

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»



О. А. ГРИНЕВИЧ

ПОЭТИКА  
УСАДЕБНОГО ТЕКСТА:  
МИФ,  
РЕАЛЬНОСТЬ,  
ЛИТЕРАТУРА

МОНОГРАФИЯ

Гродно  
ГрГУ им. Янки Купалы  
2022

УДК 82.0:82-1  
ББК 83.0  
Г85

Рекомендовано Советом филологического факультета  
ГрГУ им. Янки Купалы

Рецензенты:

*Тычко Г. К.*, доктор филологических наук, профессор (БГУ);

*Хомякова О. Р.*, кандидат филологических наук, доцент  
(БГПУ им. Максима Танка);

*Олешкевич Т. А.*, кандидат филологических наук  
(ГрГУ им. Янки Купалы)

**Гриневич, О. А.**  
Г85 Поэтика усадебного текста: миф, реальность, литература :  
моногр. / О. А. Гриневич. – Гродно : ГрГУ, 2022. – 143 с.

ISBN 978-985-582-494-8

В монографии рассматривается модель функционирования усадебного текста русской литературы в диалоге разных художественных языков и семиотических систем – поэзии и прозы, вербального и визуального, художественного и документального. Представлены три этапа функционирования усадебного текста: риторический (вторая половина XVIII – начало XIX века), классический (XIX – начало XX века) и неклассический (после 1917 г.). Адресовано специалистам в области литературоведения, студентам и аспирантам.

Ил. 1; библиогр.: 200 назв.

УДК 82.0:82-1  
ББК 83.0

ISBN 978-985-582-494-8

© Гриневич О. А., 2022  
© Учреждение образования  
«Гродненский государственный университет  
имени Янки Купалы», 2022

## ВВЕДЕНИЕ

В современном литературоведении существует детально разработанная теория свертхтекстов, которая берет начало в исследованиях тартуско-московской семиотической школы. Созданная В. Н. Топоровым модель петербургского текста включает совокупность формальных и содержательных признаков: биполярное мифологическое ядро (миф о творении и эсхатологический миф) порождает ряд значений, оформленных петербургским «словарем», который «задает языковую и предметно-качественную парадигму, а поступая в распоряжение синтаксиса, словарные элементы заполняют имеющиеся схемы развертывания синтаксических структур, что уже выводит к нарративным пред-мотивным построениям» [174, с. 27]. Семантическая структура петербургского текста строится на системе оппозиций, организуемых вокруг «ядерной» антитезы «природа – культура». По этому главному критерию природные образы противопоставляются рукотворным, архитектурным; стихия – порядку, Москва – Петербургу, Восток – Западу. Другим критерием выделения петербургского текста являются «способы языкового кодирования» [174, с. 60]: В. Н. Топоров формирует «петербургский словарь» – семантические гнезда, которые составляют план выражения мифологического ядра петербургского текста, его «субстратные элементы» – климатические, метеорологические, ландшафтные, относящиеся к материально-культурной и духовно-культурной сферам [174, с. 60–62].

В работах Ю. М. Лотмана акцентируется внимание на значимости внешней или внутренней точки зрения в петербургском тексте («взгляд из Европы» или «взгляд из России») [105, с. 37], что является коммуникативной проекцией семантической оппозиции «свое – чужое». Однако в целом разработанная Ю. М. Лотманом и В. Н. Топоровым методология ориентирована на семантику петербургского текста – интерпретацию бинарных оппозиций, мотивов и образов, которые, на наш взгляд, составляют только часть (пусть и значимую) свертхтекстовой структуры. Внимание к семантической парадигме свертхтекста характерно для многочисленных исследований о других локальных текстах русской и зарубежной культуры, инициированных работами тартуско-московской школы, – московском [120; 155], крымском [109], венском [108], челябинском [161], пермском [1], флорентийском [118], римском [18; 38; 173], венецианском [158; 162] и т. д. Интерес исследователей, главным образом, концентрируется на текстопопорождающем локальном мифе, хронотопе, системе оппозиций, мотивно-образной системе.

Несмотря на несомненный эвристический потенциал модели Ю. М. Лотмана и В. Н. Топорова, к настоящему моменту она нуждается в существенном дополнении. Это обусловлено имманентными свойствами свертхтекста, который имеет знаковую природу и, следовательно, функцио-

нирует в коммуникативном пространстве. Подход к сверхтексту, учитывающий его коммуникативное измерение, вписывается в актуальные направления современного литературоведения, предполагающие обращение к феномену диалога в разных его проявлениях.

