбурга, Г. Алексеева) характерна симуляция норм соцреализма [180, с. 199] и использование опыта классики для выражения своего истинного отношения к происходящему в стране [180, с. 142]. В данном разделе мы попытаемся проследить, как отразилась эта «двойственность» в визуальной сфере, на примере произведений М. Шагинян и В. Катаева «Гидроцентральный» и «Время, вперед!», относящихся к каноническому для соцреализма жанру производственного романа.

Ранние стихотворные сборники М. Шагинян носили символистский характер («Первые встречи» (1909), «Orientalia» (1913)). Горячо поддержав большевиков, писательница посвятила свое послеоктябрьское творчество проблемам восприятия революции интеллигенцией и жизни в новых исторических условиях.

Шагинян стремилась быть современной своей эпохе, о чем свидетельствует и ее публицистика. «Драгоценным качеством» писательницы современные ей критики считали неистребимую жажду знаний, стремление «все видеть, все испытать <...> быть в гуще практической жизни» [164, с. 206]).

В 1921 г. вышла статья Шагинян «Производственная пропаганда и кинематограф», в которой писательница утверждает приоритет визуального в деле идеологической пропаганды: «Пропагандируя дело или действие, мало к нему звать. Надо еще его показать <...>. Вот тут-то и должно вмешаться искусство, чтоб показать особым образом, <...> аппетитно <...>. Надо показать труд как творчество» (Цит. по: [90]).

Центральное место в творческом наследии писательницы занимает «Гидроцентральный» (1928). Современная Шагинян критика восприняла роман как «решительную и небезуспешную попытку приблизиться к пролетариату, овладеть новым мировоззрением, новой тематикой, новым творческим методом» [170, с. 22]. Критик «Красной нови» А. Ефремин заметил: «Роман „Гидроцентральный“ служит обнадеживающей порукой в том, что путь автора романа будет завершён в рядах пролетарских художников» [99, с. 158]. Современный исследователь Е. Добренко воспринимает роман М. Шагинян (наряду с романом Катаева «Время, вперед!») как «образцовый соцреалистический роман», который сохранил ещё элементы авангарда [90].

В картине мира, изображенной в романе, М. Шагинян равноправно сочетает зрительный и слуховой аспекты. Слышимых слов порой оказывается недостаточно, и мы видим словно сурдоперевод, который в то же время акцентирует внимание на ярких визуальных деталях: «Слова она поясняла жестом: цыганский палец, с большим дутым золотым кольцом <...>, торжественно вознесся к окну» [307, с. 469]. Видимо, слабость слуха как физическая особенность автора (Шагинян с юности страдала глухотой) предопределила особое внимание к видимому. Для слабослышающих людей недостаточность звучания компенсируется артикуляцией. В романе Шагинян наблюдается подобная ситуация: «Прислушиваясь одним ухом, она мысленно выметала из комнаты нечисть, а нечисть устроила между собой смычку: Сатеник повитухой уставилась в рот Ефросиньи Абгаровны, ловя нескромные речи» [307, с. 471]. На типичность подобного приема для Шагинян указывает и использование его в других текстах: «Дети вокруг нее <...> слушают, не сводя

неподвижных глаз с бормочущего рта» [306, с. 716]. Физический слух порой почти персонифицируется, человека метонимически замещает одно большое ухо: «Он был высок ростом, его большое, старое серое ухо, торчавшее над облезлым бархатом воротника, было наслушано ведомственной грызни. Ухо привыкло ко всякой всячине, ухом улавливал он сейчас поспевающий вслед за ним шаг помнача железнодорожного участка» [307, с. 547]. Не менее важным является внутренний слух, позволяющий услышать то, что скрыто от глаз: «Если б был на участке большой музыкант в эти дни, из тех, кто слышит внутренним ухом незримую мелодию человеческого характера, то скрытое от наблюдателя движение в человеке, подобное росту травы...» [307, с. 493].

Неразрывность зрения и слуха иногда приводит к комическим ситуациям: готовящий доклад секретарь партиячейки, чтобы ему не мешали, зажимает уши руками, но «зажав уши, он не мог остановить глаз на лежавшей перед ним работе и тотчас же встретился взглядом с Захаром Петровичем» [307, с. 479]. В результате секретарю приходится выслушивать жалобы начканца.

Герои романа постоянно нуждаются в средствах, улучшающих зрение. Это, прежде всего очки и пенсне, приобретающие особое идейно-смысловое значение. Пенсне является атрибутом человека старой формации, это знак принадлежности к прошлой, отжившей эпохе: «старик, грязно-седой, в пиджачке, обшитом по краям тесемкой, тревожно и тщетно воздевал на нос дугообразное старинное пенсне, должно быть с чужой переносицы» [307, с. 266]. Свою исконную функцию пенсне уже не в силах выполнить: оно надевается «тщетно».

Очки также являются принадлежностью интеллигентного человека: «староинтеллигентский формант очков в золотой оправе» [307, с. 496]. Но поскольку к социальным приоритетам писательницы относятся в первую очередь рабочий и крестьянин, то у положительных персонажей очки присутствуют в несколько деформированном виде. Разбитые стекла очков дают Арно Арэвяну возможность не чувствовать себя изгоем в обществе «простолюдинов», стать своим. Первое появление героя в романе подчеркивает

важность для него зрительной информации: «внимательно и серьезно глядел – на окружавшую его толпу» [307, с. 266]. Описывая внешность, автор останавливается на глазах Арно: «маленькие глаза в больших круглых очках с разбитыми стеклами» [307, с. 266]. Эти очки в разных вариантах («разбитые стекла», «разбитые очки», «блеск его разбитых очков», «сочувственно блестя стеклами») на протяжении всего текста романа будут сопровождать описание «рыжего». Кроме того, от остальных героев его отличает и характер взгляда: внимательность и серьезность, о которой говорилось вначале, оборачивается особой способностью к проникновению: «Его острый зрачок лишь раз боком обожегал стол, чтоб вонзиться в сутуловатого старичка» [307, с. 286]. Зрачки напоминают булавки, что еще более подчеркивает желание героя устремлять взгляд как бы в собеседника, дойти до самой сути людей, предметов и событий: «Только острые зрачки рыжего и его серо-голубые маленькие глаза прокалывали на булавочку своего внимания всех, кто ему встретился» [307, с. 319]; «разбитые стекла очков, задумчиво вперенные в бумажный хаос» [307, с. 384].

Взгляд героя обладает особой прозорливостью: «внимательные глаза рыжего с остротой обожегали его, как бы увидя что-то, сокрытое от других» [307, с. 290]. Наконец, стекла метонимически замещают героя, а эпитет к ним подсказывает главную для повествователя черту: так появляются «внимательные стекла» рыжего [307, с. 340]. Отметим, что повествователь чаще называет героя не по имени (Арно Арэвьян), а – «рыжий», как бы давая ему прозвище, сокращающее дистанцию между ним и окружающими. Обаяние героя усиливает его голос: «звонкий», с «певучей, магнетизирующей интонацией» [307, с. 267], завораживающий, «словно сказка» [307, с. 267].

Главным свойством Арэвьяна является любовь к жизни и созидательной деятельности, позволяющая ему, как ученикам Ануш Малхазян, ощущать «живое дыханье новой советской действительности» [307, с. 295]. Новый мир, считает герой, нельзя увидеть «старыми глазами, старым способом оценки» [307, с. 327]. В споре с немецким писателем Арно оказывается

настолько убедительным, что тот обещает «посмотреть *вашими* глазами на гидрострой плюс новое общество!» (курсив наш. – А. Г.) [307, с. 330–331]. Строительство нового мира для рыжего – это необходимость просветления, просвещения: «когда раскинется небо, протертое, как оконное стекло на пасху, – и контуры вещей, краски их обозначатся с невиданной ясностью и яркостью» [307, с. 332], это процесс схождения «многовековой копоти», обретения нового зрения и нового сознания: «Я наблюдал выражение лиц. Нет чувства тяжести у людей, вера в завтрашний день появилась» [307, с. 309].

Характерно, что, описывая людей, Арэвьян делает их зримыми, видимыми, так что из строк, «столбцов папки» выходят живые люди. Визуальный образ дополняется слуховым впечатлением: «Он говорил, оживляя каждый столбец папки. Перед слушателями, словно на экране, проходили подрядчики, – ни один не похож на другого» [307, с. 400–401]; «Великолепен был в изложение рыжего инженер. Он возник перед слушателями деловой фигуркой, усеченной, как пирамида, форменною фуражкой, – весь в чувстве касты и кастовой инерции» [307, с. 401]. Отметим здесь и сатирическую плакатность в изображении героя.

Чтобы рассмотреть пейзаж в его самых drobных деталях, необходим оптический прибор: «Любитель в бинокль мог бы видеть мельчайшие подробности лорийского пейзажа, так не похожего на другой армянский пейзаж, араратский» [307, с. 448–449].

Преодоление расхождений между городом и деревней передается как визуальный контакт: «Но сейчас исчезла, оттаяла настороженность. Сельчанин вскидывал на вас, городского, глаза с открытой мыслью в них. Он видел большую пользу от города» [307, с. 306]. Заметим, как тесно связан здесь чисто физиологический акт зрения со взглядами-убеждениями, оценочно-идеологической точкой зрения.

Описание города предстает четким и двухмерным, как географическая карта или план: «Отсюда, не сверху, а снизу, как ни странно показалось бы это на первый взгляд, отлично был виден весь город, словно всплывший наверх

труп утопленника. Улицы его взбегали в гору с отчетливостью архитектурных очертаний, подобной разве что старым городским планам в музее картографии» [307, с. 270]. Однако пейзаж наполняется историко-культурными подробностями и сравнениями: «Плоские крыши, арки и полуарки красивых подворотен, цвет глины, похожий на цвет порыжелой гравюры <...> над этим отчетливым миром линий, картинкой из старого путешествия Дюмон-Дюрвиля или гравюрой на библейскую тему, всплывал на горизонте Масис» [307, с. 270]. Армянские девушки в своей «тяжелой красоте» тоже кажутся «сошедшими со старинных полотен» [307, с. 279]. Подобное размывание границ между миром искусства и реальностью, значимость культурной памяти сближает роман Шагинян с прозой Мандельштама. Введение в описание координаты времени позволяет писательнице по одной-двум портретным деталям определить предков героев-армян, обозначив историческую ретроспективу (хеттов, монголов, греков, итальянцев): лица мужчин, «подобно почтовым маркам с десятками печатей, открывали умному зрителю все многообразие прошлого, истоптанного большой дорогой кочевников, переселением народов, вечным транзитом на стыке Востока и Запада» [307, с. 279].

Слова у Шагинян нуждаются в поддержке взгляда: «Один из рабочих подскочил к мастеру и тоненьким голосом начал жаловаться. Он сверял глазами речь свою, как часы, для точности, с выразительными лицами товарищей» [307, с. 407]. Зато визуальное может замещать вербальное: «Вещи заговорили прежде, чем люди открыли рот» [307, с. 548]; «тихий и слегка недоумевающий взгляд Марджаны странным укором вдруг оборвал его смешливость» [307, с. 369]. Именно взгляд главной героини способен «как ситечко», процедить слова, оставив «на поверхности сказанного только то, что надо было сказать» [307, с. 371]. «Особый пристальный взгляд» начканца Захара Петровича, который следит за «крыльцом напротив», вводит в роман мотив слежения, подглядывания. Этот взгляд своей пристальностью кажется сходным с проникающим взглядом Арэвьяна, но увидеть суть, подобно рыжему, начканцу не удастся: это не прозрение истины, а лишь профанация.

Требование бдительности, зоркости распространяется даже на природные явления: «Смотри в оба, наступают большие, важные события! Беги передай горе Кошке привет от чигдымского кучера Пайлака. Скажи горе Кошке: пусть смотрит в оба!» [307, с. 410].

В портретных характеристиках героев первостепенную роль играют глаза. В их описании прослеживается отчетливая закономерность: человеческие глаза сравниваются с глазами животных и птиц. Примеров таких сближений в тексте множество: «козлиные глаза» Михака Гнуни [307, с. 290]; «кошачьи глаза» Клавочки, «щучьи глаза» начальника участка, [307, с. 309, 445]; «змеиный взгляд» иностранного писателя [307, с. 356]; «хитрые глаза метнулись было, как мыши» [307, с. 366]; «круглые, выпученные глаза его были немые, как закатившийся взгляд кобылы» [307, с. 443]. Даже «зеленые, вывернутые, блестящие глаза» Клавочки [307, с. 485] отсылают нас к зрению животного: физиологи утверждают, что именно таким – вывернутым – образом располагаются глаза животных, не обладающих бинокулярным зрением (см. об этом: [326, с. 155]). В сочетании с «ноздрями деревянной лошадки» эта портретная черта подчеркивает, с одной стороны, животно-звериную природу ее желаний, с другой – неподлинность, фальшь, лживость героини.

Животное может проступать в человеке не только в глазах. Зооморфным может быть и весь облик героя: «горбатый нос, тонкий и смуглый, говорил о характере и делал профиль ее похожим на арабскую лошадку» [307, с. 347]; «за тюлем взад и вперед большою беспокойною рыбой сновало лицо официальное, шевеля вместо жабр собственной тенью на стене» [307, с. 469]. Сравнение с животным может быть позитивным, а может выполнять откровенно сатирическую функцию: «– Я увидел <...> лестницу баранов и козлов в сюртуках <...> У женщин с невероятной быстротой отрастали курдюки. Они качали курдюками и бриллиантовыми серпами, их крупные глаза пучились, как кукиш <...> Их задние мысли были мне видимы, как хвосты» [307, с. 291]. Думается, истоки подобных симбиозов и уподоблений следует искать в национальной культуре Армении, в которой Шагинян была глубоко укоренена

(в армянских мифах прослеживаются элементы тотемизма, животные и растения имеют антропоморфный облик [188, с. 105]).

В уподоблениях и сравнениях, используемых Шагинян, просматривается интересная закономерность: если люди описываются как животные, то природные явления и архитектурно-технические сооружения приобретают зооморфные или антропоморфные черты. Город предстает этаким восточной красавицей: «...такая черная тень возле каждой линии, каждого свода, под каждым навесным балкончиком и карнизом, словно стала она строительной частью городского пейзажа, сурьмой подводя красивые очи его, подрисовывая ресницы-наличники, черня ребра домов» [307, с. 270]. Ущелье перед детьми «поворачивалось то лицом, то в профиль» [307, с. 579]. Месяц «повис наверху нереальный, совершенно невероятный какой-то, тощий и трогательный, казавшийся мокрым, как новорожденный ягненок, и хвост под себя поджавшим» [307, с. 538]. Речка Мизинка наделена удивительной женской способностью к перевоплощению. Вначале это «хрупкая зеленоглазая бегунья», она выбегает «тощей девчужечкой, распустив зеленые волосы <...> Ножка ее, оскользнувшись, пробовала там и сям дорогу. Волосы, цепляясь за встречные камни, оставляли зеленый блеск между песчаных отмелей» [307, с. 409]. Затем «зеленые глаза ее из-под вороха сверкающих пеной волос как будто уставились на практиканта блестящим взглядом тигрицы: это речка, беря препятствие, на мгновение вскипая пеной, замерла под камнем» [307, с. 414]. Здесь сравнение с тигрицей «входит» в образ разгневанной женщины. Перед катастрофой река напоминает «узкое тело водяной крысы, животного почти мифического», а в самый опасный момент «призраком с Мокрых гор, неизбежностью, паркой, безглазой головой крота на минуту поднялось черное тело реки, уставившись круглым, невидящим, тупым всплеском воды на мост» [307, с. 515]. Здесь вновь сказывается влияние национальной культуры: в армянской мифологии горы, огонь, вода также персонифицируются. К примеру, в одном из мифов бог наказывает братьев за нарушение обычая, превращая их самих в горы, их пояса

– в зеленые долины, их слезы – в родники. В других мифах Масис (Арагат) и Арагац были сестрами [188, с. 105].

Туннель напоминает силуэт красавицы: «Лишь там, где талию туннеля охватывало массивное железное кружало, глаза невольно, пробегая по обручу, угадывали внизу его продолжение» [307, с. 411]. Неживое оживает: «Странным оскалом бежали вниз камни, играя, как зайцы, в поле, без страха перед человеком: приседали на задние лапы, вытягивались всем телом, поднимая ухо» [307, с. 552]. Неодушевленные предметы одариваются человеческими характеристиками: «Терпеливые бочки с цементом ложились в лужи, терпеливый старый вагон с меловой отметкой стоял и скрипел, терпеливая грязная земля в лужах подхватывала бочки, – вещи ждали, чтоб их услышали...» [307, с. 546]; они могут болеть и страдать, как старый замученный паровоз или подхватившая лихорадку станция [307, с. 544, 546]. А яркими, пронзительными глазами наделяется «бойкий молодчина-паровоз с принаряженным хвостом пассажирских вагонов» [307, с. 546]. Вещи становятся свидетелями и обвинителями: «предатели-вещи поднимали им навстречу рваные лица бумаг, тощие лица исходящих, твердые рты засовов, жалкие руки поломанных ящичков» [307, с. 548]. Предметы вещного мира воспринимаются сквозь призму новых представлений. Это приводит к неожиданным метафорам, воплотить которые способны лишь кинематограф или мультипликация: «Полки перед рабочими мерцали последовательным строем продуктов, маршировавших группами и со знаменами, – армия эмалированных чайников с белой дощечкой: „два сорок“; вихрь черных шнурков от ботинок, сплетенных, как змеи, под знаменем „по паре в одни руки“» [307, с. 489]. С другой стороны, люди также подвергаются метаморфозам: «В его помраченных глазах мещанин двоился, троился. Колода карт выскочила из фруктовой вазы, опадая сотней длиннополых валетов и королей в сюртуках. Сюртучишки подбирались к столу, потирая руки, брови их сближены у переносицы, усы закручиваются над вывернутыми бледными губами, и носы их тоже закручиваются до ноздрей завитком» [307, с. 290].

Подобные приемы оказываются типичными для литературы того времени, хотя критики относились к ним по-разному. В разгоревшейся на страницах газеты «Наши достижения» дискуссии (1934) Е. Габрилович укоризненно замечал, что писатели первой пятилетки «описывали машины и станки теми же приемами, которыми привыкли описывать сцены ревности и восход солнца. Соревновались в том, кто лучше опишет внешность машины. Спорили о том – с чем лучше сравнить шум электропечи – с шумом песка или с шумом леса. Завод воспринимался ими как пейзаж» (Цит. по: [90]). В ответ Б. Кушнер писал, что «машины и механизмы на наших социалистических предприятиях – это вовсе не мертвая природа, не „натюрморт”. Это живые вещи, действенные и значительные в руках человека, строящего социализм» (Цит. по: [90]). По-видимому, такого же мнения придерживалась и М. Шагинян.

Особое значение в романе приобретает образ моста, олицетворяющего строительство, созидание. Это техническое сооружение почти всегда антропоморфно: «очарование легких дугообразных мостов, где железобетон был почти живым телом, где скелет движения был спрятан, как у человека скелет» [307, с. 509].

Плохо построенный мост напоминает добродушного пьяницу: «...представьте эдакого толстяка в реглане, с тросточкой, в новых полуботинках и заграничном котелке <...>, – ноги толстяка заплетаются, трость в его сжатых пальцах, обтянутых замшей, игриво вычерчивает, как на дуэли рапира, неожиданнейшие зигзаги в воздухе, лишая его вдруг точек опоры... И вот именно таким толстяком, величественно смешной, самоуверенный, как пьяница, наплыл всей своей тяжестью призрак моста на остановившегося начальника участка» [307, с. 507]. В описании катастрофы с разрушением моста стальная конструкция оказывается сопоставима с младенцем: «Отсутствующим, недвижным взглядом начальник участка глядел <...> на ближайший <...> ряж, смотрел удивительно, – начканцу припомнилась мать его над больным братом, – так только мать и глядит, зная, что умрет ребенок» [307, с. 513].

Мост видится с разных точек зрения: «технолог брал его глазом как материал и женщины тоже взяли глазом как часть пейзажа», а «рабочие-землекопы, так же как стоявшие подале плотники и работавшие на дамбе щебнебойцы и камнеломы, – все они брали мост не на глаз и даже не видели его целиком, а судили по седьмому чувству людей, делающих вещи: „Рази это в наших местах мост?“» [307, с. 512]. Мост оценивается эстетически: «Раньше, кто ни посмотрит при дневном свете на этот чистенький, мнимомонументальный мост, <...> тот обязательно скажет: „Какой красивый“» [307, с. 511]. Однако внешняя красота, как и внешнее зрение, оказывается неистинной: «И теперешнее восклицание „красивше“, отнесенное к прошлому, показывало, что вся эта публика видит <...> при свете тысячесвечовых, брошенных сюда волн электричества, <...> в романтическую минуту экзамена – то же самое, что видел специалист по бетону, – категорию эстетическую, а, проще говоря, уродливую, некрасивую, неблагоприятную сторону моста, словно за эти несколько часов сооружение могло измениться или перестроиться» [307, с. 511].

Противостоит внешнему зрению внутреннее, профессиональное зрение инженера Гогоберидзе, который, вынося за скобки эстетические категории, видит суть: «Сколоченные из бревен ряжи, тонкорукие взлеты ферм, весь этот визг остроугольных, линейных, обнаженных в своем скелете форм ничуть не прельщал его со стороны конструктивной. Никакого смысла он не видел в нем, потому что не чувствовал в мосту передачи силы, косоного движения, единственного в мире по гениальной всеобъемлемости закона рычага, – того, что прежде всего увидел бы и почувствовал механик. А видел он только намокшее, угловатое непрочное вещество» [307, с. 508–509].

Странным образом разрушение моста позволяет увидеть истинную его красоту, и мост вновь из «сооружения», или «конструкции», каким видят его люди, превращается в существо, прекрасное в своей обреченности: разрушение «перешло в незаметные движенья ферм, <...>, в ослабленную покинутость ряжей, в раздвижку бревен и досок, – в непрерывное разложение формы,

раскрепление ее, обратную работу, похожую на то, как крутит оператор задом наперед фильм. И оттого, что <...> эта работа, несомненно, велась мостом, как, несомненно, не велась в нем необходимая работа на сопротивление, – сейчас он показался куда красивей, чем раньше» [307, с. 519].

Таким образом, в романе «Гидроцентральный» визуальному восприятию уделяется значительное внимание. Оригинальность художественного мышления Шагинян проявляется в повышенной метафоричности, в системе визуальных уподоблений (человек – животное – природная стихия, живое – неживое). Образы, создаваемые Шагинян, несут отпечаток национальной культурной традиции, мифологического синкретизма. Эта особенность присуща модернистскому искусству. Так, В. Шмид, анализируя орнаментальную прозу Е. Замятина, отметил, что мифическое мышление обнаруживается «в многочисленных тематических эквивалентностях», которые чаще всего вводятся в текст в форме сравнений, переходящих «в мифические отождествления» [315, с. 341]. Аналогичный прием, как было показано, использует М. Шагинян.

Иной характер визуальные метафоры и трансформации носят в романе В. Катаева «Время, вперед!» (1931–1932), где описано строительство Магнитогорского комбината. Как и Шагинян, Катаев создавал свое произведение под непосредственным впечатлением от посещения строительства. Центральным мотивом романа является мотив ускорения, опережения времени, символизирующий новые возможности советского человека. Эти новые возможности проявляются и в визуальной сфере. Для характеристики нового видения используется образ поезда, выходящего из темного туннеля: «Когда поезд входил в туннель, окна закрыли. Стекла, превращенные темнотой в каменноугольные зеркала, вздвоено отразили загоревшееся электричество. Но зато как ярко после этого стал мир!» [126, с. 251].

Герои романа способны воспринимать время визуально и, подобно героям С. Кржижановского, вступать с ним в личные отношения: «Теперь Ищенко

открыл глаза и в первый раз в жизни посмотрел во всю длину времени. Оно текло слишком медленно. Но оно текло для него. Прошлое текло для будущего» [126, с. 357]. Время оживает, воплощается в конкретных образах: «Тиканье жило самостоятельной от самих часов жизнью. Оно бегало на стальных ножках секунд, прихрамывая, по сеням» [126, с. 409]. Визуально воспринимаемая скорость движения времени («время мелькало и моросило секундами» [126, с. 431]) приводит к его материализации: «Время неслось с такой быстротой, что казалось неподвижным. Оно закрутилось спиралью, стальной пружиной. Оно закрутилось и оцепенело, каждый миг готовое сорваться, зазвенеть и со свистом развернуться, увлекая за собой по кругу длинно и тускло дымящуюся панораму участков» [126, с. 411]. Первостепенное значение в романе приобретают визуальные искажения, оппозиции кажущееся/явное, ложное/истинное. С этими оппозициями связаны упоминания оптических устройств – очков, пенсне, бинокля.

Инженер стройки Давид Маргулиес, как и Арно Арэвьян, носит очки: «Он снял с большого носа очки и поставил их перед собой на скатерть вверх оглоблями, как черепаховый кабриолет» [126, с. 244]. Этот атрибут становится лейтмотивной деталью портрета инженера. Важно, что очки Маргулиеса вполне исправны, а вот отрицательные персонажи наделяются деформированными оптическими приборами: «Продавщица <...> поправила кривое пенсне в черной старомодной оправе. Одно стекло было треснуто» [126, с. 296]. Здесь пенсне, как и в других соцреалистических текстах, выступает знаком ушедшего мира, а кривизна и треснутые стекла усиливают впечатление.

Очки, которые носят герои, определяют их видение. Так, журналист Семечкин, предостерегающий Маргулиеса от перевыполнения плана, носит «непроницаемо-черные очки», в которых «мелко и тщательно отражался мир». Казалось бы, микроскопическое видение поможет герою вникнуть во все детали, однако мир в очках журналиста оказывается искажен: «Но отражался он как-то зловеще, неодобрительно. Коварно менялись тона. Солнце виднелось слишком белым; небо – слишком дымчатым; земля – неправдоподобно

оливковой; тесовые стены контор и будок – фотографически лиловыми» [126, с. 335].

Роман Катаева насыщен оптическими обманами. Предметы при ближайшем рассмотрении оказываются совершенно иными, чем на первый взгляд: «Издали тепляк казался невзрачным и низким. Вблизи он был огромен. <...> Внутри тепляк казался еще громаднее, чем снаружи. <...> В нем свободно мог бы поместиться трансатлантический пароход» [126, с. 258–260]; «Две строящиеся домны издали похожи на маленькие шахтерские решетчатые лампочки. Вблизи они должны быть огромны, как двадцатипятиэтажный дом» [126, с. 321].

Дистанция между субъектом и объектом порождает оптические заблуждения: «Лист железа кажется с земли не больше обломка зуба. На самом деле в нем полторы тонны весу. Упадет на голову – мокрого места не останется» [126, с. 505]. Феня, едущая к Ищенко на стройку, из окна поезда видит элеватор: «...в степи что-то стоит. Вроде небольшого кубика. Подъехали ближе – уже это не кубик, а цинковый ящик, поставленный торчком. <...> Однако степь сильно обманывает глаза. Сразу не понять – большая вещь стоит в степи или маленькая. Подъехали ближе – этот цинковый ящик вдруг четверть степи закрыл и полнеба. В вагоне темно стало. Громаднейший элеватор этажей в восемь. Люди под ним ходят совсем крошечные» [126, с. 278]. Непостоянство масштабов и картин отражает растерянность, неуверенность Фени, еще не нашедшей своего места в жизни. В то же время грандиозность элеватора призвана подчеркнуть величие труда и уверенность в завтрашнем дне.

Позиция наблюдателя может быть фиксированной, и тогда особенно наглядной оказывается динамичность изменяющегося мира: «Солнце всходило и выходило из белых, страшно быстрых облаков. Сила света ежеминутно менялась. Мир то удалялся в тень, то подходил к самым глазам во всех своих огромных и ослепительных подробностях» [126, с. 295].

Катаев показывает, как меняется соотношение мира и человека в рамках одной человеческой жизни. Маргулиес рассказывает Шуре о своем детстве и

взрослении: «Спать хочется, сижу на узлах, мать бежит, сестренка плачет <...>. И все огромно – фонари, дым, страх, небо, мать, стрекотанье лебедки, тюки, висящие в воздухе, паровой трап, трубы, гудки. <...> Стал расти – и мир стал уменьшаться. Стали уменьшаться вещи, страхи, люди. Мать стала маленькой старушонкой. Стулья из тронов превратились в небольшую колченогую рухлядь, комнаты из палат в клетушки... Я перерос мир. А теперь вдруг смотрю – мир опять меня перерастает. Я опять чувствую его огромность. <...> И вещи вокруг огромные – тепляки, километры, тонны, домны, плотины, фонари... Я хожу по площадке, как по своему детству, – маленький дурак – и всему удивляюсь» [126, с. 516]. Эта детскость взрослого человека, его способность удивляться миру и результатам человеческого труда сближает Маргулиеса с Арно Арэвьяном.