В литературоведческих исследованиях диалогическое поле сверхтекста рассматривается в контексте теории интертекстуальности. Так, О. В. Зырянов обосновывает понятие ситуационного сверхтекста как рецептивного цикла, структурно-смыслового единства, формируемого на основе общих для творчества одного или нескольких поэтов тем, образов и внутренних циклов, объединенных вокруг лирической ситуации [71, с. 16–17]. Процесс репродуцирования сверхтекста рассматривается как образование «интертекстуального потомства» (А. К. Жолковский [65, с. 390]) в результате творческого диалога. При реконструкции сверхтекстового ядра продуктивно обращение к семантическому ореолу стихотворного метра, исследование которого предпринято М. Л. Гаспаровым [41]. Лирическая ситуация обеспечивает, по О. В. Зырянову, целостность и воспроизводимость образно-мотивного кластера, лежащего в основе сверхтекста, в то время как интертекстуальный диалог является фактором его динамики.

Данная мысль нуждается в дополнении: не только интертекстуальный, но и межсемиотический диалог способствует тому, что сверхтекст существует на протяжении длительных историко-культурных периодов и встраивается в изменяющиеся условия литературного процесса. Под *межсемиотическим диалогом* мы будем понимать взаимодействие между разными художественными языками, составляющими сверхтекст, перевод с языка поэзии на язык прозы, смысловой обмен между художественным и документальным повествовательными регистрами, взаимодействие между вербальным и визуальным планами выражения.

Чтобы определить, какое место межсемиотический диалог занимает в структуре сверхтекста, нужно охарактеризовать его семиотическую модель. Сверхтекст представляет собой семиосферу, структурированную по принципу «центр – периферия». В диахронии функционирование данной семиосферы подчиняется законам семиозиса и отражается на трех уровнях: семантики, синтактики и прагматики. Семантика сверхтекста составляет центр (ядро) семиосферы и представлена системой мифологем, мотивов, образов и топосов, обеспечивающей непрерывность развития сверхтекста на разных этапах литературного процесса. На уровне синтактики рассматриваются горизонтальные связи, отражающие законы сочетаемости элементов текста (например, сюжетная последовательность) и отношения между знаком и контекстом его употребления. На уровне прагматики отражается динамика сверхтекста в коммуникативном поле, исследуется субъектная структура и межсемиотические связи (поэзии и прозы, вербального и визуального, художественного и документального). Синтактика и прагма-

тика – периферийные уровни семиосферы. С точки зрения диахронии, свертхтекст проходит стадии зарождения, расцвета и угасания, таким образом, модель «ядро – периферия» распространяется и на хронологию его развития. Таким образом, межсемиотический диалог является частью синтактики и прагматики свертхтекста и играет большую роль в процессе его динамики.

Выбор усадебного текста русской литературы как материала исследования неслучаен. Два последних десятилетия не угасает интерес к феномену русской усадьбы, появляются многочисленные работы, посвященные разным периодам развития усадебного текста. Не утрачивает своей значимости монография В. Г. Щукина «Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской литературе» [195], в которой закладываются основы для семиотического рассмотрения усадебного текста: описывается его семантическое ядро – миф об утраченном рае (или миф о Золотом веке), мотивно-образная система, некоторые особенности коммуникативной структуры. Исследователь датирует функционирование усадебного текста русской литературы первой половиной 30-х гг. XIX в. – серединой 20-х гг. XX в., исходя из набора характеристик, присущих усадебной повести, среди которых: семантическая соотнесенность текста с мифологической основой, усадебный хронотоп (пространственно-временная замкнутость, ощущение безмятежности и покоя на лоне природы), психологический параллелизм (когда душевное состояние героя соответствует состоянию природы или контрастирует с ним), идиллическо-элегическая жанровая модальность и монологизм авторского высказывания [195, с. 320].

Модель тургеневской усадебной повести В. Г. Щукина стала для исследователей усадебного текста не менее влиятельной, чем модель петербургского текста В. Н. Топорова, как теоретическая основа феномена свертхтекста. Как и в исследованиях других разновидностей свертхтекста, в работах, посвященных усадебному тексту, основным критерием отбора и принципом анализа текстов является семантический. В качестве теоретических установок данных исследований избираются концепция идиллического хронотопа М. М. Бахтина [23], а также исследования о культурном топосе *locus amoenus*<sup>1</sup> (Э. Р. Курциус [199]), которые являются источниками формирования мотивно-образной организации усадебного текста.