В характеристике отрицательного персонажа, двуличного Налбандова, отмечен особый взгляд: «Прищуренный глаз. Он не смотрит, а целится» [126, с. 314]; «Налбандов, прищурясь, целится в окно» [126, с. 458]. Взгляд Налбандова – оружие врага. Скептицизм и агрессивный консерватизм инженера, ошибочность его взглядов приводят к тому, что «вещи в глазах Налбандова начинали терять свои места и масштабы»: «он поймал себя на том, что чернильница перед ним вдруг выросла до размеров домны, а домну он готов был снять с участка, поставить на письменный стол и обмакнуть в нее перо» [126, с. 438]. Тревога и раздражение героя приводят к абсурдным оптическим смещениям (отметим сценарный характер этого эпизода): «Лампочка медленно гаснет, но от этого в комнате не становится темнее. Все тот же ровный, серый, зловещий свет. Ни день, ни ночь. Предметы видны, но детали – неразборчивы. <...> Чернильница, потерявшая масштаб, стоит в пустыне комнаты, как мечеть. Налбандов снимает палец с вилки и спокойно говорит в трубку» [126, с. 459].

Чернильница как олицетворение бюрократизма, кабинетного мышления, в финале приобретает глобальные размеры: «Чернильница вырастает до невероятных масштабов. Она уже занимает полмира. В ее стеклянной шахте

могут летать аэропланы, ходить поезда, расти леса, возвышаться горы» [126, с. 510].

Постоянная игра масштабами, которой пользуется Катаев, не предполагает наличия некоторого абсолютного размера, эталона, что, в свою очередь, приводит к неустойчивости, шаткости описываемого им мира. В. Гудкова, анализируя произведения 1920–1930-х гг., обнаружила сходную закономерность на уровне сюжета: «ни в одном отдельно взятом элементе формирующегося советского сюжета нет устойчивости, постоянства, отсутствует определенность характеристик», в результате чего мир, запечатленный в сюжете, «превращается в пугающий, таинственный и в конечном счете – непознаваемый. Рациональная теория оказывается не в состоянии организовать непобедимый и торжествующий „хаос“ жизни» [82, с. 422].

Главным «зрителем» в романе предстает «известный писатель-беллетрист» Георгий Васильевич. Повествователь неоднократно подчеркивает наблюдательность героя – основное качество писателя, отмечая в то же время недостаточность созерцательного начала: «„Мир в моем окне открывается, как ребус. Я вижу множество фигур. Люди, лошади, плетенки, провода, машины, пар, буквы, облака, горы, вагоны, вода... Но я не понимаю их взаимной связи. А эта взаимная связь есть. Есть какая-то могущественная взаимодействующая. Это совершенно несомненно. Я это знаю, я в это верю, но я этого не вижу. И это мучительно. Верить и не видеть! Я ломаю себе голову, но не могу прочесть ребуса...”» [126, с. 315].

И хотя в разговоре с корреспондентом Винкичем писатель характеризует себя как «объективного наблюдателя» [126, с. 341], очевидно, что необходимым условием писательского труда является верное понимание, осмысление увиденного. Георгий Васильевич даже прибегает к помощи бинокля, увеличивающего крохотные разбросанные среди огромного ландшафта фигурки: «Водянистое пространство двинулось на него, сказочно увеличиваясь и во все стороны выбегая из круглого поля зрения. Общее уступило место

частному. Фигурки людей неподвижно разошлись, увеличиваясь до своего настоящего человеческого роста и цвета, и вышли из неподвижности» [126, с. 323–324]. Однако использование оптического прибора не может помочь писателю: «Вот, например, за полкилометра, где-то, – а где – неизвестно, потому что общее уже разошлось, – идет человек. Как отчетливо, детально виден он! Черные штаны, белая рубаша с расстегнутым воротом, без шапки, босой. <...> Кто он такой? Что он ищет? Как его зовут? Что он здесь делает на строительстве? Какова его судьба, какова его роль? О чем он думает?» [126, с. 324].

Художник, не подключенный к общему делу, не успевает не только за временем, но и за пространством: Георгий Васильевич медленно переводит бинокль, а предметы «несутся со стремительной, бешеной быстротой», герой слегка поворачивает голову, а в «волшебном оптическом мире бинокля» проносится «несколько полосатых километров настоящего земного пространства» [126, с. 325]. Только непосредственное участие в делах строительства спасает писателя от «ползучего эмпиризма» [126, с. 328], дает силу и вдохновение: «Он в ударе. Карандаш бежит по листу <...>. „Бригада бетонщиков поставила мировой рекорд” <...>. Гомер-с! „Илиада”-с!» [126, с. 494, 534].

Роман Катаева обнаруживает тесную связь с современными ему визуальными искусствами – плакатом и кинематографом. Плакатным может становиться сам образ в изображении повествователя: «Филонов охрип совершенно. Он уже не кричал, не говорил – он только широко разевал красный рот, сверху обросший черными глянцевыми ресничками молодых усиков, рубил наискось кулаками седой от махорки воздух» [126, с. 336]. Плакатны стенгазеты Шуры Солдатовой и ее помощников: «Черепаша ковыляла на вывернутых лапах. У нее был сверхъестественный панцирь, крутой и высокий, как перевернутая миска, и печальная верблюжья морда с усами. Кляча шла по болоту, понунив шею и опустив пегий хвост. Торчали кости, отвисала нижняя челюсть, из прищуренного глаза падала слеза, крупная, как деревянная ложка.

Велосипед стоял на неровных колесах с неправдоподобным множеством спиц» [126, с. 262]. Эти картинки, «резко и наивно написанные клеевой краской на картоне», отражают скорость работы трех бригад: Ханумова, Ермакова и Ищенко. Повествователь иронически замечает, что бригадиры (размещенные, соответственно, на черепахе, кляче и велосипеде) были «настолько не похожи на себя, насколько портрет может быть не похож на оригинал» [126, с. 263]. Однако узнаваемые детали – пестрая тюбетейка Ханумова, яркий галстук Ермакова и босые ноги Ищенко – делали «сходство неопровержимым» [126, с. 263]. Нарисованных героев окружает фантазмагорический пейзаж: «фантастически яркие папоротники, исполинская трава, карликовый бамбук, красное утопическое солнце» [126, с. 263]. Подобные пейзажи характерны и для других образцов Шуриного агитационно-изобразительного творчества. Так, на плакате, изображающем Ищенко на аэроплане, «Трава стояла в рост дерева. Деревья – в рост травы. Коленчатый бамбук казался пересаженным сюда из карликовых японских садов. И красное утопическое солнце, до половины скрытое рекой, не давало никаких положительных указаний на время суток – восход ли это или закат» [126, с. 513]. И хотя повествователь иронически называет этот пейзаж «допотопным ландшафтом каменноугольной флоры» [126, с. 513], он демонстрирует неукротимость творческой фантазии, авангардистские устремления, свободное обращение со временем, пространством и масштабами представителей пролетарского искусства.

Н. Иванова по поводу романа «Время, вперед!» заметила, что «пишущий в расчете на рабоче-крестьянского читателя Катаев не может до конца избежать своего собственного «я», задвинуть подальше свой культурный багаж. <...> вылезает-таки его истинная сущность – как он ни стремится увлечь себя и читателя чудесным рабочим людом» [117]. «Истинную сущность» автора отражает его ирония, порой обнажающая поверхностный оптимизм великой стройки, – Катаев-художник «проговаривается», и в этом обнаруживается подлинная оценка описываемых событий. Эта оценка проступает, к примеру, в

описании лубочной декорации бродячего фотографа, постаравшегося, чтобы «плоскость полотна в два квадратных метра вмещала в себя полностью всю мечту человечества о мировой гармонии, комфорте и счастье»: «Там было все: одновременно земля, вода и небо; дома, балюстрады, клумбы, деревья, скамьи, облака, цветы, птицы, лодки, пароходы, дирижабли, аэропланы, спасательные круги и фонари; горы, ущелья, водопады; планеты и звезды <...> Пароход назывался „Коминтерн” <...> Летел аэроплан <...> с надписью „Ударник”» [126, с. 425–426].

«Время, вперед!» характеризуется отчетливой кинематографичностью. Настоящее время создает динамичность и иллюзию сиюминутности происходящего, при этом каждое предложение или абзац представляют собой новый кадр: «Начальник строительства ставит ногу в вишневой краге на подножку длинного автомобиля.

Он дожевывает завтрак.

Он опускает на глаза створчатые пылевые очки. Солнце резко вспыхивает в стеклах. <...>

Подножка автомобиля покрыта резиной. <...> Серошевский упирается в нее ногой, как в стремя. Шофер дает газ.

Из коттеджа босиком выбегает жена. <...> Она кричит... [126, с. 310]».

Описание гостиничного номера дается как бы движущейся камерой: «Номер очень маленький. Стол. Три стула. Голая лампочка. Железная тигровая окрашенная кровать, под кроватью – угол фибрового чемодана» [126, с. 316].

Визуальные искусства кинематографа и плаката связаны с идеей времени: принципиальным для кино является движение, а для плаката – мгновенность восприятия. Заметим, что и название романа «Время, вперед!» также носит плакатный, лозунговый характер, акцентируя главный для Катаева мотив времени, его ускорения и преодоления.

Подобно М. Шагинян, Катаев использует визуальную образность для поэтизации технических процессов, проводя неожиданные аналогии: «Через ровные промежутки, один за другим, катились большеколесные стерлинги,

проносились друг мимо друга тачки, взлетали лопаты, дымился цемент. И все это свежее, сильное, молодое движение, в невероятно увеличенном размере, проектировалось, как на золотом экране, на гигантской стене тепляка. Это был великолепный китайский театр теней. <...> Гиганты-рикши гуськом катили коляски. Крутились колеса, высокие, как пятиэтажный дом. Тень колеса мелькала частыми спицами китайского зонтика. Колесо накатывало на колесо» [126, с. 478–479]. Хотя главным признаком сходства столь далеких явлений Катаев считает их «свежий и сильный ритм», неконтролируемый подтекст уподобления социалистического строительства театру теней достаточно очевиден.

Итак, для романа «Время, вперед!» характерны принципиальная установка на зримое, визуализация времени, сценарный тип текста, использование «инструментального зрения», насыщенность оптическими метафорами и метаморфозами, порой обнаруживающими дополнительный, не предусмотренный автором смысл.

Выводы к РАЗДЕЛУ 4

Анализ текстов, реализующих эстетику соцреализма, позволяет сделать вывод, что установка на зрительное восприятие важна для художников первой трети XX века, вне зависимости от их эстетических и идеологических убеждений. Новая историческая обстановка предполагала «новое зрение», или, по крайней мере, неослабевающее внимание к изменениям, постигаемым прежде всего визуально.

В романах о гражданской войне центральное место занимает образ лидера, вождя, способного повести за собой массы. Взгляд героя обладает способностью проникать в суть явлений и воздействовать на сознание как отдельного человека, так и массы, толпы. Кругозор повествователя включает сферу видения героя, объективизируя восприятие мира и человека.

В производственном романе последовательно проводится принцип «идеологизации» визуальной поэтики во всех ее составляющих (мотивы слепоты и зоркости, истинного и ложного видения, «идеологизация» цвета, зависимость особенностей видения от классовой принадлежности героя и др.). Наиболее сложная визуальная поэтика представлена в романах М. Шагинян «Гидроцентральный» и В. Катаева «Время, вперед!». Метафоризация оптических приборов, визуализация времени, зрительные трансформации, мифические отождествления, оппозиции видимое/невидимое, кажущееся/явное, сложные типы видения – в визуальном аспекте все это приближает соцреалистические, ориентированные «на массу» романы Шагинян и Катаева к элитарным образцам модернистской прозы.

Для всех рассмотренных соцреалистических текстов характерна тесная связь с визуальными искусствами (плакатом и кинематографом). Плакатность проявляется в наглядности, четкости и графичности изображения, гиперболизированных деталях, шаржированности, отсутствии психологизма, ориентации на массового зрителя. Ассоциации с кинематографом вызывают наглядность, динамичность, контрастная цветовая гамма, «кинематографический код», «кадровость» изображения и отрывочность синтаксиса.

ВЫВОДЫ

Проведенный анализ визуальной поэтики в прозе русских писателей 1920–1930-х годов позволяет говорить об особой значимости зрительного фактора для прозы первых послереволюционных десятилетий. Символистское недоверие к видимой стороне явлений и устремленность к «незримому» сменились в постсимволизме интересом к внешнему миру, приятием бытия в его явленности. Новые мировоззренческие и эстетические установки, а также интенсивность процессов пересозидания мира предполагали обновленное видение реальности и требовали совершенствования художественной «оптики», что предопределило важность визуальности для представителей разных литературных направлений. Исследование творчества писателей, относящихся к полярным художественным парадигмам, позволяет говорить не только об альтернативности, но и о взаимопритяжении двух ведущих составляющих литературного потока, о точках соприкосновения модернистской и соцреалистической поэтик.

В нашем диссертационном исследовании рассмотрен широкий диапазон средств «оптической» поэтики, способствующих передаче визуального восприятия мира: различные модификации визуальных образов и мотивов; оптические метафоры, использование «инструментального зрения» (уподобление оптическим приборам или их применение), способы и типы видения («структуры зрения»); специфика наблюдателя (субъекта видения); смена и соотношение пространственных точек зрения и планов изображения; взаимодействие литературы с визуальными искусствами – графикой, плакатом, кинематографом.

«Настроенность на визуальное» прослеживается не только в художественных произведениях, но и в эстетических и литературно-критических студиях эпохи постсимволизма. Теоретики и критики как

модернистской, так и соцреалистической ориентации указывали на необходимость «нового взгляда» на меняющийся мир. Общими оказались требование «незамутненного» взгляда на вещи, названного «остранением» (В. Шкловский) или «глупым зрением» (А. Воровский); мысль об «особости» видения и внутреннем зрении художника, о творческом претворении действительности; признание значимости рационально-волевого фактора, зрительного усилия субъекта; размышления об инструментальном зрении. Сформировавшиеся в русле модернистской эстетики теория синтетизма, установка на сближение литературы с живописью, пластическими искусствами и кинематографом, идея синестезии, концепция сдвига сыграли важную роль в концептуализации модернизма и его художественной практике.

Анализ визуальной поэтики в творчестве представителей полярных художественных парадигм продемонстрировал, с одной стороны, общность средств и приемов (мотивные комплексы зрения/видения, использование оптического кода, внимание к образу наблюдателя и ситуации наблюдения, установка на зримое, связь с визуальными искусствами и т.д.), а с другой – наличие оригинальных творческих решений и расхождение визуальных стратегий. Нами были выделены наиболее значимые тенденции в воплощении поэтики визуальности как в модернистской, так и в соцреалистической прозе.

С модернистским направлением в искусстве тесно связана кинематографическая поэтика, позволяющая воссоздать динамичный образ мира, утратившего логику и цельность, распавшегося на фрагменты. Рассмотрение системы киносредств в ранних рассказах и фельетонах М. Булгакова (приоритет зрительного ряда, использование приема монтажа, свободное обращение с пространством и временем, визуальная динамика (смена кадров), разного рода организованная ритмичность, сложная оптика, усиление роли звука и цвета) позволяет говорить о литературной кинематографичности булгаковской прозы 20-х годов как форме утверждения модернистских принципов, а также о том, что эксперименты писателя

предварили «цветовое, звуковое кино», подтверждая опережающую роль литературы в становлении кинопоэтики.

В рассказах Ю. Олеши также обнаруживается комплекс кинематографических приемов – монтажно-кадровый принцип построения, вещно-пространственные метаморфозы, смена точек зрения и планов наблюдения. Первостепенную роль в сознании мирообраза играет видение персонажа. Сознание героя способно творить особые миры, равноправные и изоморфные, что позволяет говорить о реализации идеи возможных миров и установки на моделирование виртуальной действительности. В то же время намечается попытка примирения объективного и субъективного: преображенный воображением героя мир воспринимается как объективная, внеличностная данность, именно поэтому Олеша говорит о литературе как искусстве «волшебной фотографии». Нам представляется, что подобный подход свидетельствует о феноменологизации действительности, о способности наблюдающего субъекта «впустить» мир в себя, воспринять и запечатлеть его непосредственную явленность. Визуальная поэтика Олеши воплощает модернистские принципы художественной условности, авторской субъективности, неомифологизма, представление о множественности обликов мира, неправомомерности конечных истин и однозначных оценок. Использование кинематографических приемов как нельзя лучше способствует реализации таких эстетических установок. На наш взгляд, прозу Булгакова можно отнести к экспрессионистической, а прозу Олеши – к импрессионистической версии литературной кинопоэтики.

Образ мира в литературе модернизма и его художественные трансформации в значительной степени определяются видением наблюдателя и его визуальными возможностями. Этот аспект был рассмотрен нами на примере творчества С. Кржижановского. В художественном мире писателя зрение превращается в инструмент исследователя и орудие экспериментатора, а использование образа героя – наблюдателя и/или созерцателя, мотивных комплексов зрения, оптических метафор, инструментального видения

соотносится с эпистемологической проблематикой. Это позволяет автору обозначить пределы и возможности познания, обнажить суть хаотического и деформированного мира, подчеркнуть экзистенциальный трагизм одинокого существования и наметить возможности выхода из него. Воплощая характерные для эпохи ощущения «слома» и «уплотнения» времени, особенно отчетливо отображенные в авангардном искусстве, Кржижановский материализует и «овеществляет» время, придавая ему конкретно-телесный, визуально воспринимаемый характер.

Специфической особенностью литературного процесса 1920–30-х гг. становится обращение поэтов к прозе. Предложенный в диссертации анализ мемуарно-художественных произведений О. Мандельштама и М. Цветаевой, показал, что для них характерна визуальность «концептуального» типа (термин А. Хан), характеризующая механизмы деятельности творческого сознания и художественной перцепции. Прозу Мандельштама и Цветаевой объединяет тенденция к синестезийному восприятию и особого рода «культура глаза», предполагающая многоуровневость видения, его «геологичность», способность проникать сквозь время и пространство, создавая сложный, многосоставный образ человека и эпохи. Художественное видение Мандельштама характеризуется особой стереоскопичностью, позволяющей обнаруживать сущностную общность явлений, совмещать точки зрения, культурные пласты, временные и пространственные планы, обеспечивая объемное, целостное представление объекта.

В творчестве Мандельштама способность видения становится первичным импульсом, запускающим механизмы мышления и памяти, включающим «культуру зрения» поэта. Проза Цветаевой позволяет говорить о динамическом соотношении зрительного и слухового начал, о взаимообусловленности зрения и памяти. Перцептивные приоритеты (зрение у Мандельштама, слух у Цветаевой) связаны, на наш взгляд, с тяготением к аполлоническому или дионисийскому типу культуры. В лирической прозе поэтов «взгляд на жизнь сквозь призму переживания» определяет субъективизацию увиденного и

преимущественно ассоциативную связь визуальных картин и образов. Однако наглядность и точность культурно-исторических и бытовых реалий способствуют тому, что эти картины и образы выражают не только субъективное состояние и впечатление художника, но и сущность отображаемого объекта.

Рассмотренные аспекты визуальности обнаруживаются и в творчестве писателей-соцреалистов, однако в большинстве случаев наблюдается изменение прагматической установки, акцентируются дидактическая и репрезентативная функции визуальных компонентов. В прозе писателей соцреалистического направления визуальная поэтика приобретает политико-идеологические коннотации. В романах о гражданской войне («Разгром» А. Фадеева, «Чапаев» Д. Фурманова, «Железный поток» А. Серафимовича) центральное место занимает образ лидера, вождя, характерной особенностью которого оказывается особый взгляд, обладающий способностью проникать в суть явлений и воздействовать на сознание как отдельного человека, так и массы, толпы. Именно взгляд, нацеленный не столько на созерцание, сколько на преобразование, наделяется той магической силой, благодаря которой осуществляется идеологическое лидерство. Глаза становятся не только портретной деталью, средством психологической характеристики, но и метонимическим замещением героев, выражением их духовной и классовой сущности, способности к претворению мира и человека. Взгляд не просто видит, но подчиняет себе видимое, овладевает им. Эта тенденция становится еще одним подтверждением близости художественных установок соцреализма классицистической эстетике с ее доверием к зримому, видимому, реализацией возможностей «активного» зрения, доминированием дидактической и преобразовательной функций визуального.

В канонизируемом жанре производственного романа последовательно проводится принцип «идеологизации» визуальной поэтики во всех ее составляющих. В «Цементе» Ф. Гладкова поединки взглядов, распад визуальной коммуникации, мотивы слепоты и зоркости, истинного и ложного

видения, «идеологизация» цвета, зависимость особенностей видения от классовой принадлежности героя, плакатность и графичность изображения отвечают идейно-прагматическим установкам автора. Традиционные компоненты визуального комплекса в романе Гладкова трансформируются: встреча взглядов преобразуется в визуальный поединок врагов или соперников, пронизательный взгляд оборачивается «чекистским ясновидением», «слепота» зрячего сменяется прозрением слепца. В романе использован один из важнейших идеологических концептов советской эпохи – мотив бдительности и связанные с ним мотивы подглядывания, соглядатайства.

Характер визуальной поэтики в романах М. Шагинян «Гидроцентраль» и В. Катаева «Время, вперед!» позволяет говорить о совмещении в творчестве этих писателей соцреалистических и модернистских тенденций. Оригинальность художественного мышления Шагинян проявляется в системе визуальных уподоблений и метаморфоз (человек – животное – природная стихия, живое – неживое), связанных с национальной мифологической традицией. Система эквивалентностей в «Гидроцентраль» тяготеет к неомифологическому типу сознания и одновременно близка акмеистическому взгляду на мир, тяготеющему к одушевлению артефактов (произведение, созданное руками человека, зодчего, становится живым). В романе Катаева образ неустойчивого, постоянно меняющегося мира, данный в визуальной динамике, авторская ирония и неконтролируемый подтекст подрывают оптимистический пафос производственного романа. Писатель использует характерные для литературы модернизма приемы визуализации времени, игры масштабами, оптические обманы, возможности инструментального видения.

Как в модернистских, так и в соцреалистических текстах обнаруживается связь с визуальными искусствами. Для советской прозы это прежде всего кинематограф и плакат. Наглядность, четкость и графичность изображения, гиперболизированные детали, шаржированность, краткость, выразительность и доступность – эти черты плаката были востребованы соцреалистами. Визуальная репрезентативность и динамичность, свойственные кинематографу,

его экспрессионистический потенциал и возможности в области объективизации изображаемого также оказались насущными для советских писателей.

Таким образом, в эстетике, критике и художественной практике 1920–1930-х гг. достаточно последовательно проступает визуальная доминанта. Проявленная в творчестве писателей, полярных по своим эстетическим установкам, с разной степенью выраженности и мастерства, поэтика визуальности отвечает эстетическим приоритетам эпохи. Визуальность все чаще становится основой художественного мышления и системным принципом создания текста. В творчестве представителей модернистского направления осмысляются принципы, возможности и механизмы визуального восприятия, используется широкий диапазон приемов «офтальмологической» поэтики, способствующих созданию хаотизированного, незавершенного и деформированного мирообраза. Писатели соцреалистической ориентации используют более узкий спектр возможностей визуального, здесь доминирует общая установка на новое видение новой реальности под идеологическим углом зрения. Фрагментарное и искаженное видение идеологически враждебных или неустойчивых персонажей вытесняется единственно верным и целостным восприятием положительных героев и повествователя. Однако и в советской литературе обнаруживаются трансформирующие реальность возможности взгляда, использование принципа монтажа и других элементов кинопоэтики, оптических эффектов и иллюзий, объективизация субъективного видения. На стадии становления соцреалистического канона лучшие творческие наработки советских писателей зачастую оказываются созвучны художественным открытиям их идеологических и эстетических оппонентов.

Перспективы исследования связаны с включением в его сферу творчества представителей других субпарадигм постсимволизма (неореализма, авангарда), а также литературы русского зарубежья. Самостоятельным предметом исследования может стать использование и переосмысление стратегий и приемов постсимволистской визуальности в литературе постмодернизма.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверин Б. В. Всеволод Гаршин / Б. Аверин // История русской литературы. В 4 т. / Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881–1917) / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) ; ред. тома : К. Д. Муратова. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. – С. 123–142.
2. Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама / С. С. Аверинцев // Поэты / С. С. Аверинцев. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 188–273.
3. Айзенштейн Е. Борису Пастернаку – навстречу! Марина Цветаева : О книге Марины Цветаевой «После России» (1928) / Елена Айзенштейн. – СПб. : Журнал «Нева», 2000. – 384 с.
4. Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – М. : Изд-во «Республика», 1994. – 591 с.
5. Александр Фадеев : материалы и исследования. Выпуск II / [сост. Н. И. Дикушина]. – М. : Худож. лит., 1984. – 458 с.
6. Алексеева Л. Ф. Русская поэзия 1910–1920-х годов : поэтический процесс и творческие индивидуальности : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Алексеева Любовь Федоровна. – М., 1999. – 39 с.
7. Амелин Г. Г. Миры и столкновенья Осипа Мандельштама / Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер. – М.–СПб. : Языки рус. культ., 2000. – 320 с.
8. Андреев Л. Н. Собр. соч. В 6 т. Т. 2. Рассказы, пьесы 1904–1907 / Леонид Андреев ; [редкол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. – М. : Худож. лит., 1990. – 560 с.
9. Андреев Ю. Революция и литература. Октябрь и гражданская война в русской советской литературе и становление социалистического реализма

- (20–30-е годы) / Андреев Ю. – [Изд. 2-е, доп.]. – М. : Худож. лит., 1975. – 448 с.
10. Арзамазов А. А. Феномен визуального в удмуртской устно-поэтической традиции и современной поэзии (на анализе творчества П. М. Захарова) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.09 «Фольклористика» / Арзамазов Алексей Андреевич. – Ульяновск, 2010. – 19 с.
11. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие [Электронный ресурс] / Р. Арнхейм ; сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина, общ. ред. и вст. ст. В. П. Шестакова. – М. : Прогресс, 1974. – Режим доступа : <http://philosophy.ru/library/katr/arnheim/arnheim.html>.
12. Аудиовизуальная антропология : теория и практика : стенограмма круглого стола, 27 мая 2007 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/007/07_02_materialy_k.pdf.
13. Байцак М. С. Поэтика описания в прозе И. А. Бунина : живопись посредством слова : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Байцак Марина Сергеевна. – Омск, 2009. – 24 с.
14. Баршт К. А. Поэтика прозы Андрея Платонова / К. А. Баршт. – 2-е изд., доп. – СПб. : Филол. ф-т Санкт-Петерб. гос. ун-та, 2005. – 478, [1] с. – (Сер. «Филология и культура»).
15. Басков А. Идеологическое оружие (Поэтика и идеология агитплаката) [Электронный ресурс] / Алексей Басков. – Режим доступа : <http://dere.kiev.ua/library/baskov/01.shtml>.
16. Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х гг. / М. М. Бахтин ; [ред. тома С. Г. Бочаров, И. Н. Николаев]. – М. : ИМЛИ РАН, Изд-во Русские словари, Языки славян. культуры, 2003. – 445 с.
17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

18. Бахтинология : исследования, переводы, публикации / [под ред. К. Г. Исупова]. – СПб. : Алетейя, 1995. – 370 с.
19. Бахтинские чтения : Наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры : матер. науч.-теоретич. конф. / [науч. ред. докт. филол. наук, проф. В. И. Костин]. – Орел, 1997. – 225 с.
20. Белая Г. А. Дон-Кихоты 20-х годов : «Перевал» и судьба его идей / Г. Белая. – М. : Сов. писатель, 1989. – 395 с.
21. Белая Г. А. «Классовая семантика» как теория революционного искусства (Н. Берковский) [Электронный ресурс] / Белая Г. А. – Режим доступа : <http://www.rl-critic.ru/histeo/lek1.html>.
22. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова / Нора Букс. – М. : Новое лит. обозрение, 1998. – 208 с. – (Новое литературное обозрение. Науч. приложение. Вып. XIII).
23. Белинский В. Г. Собр. соч. В 9 т. Т. 1. Статьи, рецензии и заметки 1864–1836. Дмитрий Калинин / В. Г. Белинский. – М. : Худож. лит., 1976. – 736 [2] с.
24. Белкина М. И. Скрещение судеб / Мария Белкина. – [Изд. 2-е, перераб. и доп.]. – М. : Благовест – Рудомино, 1992. – 544 с.
25. Белый А. Жезл Аарона (О слове в поэзии) / Андрей Белый // Скифы. – Сборникъ 1-й. – М. : Типограф. Николаев. воен. акад., 1917. – С. 155–213.
26. Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование / Андрей Белый – М.–Л. : ГИХЛ, 1934. – 324 с.
27. Берд Р. Русский символизм и развитие киноэстетики : наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского / Роберт Бёрд // Новое лит. обозрение. – 2006. – № 81. – С. 67–98.
28. Берковский Н. Я. О прозе Мандельштама / Н. Я. Берковский // Мир, создаваемый литературой. – М. : Сов. писатель, 1989. – С. 286–305.
29. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры (На путях к гуманитарному разуму) / В. С. Библер. – М. : Гнозис, 1991. – 170 с.