Наиболее последовательно семантическая структура усадебного свертхтекста представлена в работах М. В. Глазковой [45], В. А. Доманского, О. Б. Кафановой, К. И. Шарафединой [56], Л. И. Густовой [49; 50], Т. М. Жапловой [59; 60], Е. П. Зыковой [70], А. Ю. Саркисовой [152]. Особого внимания в ряду семантических исследований феномена усадьбы заслуживают работы, рассматривающие усадьбу как важный компонент рус-

<sup>1</sup> Возлюбленное место (лат.).

ской ментальности, что обуславливает возникновение таких понятий, как «усадебный тип культуры» (Т. Ю. Колягина [88]), «усадебный металандшафт», «усадебный субъект», «микрокосм русской усадьбы» (Л. Н. Летягин [96]). В данное направление исследований вписывается монография О. А. Богдановой, посвященная усадебному и дачному топосу в русской литературе XIX–XXI вв. [28], в которой специфика русской усадебной культуры объясняется ее «тернарностью», образующей «художественный перекресток», где соединились, взаимно обогащаясь, черты западноевропейского (входившего в дворянский кругозор) и национально-традиционного (крестьянского) искусства» [28, с. 36].

Усадебный топос и усадебный текст являются ценным материалом для исследований межкультурного диалога, поскольку представляют собой пример синтеза искусств. Специфика усадебного топоса как феномена, соединяющего языки разных видов искусства (архитектуры, живописи, скульптуры, поэзии, театра), учитывается в работах Е. Е. Дмитриевой и О. Н. Купцовой [54], О. С. Евангуловой [58], где усадьба рассматривается как пространство культурного диалога. Проблема перевода с визуального языка на вербальный отражается на коммуникативном уровне усадебного текста. Интермедиаальную коммуникацию в усадебном тексте прослеживают Т. Смолярова на материале лирики Г. Р. Державина (в частности, главного его «усадебного» стихотворения «Евгению. Жизнь Званская») [160] и А. В. Марков на материале поэзии конца XX – начала XXI вв. [115; 116]. Внимание к данному аспекту «усадебных» исследований свидетельствует о потребности целостного осмысления роли и соотношения вербального и визуального языков в структуре сверттекста на разных этапах его развития. Не менее важным представляется обращение к проблеме художественного и документального начал в усадебном тексте, взаимодействия «жизни» и «литературы».

Структура данной книги соответствует основным этапам развития усадебного текста и разным формам его функционирования (поэзия – проза, художественное – документальное). В первой главе внимание сосредоточено на усадебной поэзии XVIII–XXI вв., которая представлена тремя инвариантными моделями: риторической, классической (элегической) и неклассической (палимпсестной). Во второй главе рассматривается усадебная проза XX в. с точки зрения взаимодействия художественного и документального начал, а также взаимодействие поэтического и прозаического художественного языков усадебного текста в «гибридных» жанровых формах (поэма, роман в стихах) на материале текстов современной литературы. Таким образом, устанавливается связь соответствующего этапа с историко-литературной ситуацией, тенденциями литературного процесса, что позволяет выявить закономерности в развитии сверттекста, в которых важную роль играет процесс межкультурного диалога.

# ГЛАВА 1.

## УСАДЕБНАЯ ПОЭЗИЯ КАК СВЕРХТЕКСТ: ЭТАПЫ И МЕХАНИЗМЫ РАЗВИТИЯ

### 1.1. РИТОРИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ УСАДЕБНОЙ ПОЭЗИИ

#### 1.1.1. СЕМАНТИЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ РИТОРИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ

Сущность сверхтекста как литературного образования, ориентированного на воспроизводство канона, устойчивых формул и общих мест, вписывается в «универсалистско-дедуктивные тенденции» [170, с. 119] рефлексивного традиционализма [2] (эйдетической поэтики [170]), что делает закономерным его формирование на данной стадии поэтики<sup>2</sup>.