30. Бочаров С. Г. О художественных мирах. Сервантес. Пушкин. Баратынский. Гоголь. Достоевский. Толстой. Платонов / С. Г. Бочаров. – М. : Сов. Россия, 1985. – 296 с.
31. Брагина Н. Н. Зеркало как основа видения мира (по рассказу А. Платонова «Уля») / Н. Н. Брагина // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Сер. Литературоведение. – 2009. – № 6 (2). – С. 26–31.
32. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточные параллели. Структура балканского текста. – М. : Наука, 1977. – С. 259–293.
33. Брансон М. Полет над Москвой : Вид с воздуха и репрезентация пространства в «Мастере и Маргарите» Булгакова / Молли Брансон ; [пер. с англ. А. Нестеров] // Новое лит. обозрение. – 2005. – № 76. – С. 173–195.
34. Бродский И. Об одном стихотворении [Электронный ресурс] / Иосиф Бродский. – Режим доступа : <http://brodsky.ouc.ru/ob-odnom-stikhotvorenii.html>.
35. Бродский о Цветаевой : интервью, эссе / [вступ. ст. И. В. Кудровой]. – М. : Независимая газета, 1998. – 208 с. – (Сер. «Литературоведение»).
36. Бройтман С. Н. Ранний Пастернак и постсимволизм (к вопросу о критериях дефиниции «постсимволизм») / С. Н. Бройтман // Постсимволизм как явление культуры / [отв. ред. И. А. Есаулов]. – М., 2003. – Вып. 4. – С. 32–36.
37. Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. Записки юного врача. Белая гвардия. Рассказы. Записки на манжетах / Михаил Булгаков ; [ред. кол. Г. С. Гоц [и др.]]. – М. : Худож. лит., 1989. – 624 с.
38. Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 2. Дьяволиада. Роковые яйца. Собачье сердце. Рассказы. Фельетоны / Михаил Булгаков ; [ред. кол. Г. С. Гоц [и др.]]. – М. : Худож. лит., 1989. – 752 с.

- 39.Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 4. Пьесы. Жизнь господина де Мольера. Записки покойника (Театральный роман) / Михаил Булгаков ; [ред. кол. Г. С. Гоц [и др.]]. – М. : Худож. лит., 1990. – 686 с.
- 40.Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита. Письма / Михаил Булгаков ; [ред. кол. Г. С. Гоц [и др.]]. – М. : Худож. лит., 1990. – 736 с.
- 41.Буровцева Н. Ю. Проза С. Д. Кржижановского : Проблемы поэтики : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Буровцева Наталья Юрьевна. – М., 1998. – 16 с.
- 42.Бушканец Л. Е. Художественный мир А. П. Чехова и язык кино / Л. Е. Бушканец // Уч. зап. Казан. гос. ун-та. Гуманитарные науки. – Т. 149, кн. 2. – 2007. – С. 82–94.
- 43.Бычков В. В. Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – М. : КНОРУС, 2012. – 528 с.
- 44.Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст / Михаил Вайскопф. – М. : Радикс, 1993. – 590 [3] с.
- 45.Вайнштейн О. Б. Зрительные игры XIX века : оптика английских денди / Ольга Вайнштейн // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 70. – С. 169–191.
- 46.Вахтель Э. «Идиот» Достоевского. Роман как фотография / Эндрю Вахтель ; [пер. с англ. Я. Токаревой] // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57. – С. 126–143.
- 47.Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы / Дзига Вертов ; [ред.-сост., автор вступ. ст. и примеч. С. Дробашенко]. – М. : Искусство, 1966. – 320 с.
- 48.Визуальный образ : междисциплинарные исследования / Рос. АН ; Ин-т философии ; [отв. ред. И. А. Герасимова]. – М. : ИФРАН, 2008. – 247 с.
- 49.Викторович В. А. «И стал я разглядывать...». Эволюция художественной оптики от Гоголя к Достоевскому [Электронный ресурс] / В. А. Викторович // Первые Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь : Загадка

- третьего тысячелетия. – Режим доступа : http://www.gogol.ru/gogol/stati/i_stal_ya_razglyadyvat/.
- 50.Вирильо П. Машина зрения / Поль Вирильо. – СПб. : Наука, 2004. – 144 с. – (Французская библиотека).
- 51.Владив-Гловер С. В́дение как основа поэтики романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» / Слободанка Владив-Гловер ; [пер. с англ. Л. Гвирцман] // Литературный календарь. Книги дня. – 2009. – Т. 3. – № 6. – С. 6–37.
- 52.Воєводіна А. В. Екфрасис у російській поезії «срібного віку» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Російська література» / Воєводіна Ангеліна Василівна. – Дніпропетровськ, 2008. – 15 с.
- 53.Воронский А. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи / А. Воронский – М. : Сов. писатель, 1987. – 704 с.
- 54.«Вторая проза». Русская проза 20-х – 30-х годов XX века / сост. В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян. – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche. – Trento, 1995. – 418 с.
- 55.Галеев Б. М. Проблема синэстезии в искусстве [Электронный ресурс] / Б. М. Галеев. – Режим доступа : http://synesthesia.prometheus.kai.ru/probl-sin_r.htm.
- 56.Галеев Б. М. «Буду грешить господом данными чувствами – всеми пятью!» (о синестезии в творчестве Марины Цветаевой) / Б. М. Галеев // День и ночь. – Красноярск, 1999. – № 5–6. – С. 222–224.
- 57.Гангнус А. На руинах позитивной эстетики. Из истории одного термина / А. Гангнус // Новый мир. – 1988. – № 9. – С. 147–163.
- 58.Гаршин В. М. Сочинения / В. М. Гаршин. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1960. – 426 с.
- 59.Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. Гаспаров ; [под ред. Н. Г. Михайловой]. – М. : Наука; Издат. фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.

60. Гаспаров Б. М. Севооборот поэтического дыхания : Мандельштам в Воронеже, 1934–1937 / Борис Гаспаров // Новое лит. обозрение. – 2003. – № 63. – С. 24–35.
61. Гаспаров М. Л. От поэтики быта к поэтике слова / М. Л. Гаспаров // О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. – СПб., 2001. – С. 136–149.
62. Геворкян Т. «Несколько холодных великолепий о Москве» Марина Цветаева и Осип Мандельштам [Электронный ресурс] / Татьяна Геворкян. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/continent/2001/109/gev.html>.
63. Геворкян Т. «Поэт с историей или поэт без истории?» Читая «Сводные тетради» Марины Цветаевой [Электронный ресурс] / Татьяна Геворкян. – Режим доступа : <http://tsvetaeva.h1.ru/WIN/about/gevorkyan.html>.
64. Гердер И. Г. Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусствах, по данным новейших исследований / И. Г. Гердер // Гердер И. Г. Избр. соч. – М. – Л. : ГИХЛ, 1959. – С. 157–178.
65. Гинзбург Л. Я. О лирике / Лидия Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1974. – 407 с.
66. Гиршгорн В. Бесцеремонный Роман [Электронный ресурс] / Вениамин Гиршгорн, Борис Липатов, Иосиф Келлер. – Режим доступа : http://lib.aldebaran.ru/author/girshgorn_veniamin/girshgorn_veniamin_besceremonnyij_roman/girshgorn_veniamin_besceremonnyij_roman__0.html.
67. Гладков Ф. В. Собр. соч. В 8 т. Т. 2. Цемент (роман). Рассказы (1927–1929) / Федор Гладков ; [примеч. В. А. Красильникова]. – М. : ГИХЛ, 1958. – 440 с.
68. Глотов А. Л. ...Иже еси в Марксе (русская литература XX века в контексте культового сознания) [Электронный ресурс] / А. Л. Глотов. – Зелена Гура, 1995. – Режим доступа : http://www.russofile.ru/articles/article_149.php.

69. Гоголь Н. В. Избр. соч. В 2 т. Т. 1. / Н. В. Гоголь ; [ред. кол. Алексеев М. П. [и др.]]. – М. : Худож. лит., 1978. – 574 с.
70. Гоголь Н. В. Избр. соч. В 2 т. Т. 2. / Н. В. Гоголь ; [ред. кол. Алексеев М. П. [и др.]]. – М. : Худож. лит., 1978. – 477 с.
71. Голубков М. М. Русская литература XX века. После раскола / М. М. Голубков. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 267 с.
72. Голубков М. М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е годы / М. М. Голубков. – М. : Наследие, 1992. – 202 с.
73. Горбов Д. А. 10 лет литературы за рубежом [Электронный ресурс] / Д. А. Горбов // Печать и революция. – 1927. – Кн. 8, декабрь. – С. 9–35. [«Версты»]. – Режим доступа : <http://www.emigrantika.ru/bib/806-rom>.
74. Горных А. Повествовательная и визуальная форма : критическая историизация по Федерику Джеймисону [Электронный ресурс] / Андрей Горных. – Режим доступа : <http://dironweb.com/klinamen/fila13.html>.
75. Горошников В. В. Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / В. В. Горошников. – Ярославль, 2005. – 22 с.
76. Гришакова М. Визуальная поэтика Набокова / Марина Гришакова // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 54. – С. 205–228.
77. Гришакова М. Две заметки о В. Набокове [Электронный ресурс] / Марина Гришакова // Тр. по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). – Тарту, 2001. – С. 247–259. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/document/519897.html>.
78. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа авангарда / Борис Гройс // Вопр. лит. – 1992. – № 1. – С. 42–61.
79. Грякалова Н. Ю. От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910–1920-х годов : (Поэтика. Жизнетворчество.

- Историософия) : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Грякалова Наталья Юрьевна. – СПб., 1998. – 36 с.
80. Грякалова Н. Ю. Визуальный образ и смысл : заметки о чеховских экфрасисах (к юбилею А. П. Чехова) / Н. Ю. Грякалова // Рус. лит. – 2010. – № 2. – С. 3–14.
81. Грякалова Н. Ю. Человек модерна : Биография – рефлексия – письмо / Н. Ю. Грякалова. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. – 384 с.
82. Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / Виолетта Гудкова. – М. : Новое лит. обозрение, 2008. – 456 с. – (Сер. «Научное приложение». Вып. LXVIII).
83. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии / Н. С. Гумилев ; [сост. Г. М. Фриндлер (при участии Р. Д. Тименчика) ; вступ. ст. Г. М. Фриндлера ; подгот. текста и коммент. Р. Д. Тименчика]. – М. : Современник, 1990. – 384 с. – (Б-ка «Любителям российской словесности». Из лит. наследия).
84. Гундорова Т. Соцреалізм : між модерном і авангардом / Тамара Гундорова // Слово і час. – 2008. – № 4. – С. 14–21.
85. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова ; [вид. друге, переробл. та доп.]. – К. : Критика, 2009. – 448 с.
86. Дашкова Т. Любовь и быт в советском кинематографе 30-х–50-х годов [Электронный ресурс] / Татьяна Дашкова. – Режим доступа : <http://www.genderstudies.info/smi/smi5.php>.
87. Делез Ж. Кино / Жиль Делез ; [пер. с фр. Б. Скуратов, науч. ред. и вступ. ст. О. Аронсон]. – М. : Ад маргинем, 2004. – 622 с.
88. Дзуцева Н. В. Русская поэзия 1910–1920-х годов в аспекте постсимволизма : Проблемы эстетики и поэтики : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Дзуцева Наталья Васильевна. – Иваново, 1999. – 42 с.

- 89.Добренко Е. А. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении // Евгений Добренко. – München : Verlag Otto Sagner, 1993. – 408 с. – (Slavistische Beiträge).
- 90.Добренко Е. А. Политэкономия соцреализма [Электронный ресурс] / Евгений Добренко. – М. : Новое лит. обозрение, 2007. – 592 с. – (Б-ка журнала «Неприкосновенный запас»). – Режим доступа : <http://www.fedy-diary.ru/?p=3056>.
- 91.Добренко Е. А. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры / Евгений Добренко. – СПб. : Академ. проект, 1999. – 557 с. – (Современная западная русистика).
- 92.Донецкий А. Н. «Мозговая игра» как принцип поэтики романа Андрея Белого «Петербург» : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Донецкий Александр Николаевич. – Новгород, 1998. – 120 с.
- 93.Донскова Ю. В. Живопись импрессионистов в восприятии О. Э. Мандельштама / Ю. В. Донскова // Анализ лирического стихотворения : сб. ст. под ред. Г. Г. Глинина, В. А. Емельянова. – Астрахань : Издат. дом «Астраханский университет», 2005. – С. 72–77.
- 94.Дунаев М. М. Православие и русская литература. В 6 ч. Ч. VI/1 / М. М. Дунаев. – [Изд. 2-е, испр., доп.]. – М. : Христианская литература, 2004. – 512 с.
- 95.Душинина Е. В. Визуальные искусства и проза Генри Джеймса : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (американская литература)» / Душинина Евгения Васильевна. – Иваново, 2010. – 18 с.
- 96.Есаулов И. А. Проблема визуальной доминанты русской словесности / И. А. Есаулов // Пасхальность русской словесности / И. А. Есаулов. – М. : Кругъ, 2004. – С. 115–134.

97. Есаулов И. А. История русской литературы и революционно-демократическая мифология / Иван Андреевич Есаулов // Лит. в школе. – 1997. – № 7. – С. 77–85.
98. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе / Иван Андреевич Есаулов. – Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. – 288 с.
99. Ефремин А. Творческий путь М. Шагинян / А. Ефремин // Красная новь. – 1932. – Кн. 1. – С. 149–158.
100. Животягина С. А. Поэтика визуальной образности в романном мире Ф. М. Достоевского («Идиот») и Н. С. Лескова («Захудалый род») : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Животягина Светлана Алексеевна. – Воронеж, 2010. – 24 с.
101. Жиличева Г. А. Метафоры балагана в нарративной структуре русских романов 1920–1930-х годов / Г. А. Жиличева // Вестн. Томск. гос. пед. ун-та. – 2011. – № 7. – С. 65–69.
102. Жиличева Г. А. Принципы повествования в романе Ю. Олеши «Зависть» [Электронный ресурс] / Г. А. Жиличева // Narratorium. – 2011. – № 1–2. – Режим доступа : <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027596>
103. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм / Жирмунский В. М. // Рус. мысль. – 1916. – № 12. – С. 25–56.
104. Жолковский А. К. Бабель/Babel / А. К. Жолковский, М. Б. Ямпольский. – М. : Carte Blanche, 1994. – 446 с.
105. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. – М. : Наука; Издат. фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.
106. Жолковский А. К. Место окна в поэтическом мире Пастернака [Электронный ресурс] / Александр Жолковский. – Режим доступа : <http://dornsife.usc.edu/alik/rus/book/poetik/okno.html>.