Семантика сверхтекста воплощает наиболее важные для той или иной культуры явления и процессы. Жизнеспособность самого феномена усадебной поэзии в литературе Нового времени объясняется тем, что она, «в отличие от формальной эклоги или пасторальной лирики, изображает идеалы “золотого века” не в условных стилизованных образах пастухов и пастушков, сатиров и нимф, а воспроизводя конкретные реалии жизни дворянской усадьбы» [70, с. 58]. К этому следует добавить, что одной из доминант русской культуры XVIII в. было усвоение европейского культурного опыта, а усадебная поэзия явилась одним из слагаемых «культурного импорта» [84]. Поэтический усадебный канон предполагает, с одной стороны, апелляцию к прецедентным культурным феноменам – античной традиции (Гораций, Сенека, Анакреонт) и европейскому сентиментализму (Ж.-Ж. Руссо, С. Гесснер, Т. Грей, Дж. Томсон), с другой стороны, непосредственную связь с повседневными жизненными практиками. Таким образом, специфика усадебного текста заключается в его двойной интенциональности – направленности на отображение усадебной жизни (референциальный аспект) и на работу с культурной традицией, разработку нового художественного языка (металитературный аспект).

В самом общем смысле семантика усадебного текста связана с поисками блаженства, идеалом бытия, постигаемым «через поэзию Горация, философские письма Сенеки и Плиния Младшего и т. п.», который «формировал “философию сельской жизни” в сознании российского дворяни-

---

<sup>2</sup> Этапы функционирования сверхтекста соотносятся со стадиями развития поэтики, охарактеризованными С. С. Аверинцевым [2], С. Н. Бройтманом [170], В. И. Тюпой [180]. Стадии рефлексивного традиционализма [2], или эйдетической поэтики [170], соответствует риторическая модель сверхтекста; на стадии эстетического креативизма [2] (художественной модальности [170]) формируется классическая модель; на стадии постсимволизма [183] (неклассическая парадигма художественности [32; 170]) – палимпсестная (неклассическая) модель.

на и претворялся в эстетическую парадигму» [50, с. 9]. Этот идеал включает в себя аксиологические доминанты «средних» жанров в нормативной эстетике классицизма: «радости частной жизни человека – гармония с самим собой и миром вокруг, любовь семейное счастье, дружба, здоровье, возможность наслаждаться земными благами, наконец, радость творческого труда» [9]. Е. П. Зыкова перечисляет мотивы «Георгик» Вергилия, которые были востребованы русской усадебной поэзией: «сезонные хозяйственные работы, сельские пейзажи в разные времена года, плодородие и “некупленная провизия”, счастье сельской жизни, возвращенный золотой век, размышления об историческом прошлом, охота, сельские боги, неприязнь к большому богатству и помпезной архитектуре, наконец, тема поэта» [70, с. 58].

Мифологический комплекс на стадии рефлексивного традиционализма эксплицирован в мотивно-образной структуре сверхтекста. Образы Рая, Аркадии, Золотого века появляются как прецедентные имена, придающие значимость пространству, которое с ними сопоставлено. Основу семантической парадигмы риторической модели сверхтекста, объединяющей все его варианты на данном этапе, составляет система топосов.

В этот период топос выступает преимущественно в своей риторической функции, то есть фигурирует не только и не столько как элемент пространственной организации текста, сколько как риторическое «общее место», аргумент в цепочке рассуждения. Топос в этом значении сближается с риторико-тематическими блоками, которые выделяет Ю. К. Щеглов в структуре стихотворной сатиры А. Д. Кантемира. Исследователь вводит понятия *поэтико-риторических и тематических концептов*, которые «представляют собой более или менее обобщенные фигуры (инварианты, полуфабрикаты), в различных воплощениях и преломлениях *повторяющиеся* в истории литературного, риторического и экспрессивно-разговорного дискурса» [194, с. 8]. Таким образом, элементы риторики неотделимы от семантических компонентов сверхтекстовой организации.

Топос в риторической модели имеет дуальную структуру. *Дескриптивный* (описательный) компонент топоса апеллирует к пространственной организации сверхтекста (дом, сад, элементы пейзажа). Дескриптивный компонент ярко выражен в топосах реки, простой трапезы, *locus amoenus*. На стадии рефлексивного традиционализма к дескриптивной части топоса примыкает устойчивое ассоциативное значение. Например, топос сада по принципу синекдохи связан с гармонически организованным мирозданием, космосом, из чего следует сопутствующий этому топосу барочно-эмблематический комплекс значений. Прескриптивный (вербально-аналитический) компонент включает «готовые» аргументы в риторическом развертывании темы. В случае усадебной поэзии это, главным образом, тема выбора (городского или сельского образа жизни, воинской славы или твор-