107. Загидулина Т. А. Визуальные и оптические эффекты в раннем творчестве М. А. Булгакова. Цикл «Записки юного врача» [Электронный ресурс] / Загидулина Т. А. // Молодежь и наука : сб. матер. VII Всероссийской науч.-технич. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, посвящ. 50-летию первого полета человека в космос / [отв. ред. О. А. Краев]. – Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2011. – Режим доступа : http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2011/thesis/s15/s15_08.pdf.
108. Замятин Е. И. Мы : Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания / Евгений Замятин ; [сост. Е. Б. Скороспелова]. – Кишинев : Лит. артистикэ, 1989. – 640 с.
109. Заярная И. С. Эстетика русского авангарда в контексте традиций барокко : Историко-генетический и типологический аспекты (на материале русской поэзии XX ст.) : [учеб. пособие] / И. С. Заярная. – К. : Логос, 2007. – 216 с.
110. Зенкова А. Ю. Визуальные исследования как интегральная область социально-гуманитарного знания / А. Ю. Зенкова // Научный ежегодник Ин-та философии и права УрО РАН. – Екатеринбург, 2005. – Вып. 5. – С. 184–193.
111. Зверева Т. В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века : дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Зверева Татьяна Вячеславовна. – Ижевск, 2007. – 370 с.
112. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века / Н. В. Злыднева. – М. : Индрик, 2008. – 304 с.
113. Злыднева Н. В. Мотивика прозы Андрея Платонова / Н. В. Злыднева. – М. : Ин-т славяноведения РАН, 2006. – 224 с.
114. Золотухина О. Б. Визуальность в романе Фриша «Номо Фабер» : мифологические и гендерные коннотации [Электронный ресурс] / Золотухина Ольга Брониславовна // Режим доступа : <http://www.lib.grsu.by/library/data/resources/catalog/167466-369044.pdf>.

115. Иванов Вяч. Вс. Из наблюдений над стилем и образностью раннего Пастернака [Электронный ресурс] / Вяч. Вс. Иванов. – Режим доступа : <http://kogni.narod.ru/pasternak.pdf>.
116. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. / Вяч. Вс. Иванов // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М. : Наука, 1988. – С. 119–149.
117. Иванова Н. М. Счастливый дар В. Катаева / Наталья Иванова // Знамя. – 1999. – № 11. – С. 194–206.
118. Иваньшина Е. А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М. А. Булгакова : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Иваньшина Елена Александровна. – Воронеж, 2010. – 39 с.
119. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден; пер. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова. – М. : Изд-во иностр. лит., 1962. – 570 с.
120. Ипатова Н. Г. Аудиовизуальный аспект советской картины мира в литературе 1920–1930-х годов : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Ипатова Надежда Геннадьевна. – Красноярск, 2010. – 22 с.
121. Казаков И. Н. Синтез орнаментального и сказового нарратива в русской литературе начала 20-х гг. XX в. / Казаков И. Н. // Теоретические и прикладные проблемы русской филологии. – Славянск, 2009. – Вып. XVIII. – Ч. 2. – С. 66–76.
122. Калмыкова В. В. Архаика Сигизмунда Кржижановского : «поперек времени» [Электронный ресурс] / Вера Калмыкова. // Режим доступа : <http://www.utoronto.ca/tsq/19/kalmykova19.shtml>.
123. Калмыкова В. В. Брюсов – Хлебников – Гуро : только стихи [Электронный ресурс] / Вера Калмыкова. // Режим доступа : http://www.utoronto.ca/tsq/35/tsq35_kalmykova.pdf.
124. Камалова И. В. Изобразительность романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук :

- специал. 10.01.01 «Русская литература» / Ирина Валерьевна Камалова. – Екатеринбург, 2000. – 23 с.
125. Карасев Л. В. Флейта Гамлета : Очерк онтологической поэтики / Леонид Карасев. – М. : Знак, 2009. – 208 с. – (Studia philologica).
126. Катаев В. П. Собр. соч. В 10 т. Т. 2. Растратчики (повесть). Остров Эрендорф (юмористический роман). Время, вперед! (роман-хроника). Электрическая машина (повесть). – М. : Худож. лит., 1983. – 590 с.
127. Кеба А. «Точка зрения» в контексте повествовательной стратегии А. Платонова / Александр Кеба // Біблія і культура. – 2009. – № 11. – С. 214–218.
128. Кирильчук О. Соцреалістична практика в українській драматургії 1930-х років [Електронний ресурс] / Олександр Кирильчук. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Znprdgu/2008_18/pdf/kyrylchuk.pdf.
129. Кларк К. Советский роман : история как ритуал = The Soviet Novel : History as Ritual / К. Кларк ; ред. Н. В. Чапаева ; пер. М. А. Литовская. – Екатеринбург : Изд-во Уральск. ун-та, 2002. – 262 с. – (USлавистика). – rus. – Пер. изд. : The Soviet Novel : History as Ritual / К. Clapк. – Chicago, 1981.
130. Клинг О. А. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября / О. Клинг // Вопр. лит. – 1999. – № 4. – С. 37–64.
131. Кожевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой / Н. А. Кожевникова // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. – Т. 35. – № 1. – 1976. – С. 55–66.
132. Козлов И. И. Взор ума. Визуальное мышление глазами философа / И. И. Козлов. – М. : Горизонт, 2001. – 120 с.
133. Колодий Н. А., Колодий В. В. Визуальный поворот и его влияние на социальное познание / Н. А. Колодий, В. В. Колодий // Изв. Томск. политехнич. ун-та. Философия, социология, культурология. – 2010. – Т. 316. – № 6. – С. 146–152.

134. Колотаев В. А. Под покровом взгляда. Офтальмологическая поэтика кино и литературы / Владимир Колотаев. – М. : Аграф, 2003. – 480 с. – (Серия «Кабинет визуальной антропологии»).
135. Кондратьева И. Ю. Пространственно-временная организация ранней лирики Б. Пастернака : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Кондратьева Ирина Юрьевна. – Астрахань, 2004. – 16 с. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/prostranstvenno-vremennaya-organizatsiya-rannei-liriki-b-pasternaka>.
136. Конференция по визуальности : программа и тезисы конференции по визуальности 7–9 апреля 2005 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/visual2.htm>.
137. Корниенко О. А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века : Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья : Монография / О. А. Корниенко. – К. : Логос, 2006. – 332 с.
138. Кочетова С. А. Эстетика и поэтика писательской критики русских модернистов конца XIX – начала XX столетий : учеб. пособие / С. А. Кочетова. – Горловка : ГГПИИЯ, 2009. – 343 с.
139. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Зигмунд Кракауэр ; [сокращ. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой]. – М. : Искусство, 1974. – 238 с.
140. Красавина А. В. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» в историко-функциональном аспекте (на материале основных экранизаций) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Красавина Анна Викторовна – Магнитогорск, 2009. – 20 с.
141. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2. Клуб убийц букв. Возвращение Мюнхгаузена. Материалы к биографии Горгиса Катафалаки. Воспоминания о будущем. Чем люди мертвы / Сигизмунд

- Кржижановский ; сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. – СПб. : Symposium, 2001. – 704 с.
142. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4. Поэтика заглавий. Философема о театре. Страны, которых нет. Фрагменты о Шекспире. Искусство эпиграфа [Пушкин]. Драматургические приемы Бернарда Шоу / Сигизмунд Кржижановский ; сост., подгот. текста и комм. В. Перельмутера. – СПб. : Symposium, 2006. – 848 с.
143. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 5. Театр. Не включенное в авторские проекты книг и незавершенное. Ненаписанное. *Juvenilia* / Сигизмунд Кржижановский ; сост., подгот. текста и комм. В. Перельмутера. – М. – СПб. : b. s. g. - press / symposium, 2010. – 638 с.
144. Криворучко А. В. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Криворучко Анна Юрьевна. – Тверь, 2009. – 18 с.
145. Криницын А. Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» / А. Б. Криницын // Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф. М. Достоевского / А. Б. Криницын – М. : МАКС Пресс, 2001. – С. 300–336.
146. Критика 1917–1932 годов / [сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. Е. А. Добренко]. – М. : АСТ, 2003. – 461 с. – (Библиотека русской критики).
147. Крюков В. М. Гоголя зрящий глаз / В. М. Крюков // Неумолимый червь познания. Избранные мысли об истории и культуре Китая и России / В. М. Крюков. – М. : Памятники истор. мысли, 2009. – С. 547–573.
148. Кубасов А. В. Проза Сигизмунда Кржижановского в зеркале экспрессионистической кинопоэтики / А. В. Кубасов // Историко-функциональное изучение литературы и публицистики : истоки, современность, перспективы : сб. материалов международной научно-

- практической конференции ; [под общ. ред. проф. А. А. Фокина]. – Ставрополь : Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 2012. – С. 168–173.
149. Кулешов Л. В. Уроки кинорежиссуры / Л. В. Кулешов ; [сост. Воденко М. О., Ростоцкая Е. А., Хохлова Е. С.]. – М. : ВГИК, 1999. – 262 с.
150. Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2 т. Т. 1. А – Л / [главн. ред., сост. и автор проекта С. Я. Левит ; отв. ред. Л. Т. Мильская]. – СПб. : Университ. кн., 1998. – 447 с.
151. Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М – Я / [главн. ред., сост. и автор проекта С. Я. Левит ; отв. ред. Л. Т. Мильская]. – СПб. : Университ. кн., 1998. – 446 с.
152. Лавлинский С. П. Визуальный аспект конкретизации лирического произведения («Движение» Н. Заболоцкого) / С. П. Лавлинский // Филологический журнал. – № 2 (5). – 2007. – С. 58–65.
153. Лавлинский С. П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе / С. П. Лавлинский // Дискурсивность и художественность : К 60-летию Валерия Игоревича Тюпы : сб. науч. тр. – М. : Изд-во Ипполитова, 2005. – С. 60–70.
154. Лаврова А. А. Художественное пространство и время «малой» прозы М. А. Булгакова : монография / Лаврова А. А. – Каменец-Подольский, 2009. – 164 с.
155. Левинг Ю. Воспитание оптикой. Книжная графика, анимация, текст / Юрий Левинг. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 528 с. – (Серия «Очерки визуальности»).
156. Лейдерман Н. Л., Современная русская литература : учеб. пособие. В 3 кн. Кн. 3 : В конце века : 1986–1990-е годы / Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 160 с.
157. Лейдерман Н. Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» / Н. Лейдерман // Вопр. лит. – 2002. – № 4. – С. 3–47.

158. Лекманов О. А. Европейская живопись глазами Мандельштама (Статья II: Барбизонцы) [Электронный ресурс] / Олег Лекманов – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/document/550213.html>.
159. Лепяхин В. В. Икона в русской художественной литературе : икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы / В. Лепяхин. – М. : Изд-во «Отчий дом», 2002. – 736 с.
160. Ли Д. Увидеть невидимое : визуальная культура и визуальная антропология (Конференция по визуальности. Русская антропологическая школа. РГГУ, Москва, 26–28 ноября 2003 г.) / Дарья Ли, Елена Заяц // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 66. – С. 417–420.
161. Литература и визуальность : [сб. ст.] / под ред. Анны Хан и Жужи Хетени. – Budapest, 2004. – 436 p. (Studia Russica XXI).
162. Литература факта : Первый сборник материалов работников ЛЕФа / [под ред. Н. Ф. Чужака ; переиздание 1929 года]. – М. : Захаров, 2000. – 285 с.
163. Литературные манифесты : От символизма до «Октября» / [сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров ; переиздание 1924-го года]. – М. : Аграф, 2001. – 374 с.
164. Лифшиц М. Дневник Мариэтты Шагинян / Мих. Лифшиц // Новый мир. – 1954. – № 2. – С. 206–232.
165. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 303 с.
166. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Ээсти Раамат, 1973. – 425 с.
167. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М. : Просвещение, 1988. – С. 251–292.
168. Лотман Ю. М. Диалог с экраном / Юрий Лотман, Юрий Цивьян. – Таллинн : Александра, 1994. – 116 с.

169. Лунина И. В. Художественный мир новелл С. Д. Кржижановского : человек, пространство, коммуникация : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Ирина Валерьевна Лунина. – Красноярск, 2009. – 19 с.
170. Любович Н. Литература подлинной перестройки / Н. Любович // Смена. – № 28–29. – 1931. – С. 22.
171. Люсый А. П. Как закалялась визуальность : О постгоспремиальном «серийном» издательском постмодернизме / Александр Люсый // Знамя. – 2004. – № 1. – С. 221–225.
172. Малых В. Иконические мотивы в творчестве Н. С. Гумилева [Электронный ресурс] / Вячеслав Малых. – Режим доступа : http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=37&Itemid=29.
173. Мамардашвили М. Философские чтения / Мераб Мамардашвили. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – 832 с.
174. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 2. Проза. Переводы / Осип Мандельштам ; [сост. С. С. Аверинцева, П. М. Нерлера ; подгот. текста и коммент. А. Д. Михайлова и П. М. Нерлера]. – М. : Худож. лит., 1990. – 464 с.
175. Манн Ю. В. Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою» / Юрий Манн // Вопр. лит. – 2002. – № 4. – С. 170–200.
176. Мансков А. А. Дефекты зрения в художественном мире С. Д. Кржижановского / А. А. Мансков // Филология и человек. – 2010. – № 2. – С. 79–99.
177. Маркович В. М. Петербургские повести Гоголя / В. Маркович. – Л. : Худож. лит., 1989. – 208 с.
178. Мартьянова И. А. Киновек русского текста : парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартьянова. – СПб. : САГА, 2002. – 240 с.

179. Масленникова О. Н. Семантика жеста в прозе Андрея Белого («Петербург», «Котик Летаев», «Крещеный китаец») : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Масленникова Ольга Николаевна. – Иваново, 2000. – 17 с.
180. Машкова Е. Е. Производственная проза 1920–1930-х годов : соцреализм и ментальные основы русской литературы : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10. 01. 02 «Русская литература» / Машкова Екатерина Евгеньевна. – Симферополь, 2012. – 256 с.
181. Маяцкий М. Некоторые подходы к проблеме визуальности в русской философии / Михаил Маяцкий // Логос. – 1995. – № 6. – С. 47–76.
182. Меднис Н. Сюжетная функция границы в трагедии Пушкина «Борис Годунов» [Электронный ресурс] / Нина Меднис. – Режим доступа : <http://www.utoronto.ca/tsq/27/mednis27.shtml>.
183. Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература : Учебник / А. Ю. Мережинская. – К. : Изд.-полиграф. центр «Киевский университет», 2007. – 335 с.
184. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Морис Мерло-Понти ; [пер. с фр. О. Н. Шпараги ; отв. ред. Т. В. Щитцова]. – Минск : Логвинов, 2006. – 400 с. – (CONDITIO HUMANA).
185. Мещеркина-Рождественская Е. Ю. Визуальный поворот : анализ и интерпретация изображений / Е. Мещеркина-Рождественская // Визуальная антропология : новые взгляды на социальную реальность : сб. науч. ст. / [под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина]. – Саратов : Науч. кн., 2007. – С. 28–42.
186. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Учен. зап. Тартуск. ун-та. – Вып. 459 : Творчество А. А. Блока и русская культура XX века : Блоковский сб. III. – Тарту, 1979. – С. 76–121.
187. Минц З. Г. Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса : тезисы) / З. Г. Минц // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. – 1986. –

- Вып. 735 : А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века : Блоковский сб. VII. – С. 7–24. – (Acta et commentationes universitatis Tartuensis).
188. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 1. А – К. – 2-е изд. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 671 с.
189. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. К – Я. – 2-е изд. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Сов. энцикл., 1988. – 720 с.
190. Московкина И. И. Между pro и contra : координаты художественного мира Леонида Андреева : монография / И. И. Московкина. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. – 288 с.
191. Мочалова В. В. Тоталитарная идеология как суррогат религий / В. В. Мочалова // Знакомый незнакомец : социалистический реализм как историко-культурная проблема / В. В. Мочалова ; [отв. ред. Н. Куренная]. – М., 1995. – С. 28–39.
192. Мочульский К. В. О. Э. Мандельштам / Константин Мочульский // Записки Мандельштамовского общества. – Т. 7. – Мандельштам и античность : сб. ст. / под ред. О. А. Лекманова. – М., 1995. – С. 7–12.
193. Мусатов В. В. История русской литературы первой половины XX века (советский период) / В. В. Мусатов. – М. : Высшая шк., изд. центр «Академия», 2001. – 310 с.
194. Николаев Д. Д. Русская проза 1920–1930-х годов : авантюрная, фантастическая и историческая проза : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Николаев Дмитрий Дмитриевич. – М., 2006. – 39 с.
195. Николаенко В. В. Соцреализм как язычество (к вопросу о социалистической мифологии) / В. В. Николаенко // Знакомый незнакомец : социалистический реализм как историко-культурная проблема / В. В. Николаенко ; [отв. ред. Н. Куренная]. – М., 1995. – С. 188–191.

196. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали / Фридрих Ницше ; [пер. с нем. Ю. Н. Антоновского, К. А. Свасьяна, Г. А. Рачинской; ред. и примеч. К. А. Свасьяна; 2-е изд.]. – Минск : ООО «Попурри», 2001. – 624 с.
197. Овчаренко А. Ю. Содружество писателей революции «Перевал» в литературном процессе 1920–1930 годов : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Овчаренко Алексей Юрьевич – М., 2007. – 225 с.
198. Озерков Д. Ю. Визуальная форма и слово : проблематика опосредования (1890–1930 гг.) / Д. Ю. Озерков // Рус. антропол. шк. Тр. – Вып. 3. – М. : РГГУ, 2005. – С. 11–153.
199. Окара А. Социалистический декаданс : в поисках позднего соцреализма / Андрей Окара [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://exlibris.ng.ru/art/2000-05-11/5_decadence.html.
200. Олеша Ю. К. Избранное / Юрий Олеша. – М. : Худож. лит., 1974. – 576 с.
201. Орлова Г. «Карты для слепых» : политика и политизация зрения в сталинскую эпоху / Галина Орлова // Визуальная антропология : режимы видимости при социализме / [под ред. Е. Ярской-Смирновой и П. Романова]. – М. : ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. – С. 57–105. – (Библиотека Журнала исследований социальной политики).
202. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко ; упор. Віра Агеєва, Богдан Кравченко ; передм. Марії Зубрицької. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
203. Панчехина М. Н. К вопросу о «поэтике зрения» Михаила Булгакова / М. Н. Панчехина // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2010. – Вып. 41–42. – С. 33–37.
204. Пахарева Т. А. Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии) / Т. А. Пахарева. – К. : Парламент. изд-во, 2004. – 312 с.

205. Пелихова А. А. Проза О. Мандельштама и Б. Пастернака 1920-х годов : типологические особенности и образная структура : автореферат дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Пелихова Алена Анатольевна. – Улан-Удэ, 2004. – 26 с.
206. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934 : стенографический отчет. – Репринт. воспроизвед-е изд. 1934 г. – М. : Сов. писатель, 1990. – 714 с.
207. Петренко Д. В. Событие в трансформациях визуальности / Д. Петренко // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філософія. – 2008. – № 734 : Філософські перипетії. – С. 157–166.
208. Петухова Е. Современный русский историко-фантастический роман [Электронный ресурс] / Петухова Е., Чёрный И. – Режим доступа : http://fandom.rusf.ru/about_fan/cherny_17.htm.
209. Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве / Ян Плампер ; [пер. с англ. Н. Эдельмана]. – М. : Новое лит. обозрение, 2010. – 496 с. – (Сер. «Очерки визуальности»).
210. Платонов А. П. Котлован / Андрей Платонов. – СПб. : Издат. Дом «Азбука-классика», 2006. – 200 с.
211. Поддубная Р. Н. Фантастика «Вия» и мотив «видения–распознания» в творчестве Гоголя / Р. Н. Поддубная. // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики : сб. науч. тр. – Кемерово, 1986. – С. 98–113.
212. Поддубцев Р. Экфрасис у Андрея Платонова : поэтика визуальности / Р. Поддубцев // Вопр. лит. – 2011. – № 5. – С. 173–196.
213. Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. В 2 т. Т. 1. Н. Гоголь. Ф. Достоевский / Валерий Подорога. – М. : Культур. революция, 2006. – 688 с.

214. Подорога В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / Валерий Подорога ; [ред. А. Т. Иванов]. – М. : Ad Marginem, 1995. – 340 с. – (Философия по краям).
215. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / В. В. Полонский ; [отв. ред. В. А. Келдыш] ; ИМЛИ РАН. – М. : Наука, 2008. – 285 с.
216. Поляков М. Я. Критическая проза О. Мандельштама / М. Я. Поляков // О. Мандельштам. Слово и культура. – М. : Сов. писатель, 1987. – С. 3–38.
217. Постникова Т. В. Антропология киноискусства : философский анализ проблемы репрезентации реальности : дис. на соискание канд. филос. наук : спец. 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология и философия культуры» / Постникова Татьяна Владимировна. – М., 2007. – 187 с.
218. Постсимволизм как явление культуры : матер. междунар. науч. конф. Москва, 10–11 марта 1995 г. / отв. ред. И. А. Есаулов. – М. : РГГУ, 1995. – 49 с.
219. Постсимволизм как явление культуры : матер. междунар. науч. конф. Москва, 5–7 марта 2003 г. / отв. ред. И. А. Есаулов. – М. : РГГУ, 2003. – Вып. 4. – 96 с.
220. Постсимволизм : Энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://postsymbolism.ru/>.
221. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – 358 с.
222. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / [науч. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский]. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с.
223. Поэтика русской литературы рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 1 / [ред. кол. В. А. Келдыш [и др.]]. – М. : ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 960 с.

224. Поэтика русской литературы рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 кн. Кн. 2 / [ред. кол. В. А. Келдыш [и др.]]. – М. : ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 768 с.
225. Рецензии на произведения Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.rus.ec/b/139812/read>.
226. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 224 с.
227. Ронен О. Кащей / Омри Ронен // Звезда. – 2007. – № 9. – С. 207–219.
228. Рубинс М. Пластическая радость красоты. Акмеизм и Парнас : Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция : [ред. Б. Ф. Егоров, Я. А. Гордин] / Мария Рубинс. – СПб. : Академ. проект, 2003. – 354 с. – (Сер. «Современная западная русистика»).
229. Руднев В. П. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 384 с.
230. Рыклин М. К. Террорологии / Михаил Рыклин. – М.–Тарту : Эйдос, 1992. – 224 с. – (Сер. «Философия по краям»).
231. Рыльская Т. П. Визуальный поворот как переосмысление современного искусства / Т. П. Рыльская // Культурная жизнь Юга России. – № 3 (32). – 2009. – С. 109–110.
232. Свербілова Т. Г. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття [Електронний ресурс] / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина. – К., 2008. – 478 с. – Режим доступу : <http://books.google.com.ua/books?id=aTJAqat5oTIC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> 298.
233. Свербілова Т. Г. Такі близькі, такі далекі... (жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики) : [монографія] / Т. Г. Свербілова ; наук. ред. Д. С. Наливайко. – Черкаси : Маклаут, 2011. – 566 с.
234. Сегал Д. М. Литература как охранная грамота / Д. М. Сегал ; [ред. В. Резвый]. – М. : Водолей Publishers, 2006. – 976 с.

235. Сегал Н. Зверинец В. Хлебникова – слово и изображение [Электронный ресурс] / Нина Сегал (Рудник). – Режим доступа : http://www.utoronto.ca/tsq/35/tsq35_segal.pdf.
236. Секачева С. Б. Синестезия как средство поэтики в прозе А. П. Чехова : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Секачева Светлана Борисовна. – Таганрог, 2007. – 17 с.
237. Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия / Светлана Семенова ; РАН ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 590 с. – (История русской литературы XX века. 1920–1930-е годы).
238. Семиотика и Авангард : антология / ред.-сост. Ю. С. Степанов [и др.] ; под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Академ. проект ; Культура, 2006. – 1168 с.
239. Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста / Т. Ф. Семьян. – Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2006. – 215 с.
240. Серафимович А. С. Сочинения. В 2 т. Т. 2. Рассказы и повесть (1914–1948). Железный поток (роман). Статьи / А. С. Серафимович. – М. : Худож. лит. , 1985. – 424 с.
241. Сидорова А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы : Литература, живопись, музыка : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Сидорова Анна Геннадьевна. – Барнаул, 2006. – 218 с.
242. Силаев А. С. Искусство и власть : «вечная» тема в литературе 20-х годов / А. С. Силаев. – Х. : ХГПУ, 1995. – 171 с.
243. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев ; отв. ред. Е. К. Ромодановская ; Ин-т филологии Сибирск. отд. РАН. – М. : Языки славян. культуры, 2004. – 294, [2] с. – (Язык. Семиотика. Культура).

244. Сеницкая А. В. Эмблематический принцип и пространственные формы в тексте / А. В. Сеницкая // Вестник СамГУ. – 2003. – № 3. – С. 135–149.
245. Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века : от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго») / Екатерина Скороспелова. – М. : ТЕИС, 2003. – 358 с.
246. Скороспелова Е. Б. Русская советская проза 20–30-х годов : судьбы романа / Е. Скороспелова. – М. : Изд-во МГУ, 1985. – 264 с.
247. Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре / А. Смелянский. – М. : Искусство, 1986. – 384 с.
248. Смирнов И. П. Смысл как таковой / Игорь Смирнов. – СПб. : Академ. проект, 2001. – 352 с. – (Современная западная русистика).
249. Советская власть и медиа : сб. ст. / под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсген. – СПб. : Академ. проект, 2006. – 622 с.
250. Соцреалистический канон : сб. ст. [Электронный ресурс] / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб. : Академический проект, 2000. – 1040 с. – Режим доступа : <http://www.fedy-diary.ru/?p=4545>.
251. Спесивцева В. В. Композиционно-синтаксическая трансформация гоголевского текста в киносценарии М. А. Булгакова «Необычайное происшествие, или Ревизор» / В. В. Спесивцева // Изв. РГПУ им. А. И. Герцена. – 2006. – Т. 1. – № 18. – С. 85–88.
252. Сподарец Н. Модернизм как проблемное поле современной гуманитарной мысли. Литературоведческий дискурс. Ст. вторая / Надежда Сподарец / Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. пр. – Вип. 16. – Одеса : Астропринт, 2012. – С. 121–133.
253. Старков А. Героическая музыка революции / А. Старков // Д. А. Фурманов. А. С. Серафимович. Н. А. Островский. Избранные сочинения. – М. : Худож. лит., 1989. – С. 3–16.
254. Сузрюкова Е. Л. Визуальные образы в творчестве А. П. Чехова : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец.

- 10.01.01 «Русская литература» / Сузрюкова Елена Леонидовна. – Новосибирск, 2010. – 18 с.
255. Сурат И. З. Этюды о Мандельштаме / Ирина Сурат // Знамя. – 2007. – № 5. – С. 190–202.
256. Сухих И. Н. Книги XX века : русский канон. Эссе / Игорь Сухих. – М. : Независимая газета, 2001. – 352 с. – (Сер. «Литературоведение»).
257. Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике / Кирилл Тарановский. – М. : Языки рус. культ., 2000. – 432 с.
258. Телесный код в славянских культурах / отв. ред. доктор искусствоведения Н. В. Злыднева. – М. : Ин-т славяноведения РАН, 2005. – 272 с.
259. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. / [под ред. Н. Д. Тamarченко]. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М. : Издат. центр «Академия», 2004. – 512 с.
260. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. / [под ред. Н. Д. Тamarченко]. Т. 2. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – М. : Издат. центр «Академия», 2004. – 368 с.
261. Тимашков А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» / Тимашков Алексей Юрьевич. – СПб., 2012. – 26 с.
262. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Тишунина Н. В. // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века : материалы междунар. науч. конф. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. – СПб. : Санкт-Петербургское филос. о-во, 2001. – С. 149–154. – (Сер. «Symposium». Вып. 12).