чества, суеты или покоя и т. д.), которая обрастает собственным риторическим инструментарием. Такой компонент преобладает в топосах Фортуны, умеренности (довольства малым), изобилия, уединения, благодарности Творцу и др. Таким образом, топос в риторической модели актуализируется посредством двойного кодирования, когда понятийный компонент объясняется (репрезентируется) с помощью визуального. Например, топосы изобилия и некупленной провизии иллюстрируются натюрмортами, описаниями трапезы: «Багряна ветчина, зелены щи с желтком, / Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны, / Что смоль, янтарь икра, и с голубым пером / Там шука пестрая: прекрасны! / Прекрасны потому, что взор манят мой, вкус; / Но не обилием иль чуждых стран приправой, / А что опрятно всё и представляет Русь: / Припас домашний, свежий, здоровый» (Г. Р. Державин [53, с. 329]).

Рассмотрим, какую роль в системе топики сверттекста играют отдельные топосы. Ядро усадебной топики XVIII в. представляет топос *locus amoenus*, описанный Э. Р. Курциусом [199]. По словам В. Кайзера, «готовый ландшафтный сценарий протянулся через столетия, к нему относятся определенные кулисы: луга, ручьи, легкие дуновения, птичье пение и т. п. Без знания традиции этого топоса, который порой становится настоящим мотивом, особенно в лирике XVII века, все исследования, которые из таких сцен хотели вывести чувство природы того или иного поэта, повисают в воздухе» [169, с. 150]. Основное значение этого топоса – воздействие идеального пейзажа на все органы чувств: «Тут птицы слух его пронзают / Приятным пением своим, / Зефиры тихо повевают, / Верхи деревьев шумят над ним. // Ручьи прозрачных вод крутятся, / Долины все в его глазах, / Луга цветами тут красятся, / Зверей наполнено в лесах» (С. В. Нарышкин [156, с. 50]); Различных трав множество, благовонны крины / Там с прочими цветами растут под ногами. / Страна вдали покрыта темными лесами; / Другая вся отверзта, где стада пасутся / И по лугам зеленым источники вьются (А. Д. Кантемир [78, с. 271]); Быстрые текут между тем речки; / Сладко птички по лесам поют, / Трубят звонко пастухи в рожечки, / С гор ключи струю гремещу льют (В. К. Тредиаковский [175, с. 247]).

Перевод репрезентаций «возлюбленного места» из настоящего времени в прошедшее приводит к появлению комплекса топосов, примыкающих к *locus amoenus*, – Золотой век, первые дни творения (Рая, Эдема). Для них характерна отягощенность морально-дидактической семантикой – рассуждениями об утраченном в современности нравственном идеале, к которому приближается сельский житель: «Счастлив! в мире без сует живущий, / Как в златый век, да и без врагов; / Плугом отчески поля орющий, / А к тому ж без всяких и долгов» (В. К. Тредиаковский [175, с. 246]); «Такие дни текли вселенныя в начале, / Когда не ведали обманов, ни вражды, / Никто не странствовал знакомой сени дале / И всяк возделывал отчески бразды. / Не заб-

луждались их смиренные желанья / В исканье пагубных сокровищ и честей, / И связи родственны, и нежны воздыханья, / И нужда добрым быть спасали от страстей» (М. Н. Муравьев [121, с. 194]).

В семантическую группу топосов, очерчивающих круг бедствий, которых избежал сельский житель, входят топосы войны, Фортуны, рока. В их структуру включаются «готовые» эмблематические смыслы – визуальные, мифологические, акустические ассоциации. Например, *топос Фортуны* олицетворяет превратности судьбы, противопоставленные беззаботной сельской жизни («Я истинно, мой друг, уверен, / Что ежели на нас Фортуны фаворит / (В котором сердце бы не вовсе зачерствело) / В Никольском поглядит, / Как, песенкой свое дневное кончив дело, / Сберемся отдохнуть мы в летний вечерок / Под липку на лужок, / Домашним бытом окружены, / Здоровой кучкою детей, / Веселой шайкою нас любящих людей; / Он скажет: “Как они блаженны, / А их удача не кружит! / Мое вертится все, их счастье лежит. / У счастья своего с заботами моими / Стоять я должен на часах; / Как Лыска добрая, их счастье за ними / Гоняется во всех местах, / Усталости не знает, / Работает и припевает”», Н. А. Львов [156, с. 67]), *топос войны*, как правило, метонимизируется в звуковых образах трубы, барабана, свиста пуль («По барабану встать не тщится, / И свист его пуль не страшит. / Пролить тот крови не стремится, / И в ней пронзен он не лежит», С. В. Нарышкин [156, с. 49]; «Не слава, о мой друг, не шум оружий бранных, / Жизнь сельская зовет согласия мои, / В долинах, муравой цветущею устланных, / Где Лухта льет тебе прозрачные струи. / Где ты из терема, куда ни кинешь взоры, / Повсюду мирное свое владенье зришь», М. Н. Муравьев [121, с. 194]).