263. Тишунина Н. В. Языки литературы XX века [Электронный ресурс] / Н. В. Тишунина // В диапазоне гуманитарного знания : сб. к 80-летию проф. М. С. Кагана. – СПб., 2001. – (Сер. «Мыслители». Вып. 4). – Режим доступа : http://anthropology.ru/ru/texts/tishunina/kagan_37.html.
264. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров ; пер. с фр. – М. : Дом интеллект. кн., 1999. – 144 с.
265. Тодрина И. Международная научная конференция «С. Кржижановскому – 120» (Латвия, Даугавпилсский университет, 7–8 декабря 2007) / Ирина Тодрина // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 90. – С. 415–418.
266. Токарев Д. В. Международная конференция «Изображение и слово : формы экфрасиса в литературе» / Д. В. Токарев // Русская литература. – 2009. – № 1. – С. 284–293.
267. Толстой А. Широко закрытые глаза [Электронный ресурс] / Андрей Толстой // Новая юность. – 2002. – № 5 (56). – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/nov_yun/2002/5/tolst.html.
268. Толстой А. Н. О литературе и искусстве : сб. / Алексей Николаевич Толстой ; [сост. Ю. М. Оклянский, Н. В. Лихова; вступ. ст. Ю. М. Оклянского, коммент. Ю. А. Крестинского и Ю. М. Оклянского]. – М. : Сов. писатель, 1984. – 560 с.
269. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : [учеб. пособие] / Б. В. Томашевский ; [вступ. ст. Н. Д. Тamarченко; коммент. С. Н. Бройтмана]. – М. : Аспект-Пресс, 2003. – 334 с.
270. Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Издат. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 476–575.
271. Торшилов Д. О. Зрительное в языке : методы анализа визуального ряда произведений литературы в работах А. Белого 1916–1934 гг. /

- Д. О. Торшилов // Рус. антропол. шк. Тр. – М. : РГГУ, 2005. – Вып. 3. – С. 303–346.
272. Трофимова Е. Постсимволизм как явление культуры / Елена Трофимова // Знамя. – 2003. – № 9. – С. 230–232.
273. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; [подгот. изд. и коммент. Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой]. – М. : Наука. – 574 с.
274. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов : от декаданса к авангарду / Е. В. Тырышкина ; Мин-во образования РФ ; Новосиб. гос. пед. ун-т. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2002. – 151 с.
275. Тюпа В. И. Парадигмы художественности. Конспект цикла лекций [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа // Дискурс. – № 3–4. – 1997. – Режим доступа : http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_22.htm.
276. Тюпа В. И. Статус художественного произведения в постсимволизме [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа // Постсимволизм как явление культуры. – М., 2001. – Режим доступа : http://postsymbolism.ru/joomla/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=19.
277. Тюпа В.И. В поисках бахтинского контекста («Записки Передвижного театра») [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа // Дискурс. – № 3–4. – 1997. – Режим доступа : http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_25.htm.
278. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма [Электронный ресурс] / Альмира Усманова. – Режим доступа : <http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108>.
279. Усманова А. Визуальный поворот и гендерная история / Альмира Усманова // Гендерные истории Восточной Европы ; [под ред. Е. Гаповой, А. Усмановой, А. Пето]. – Минск : ЕГУ, 2002. – С. 38–67.
280. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Борис Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с. – (Academia).

281. Фадеев А. А. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве / А. Фадеев ; [сост., ред. и примеч. С. Н. Преображенского]. – Изд. 2-е. – М. : Сов. писатель, 1959. – 996 с.
282. Фадеев А. А. Сочинения. В 3 т. Т. 1. Разгром. Рассказы / А. А. Фадеев ; [вступ. ст. В. Озерова]. – М. : Худож. лит., 1982. – 320 с.
283. Файман Г. Булгаков М., Каростин М. Необычайное происшествие, или Ревизор (по Гоголю) : сценарий / публ. подгот. Г. Файман // Искусство кино. – 1983. – № 9. – С. 112–134.
284. Фаустов А. Воплощение голоса : вокруг одного бахтинского термина [Электронный ресурс] / Андрей Фаустов, Евгений Козюра // Порядок хаоса – хаос порядка = L' orde du chaos - le chaos de l' ordre : сб. ст. в честь Леонида Геллера = Hommages à Leonid Heller. – Bern, 2010. – С. 173–194. – (Slavica Helvetica. Vol. / Bd.80). – Режим доступа : <http://books.google.com.ua/books?id=5>.
285. Федоров Ф. П. Добычин и кинематограф / Ф. П. Федоров // Вторые Добычинские чтения. – Ч. I. – Даугавпилс, 1994. – С. 51–60.
286. Филиппов С. Киноистория [Электронный ресурс] / Сергей Филиппов. – Режим доступа : <http://www.krugosvet.ru/node/35175>.
287. Фуко М. Это не трубка / Мишель Фуко. – М. : Худ. журнал, 1999. – 152 с.
288. Фурманов Д. А. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Чапаев / Дм. Фурманов ; [под общ. ред. А. Г. Дементьева, Е. И. Наумова, Л. И. Тимофеева ; предисл. Ю. Либединского ; подгот. текста и примеч. М. Сотсковой]. – М. : ГИХЛ, 1960. – 344 с.
289. Хайнади З. Живописание словом : о поэтической функции визуального изображения в творчестве Л. Толстого / З. Хайнади // Вопр. лит. – 2010. – № 6. – С. 359–376.
290. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 2007. – 408 с.

291. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве ; [пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха ; науч. ред. А. В. Лавров]. – СПб. : Академ. проект, 1999. – 512 с. – (Современная западная русистика).
292. Ханинова Р. М. Офтальмологическая топофилия в новелле С. Кржижановского («Граи», «Четки», «В зрачке») / Р. М. Ханинова // Восток – Запад : пространство русской литературы и фольклора : материалы Второй междунар. науч. конф. (заочной), посвящ. 80-летию проф. кафедры лит. Д. Н. Медриша. Волгоград, 16 апр. 2006 г. – Волгоград, 2006. – С. 436–444.
293. Хархун В. «Два соцреалізму», або проблема інтерпретації «основного методу радянського мистецтва» / Валентина Хархун // Наукові записки : Серія : Філологічні науки. – Вип. 85 : Видано на пошану і з нагоди ювілею кандидата філологічних наук, професора Олега Поляруша. – Кіровоград, 2009. – С. 391–399.
294. Хлебников В. Творения / Велимир Хлебников ; [общ. ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова ; сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса]. – М. : Сов. писатель, 1986. – 736 с.
295. Хроника международной научной конференции «Текст и подтекст : поэтика эксплицитного и имплицитного» (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 года) [Электронный ресурс] / под. ред. Н. Злыдневой. – Режим доступа : http://www.ruslang.ru/doc/conf_text_subtext10_chronicle.pdf.
296. Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф : Денди. Монтаж. Циники / Томи Хуттунен ; кафедра славистики Университета Хельсинки. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 272 с. – (Научное приложение. Вып. LXVII).
297. Цветаева М. И. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза / Марина Цветаева ; [сост., подгот. текста и комм. А. Саакянц и Л. Мнухина]. – М. : Эллис Лак, 1994. – 688 с.

298. Цветаева М. И. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы / Марина Цветаева ; [сост., подгот. текста и комм. А. Саакянц и Л. Мнухина]. – М. : Эллис Лак, 1994. – 720 с.
299. Цветаева М. И. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 6. Письма / Марина Цветаева ; [сост., подгот. текста и комм. А. Саакянц и Л. Мнухина ; вступ. ст. А. Саакянц]. – М. : Эллис Лак, 1995. – 800 с.
300. Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля / сост. Е. М. Великанова. – М. : Книга, 1989. – 527 с.
301. Чегодаева М. Социалистический реализм – мистерия счастья / Марина Чегодаева // Независимая газета. Религии. – 2005. – 16 ноября. – № 17 (170).
302. Черкасов Р. Кино глазами литературоведов. Всероссийская научная конференция «Литература и кино : парадоксы диалога». Самара, 3–4 октября 2005 / // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 76. – С. 450–454.
303. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова / М. Чудакова ; [вступ. ст. Ф. Искандера]. – М. : Книга, 1988. – 496 с.
304. Чудакова М. О. Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. / М. О. Чудакова. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 472 с. – (Studia philologica).
305. Шагинян М. С. Дневник писателя / Мариэтта Шагинян. – М. : Сов. писатель, 1953. – 512 с.
306. Шагинян М. С. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 2. Стихи (1906–1921). Пьесы (1917–1918). Проза (1915–1927) / Мариэтта Шагинян ; [ред. кол. Верченко Ю. Н. [и др.] ; коммент. Л. Скорино]. – М. : Худож. лит., 1986. – 784 с.
307. Шагинян М. С. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 3. Месс-менд, или Янки в Петрограде (роман-сказка). Гидроцентральный (роман). Очерки

- (1922–1936) / Мариетта Шагинян ; [ред. кол. Верченко Ю. Н. [и др.] ; коммент. Л. Скорино]. – М. : Худож. лит., 1987. – 814 с.
308. Шалагинов Н. В. Русская литературы социалистического реализма и проблема ее генезиса : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Шалагинов Никита Владимирович. – Нижний Новгород, 2006. – 26 с.
309. Шатин Ю. В. Ожившие картины : экфрасис и диегезис [Электронный ресурс] / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – Вып. 7. – Новосибирск, 2004. – С. 217–226. – Режим доступа : <http://www.philology.ru/literature1/shatin-04.htm>.
310. Шестакова Э. Г. Мир И. А. Бунина в контексте становления культуры экранной визуальности / Э. Г. Шестакова // Вектори розвитку сучасного літературного процесу : зб. наук. пр. / ред. кол. : відп. ред. Силантьєва В. І. [та ін.]. – Одеса : Астропринт, 2011. – С. 106–122.
311. Шеховцова Т. А. Творчество Л. Добычина в динамике эстетических поисков русского модернизма : контекст, онтология, поэтика : дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.02 «Русская литература» / Шеховцова Татьяна Анатольевна. – Х., 2010. – 437 с.
312. Шиньев Е. П. Интермедиальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романов В. В. Набокова «Король, дама, валет» и «Камера обскура») / Шиньев Евгений Петрович // Вопросы культурологии. – Пенза : Издат. дом Панорама. – № 5. – 2010. – С. 82–86.
313. Шкловский В. Б. Гамбургский счет : Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Виктор Шкловский ; [сост. А. Ю. Галушкина и А. П. Чудакова ; предисл. А. П. Чудакова ; коммент. и подгот. текста А. Ю. Галушкина]. – М. : Сов. писатель, 1990. – 544 с.
314. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки слав. культуры, 2003. – 312 с. – (Studia philologica).

315. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. / Вольф Шмид. – Изд. 2-е, испр., расшир., доп. – СПб. : ИНАПРЕСС, 1998. – 352 с.
316. Шуберт А. Н. Поэтика новеллистки С. Д. Кржижановского : особенности переходного художественного мышления : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Русская литература» / Шуберт Анна Николаевна. – К., 2010. – 209 с.
317. Щербинина О. Г. Цветаева. Живой звук / Ольга Щербинина // Нева. – 2007. – № 10. – С. 190–198.
318. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 томах. Т. 2. / Сергей Эйзенштейн ; [гл. ред. С. И. Юткевич ; сост. П. М. Аташева [и др.] ; подгот. текста В. П. Коршуновой]. – М. : Искусство, 1964. – 566 с.
319. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 томах. Т. 3. / Сергей Эйзенштейн ; [гл. ред. С. И. Юткевич ; сост. П. М. Аташева [и др.] ; подгот. текста В. П. Коршуновой]. – М. : Искусство, 1964. – 672 с.
320. Экфрасис в русской литературе : сб. тр. Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М. : МиК, 2002. – 215 с.
321. Эльзесер Т. Путь раннего кинематографа к повествовательному кино [Электронный ресурс] / Томас Эльзесер. – Режим доступа : <http://www.cinematheque.ru/post/139698/print/>.
322. Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе : учеб. пособие для вузов / М. Н. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 2005. – 495 с.
323. Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова / Е. А. Яблоков ; [Рос. гос. гуманитарный ун-т]. – М. : Издат. центр РГГУ, 1997. – 196, [4] с.
324. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е. А. Яблоков. – М. : Языки слав. культуры, 2001. – 419, [5] с. – (Studia philologica).

325. Ямпольский М. Б. Беспмятство как исток. Читая Хармса / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – 384 с. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. XI).
326. Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения / Михаил Ямпольский. – М. : Ad Marginem, 2000. – 270 с.
327. Ямпольский М. Б. О близком : Очерки немиметического зрения / М. Ямпольский. – М. : Новое лит. обозрение, 2001. – 239 с. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. 27).
328. Ямпольский М. Б. Образ человека и киноязык [Электронный ресурс] / Михаил Ямпольский. – Режим доступа : <http://seance.ru/blog/image-of-human/>.
329. Jameson F. Signatures of the visible / Fredric Jameson. – New-York – London : Routledge, Chapman & Hall Inc., 1992. – 255 p.
330. Jay M. That visual turn [Электронный ресурс] / Martin Jay // The Journal of Visual Culture. – 2002. – № 1. – P. 87–92. – Режим доступа : <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Jay-VisualTurn-JVC-2002.pdf>.
331. Han A. Два типа визуальности в поэзии русского авангарда : В. Маяковский и Б. Пастернак / Anna Han // Studia Russica XXI. – Budapest, 2004. – Pp. 368–382.
332. Han A. Заметки к проблеме симультанизма в поэзии и в живописи / Anna Han // Russian Literature LVI. – 2004. – Pp. 121–168.
333. Hansen-Löve A. A. Эстетика «каллиптики». Аполлинские концепции в метафизической поэтике Набокова / A. Age Hansen-Löve // Revue des etudes slaves. – Tome 72, fascicule 3–4. – 2000. – Pp. 311–317.
334. Mirzoeff N. The subject of visual culture / Nicholas Mirzoeff // The visual culture reader / [edited by Nicholas Mirzoeff]. – Second edition. – London, 2002. – Pp. 3–23.

335. Mitchell W. J. T. What is Visual Culture? / W. J. T. Mitchell // *Meaning in the Visual Arts : Views from the Outside* / [edited by Irving Lavin]. – Princeton, NJ : Institute for Advanced Study, 1995. – Pp. 207–217.
336. Sigizmund Krzhyzhanovskii and His Contemporaries [Электронный ресурс] // *Toronto Slavic Quarterly*. – 2007. – №№ 19–22. – Режим доступа : <http://www.utoronto.ca/tsq/>.