Оттенки в развитии усадебной темы обусловлены отношениями внутри оппозиции частное (приватное) – государственное (публичное). В Западной Европе на границе Средневековья и Нового времени происходит разграничение частной и публичной сфер. Как отмечает Ф. Арьес, «в Средние века – как и при любом другом укладе, где государство по своей слабости играет скорее символическую роль, – жизнь каждого человека зависит от коллективной солидарности, от вождей, которые обеспечивают ему относительную безопасность. У человека нет ничего – включая его тело, – что время от времени не находилось бы под угрозой, и лишь зависимость от других гарантирует выживание» [77, с. 23]. В конце XVII – начале XVIII вв. происходит «отчетливая деприватизация публичной сферы и общественные цели уже не смешиваются с личными интересами или состояниями. С этого момента частное пространство становится практически закрытым и, во всяком случае, полностью отделенным от общественных обязанностей и вполне автономным» [77, с. 25]. В России формирование приватной сферы происходит в XVIII в., что отражается на структуре усадебного текста.

Усадебная поэзия локализует частную сферу в сельском ландшафте, а оппозиция частное – государственное соотносится с оппозицией деревня – город (придворный мир). В горацанской разновидности усадебного текста топоры, восходящие к идее умеренности и довольства малым, противопоставлены топорам пышности, расточительности и богатства в соответствии с оппозицией природа – цивилизация / культура, которая напрямую соотносится с оппозицией интимного и публичного. Репрезентантами идеального жизненного пространства в стихотворениях данной разновидности являются, как правило, природные образы (*locus amoenus*), а упоминания дома ограничиваются двумя контекстами: дом как освоенное пространство, семейный очаг или манифестация простоты и умеренности образа жизни хозяина (хижина, шалаш vs дворец, палаты).

В панегирической разновидности граница между частным и публичным более подвижна, оппозиция подвергается инверсии. Панегирические реализации риторической модели подразделяются на две группы текстов – собственно панегирики, посвященные царским резиденциям и усадьбам знатных вельмож (дворцовый парадиз), и похвалы сельской жизни (частный парадиз). В собственно панегирической разновидности нивелируются оппозиции частное – государственное, простота – роскошь. Принадлежность к сфере государственного и изысканность убранства утрачивают отрицательные коннотации. Оппозиция природа – цивилизация тоже трансформируется: на первый план выходит второй полюс. Эта стратегия берет начало из одического пафоса подчинения природных стихий воле человека и отражается, например, в стихотворениях, посвященных Царскому Селу, где вводится мотив «приручения» воды: «Однако ежели оной воля / Охоту ободрит мою, / Великой в похвалу богине / Я воды обращаю к вершине, / Речет, и к небу устремлю» (М. В. Ломоносов [156, с. 96]); «Екатерине там послушны элементы / Порядок естества стремятся превзойти: / Там новые водам открылись пути / И славных русских дел явились монументы» (И. Ф. Богданович [156, с. 104–105]). Близость к сфере государственного позволяет исключить топор военной славы из перечня «антиценностей» лирического героя, в чем проявляется различие между горацанской и панегирической разновидностями, а также между семантическим наполнением топоров усадебного сада и парка в царской резиденции.

Основная интенция дворцового панегирика – поиск культурного прецедента, легитимизирующего («окультуривающего») природные локусы: «Луга, кустарники, приятны высоты, / Пример и образец Едемской красоты, / Достойно похвалить я ныне вас желаю, / Но выше почему почтить еще не знаю. / Не тем ли, что везде приятности в садах / И нежны Зефиры роскошествуют в цветах? / Или что мечет с вас золотая блеск гора, / откуда виден град Великого Петра?» (М. В. Ломоносов [99, с. 806]). Царская резиденция метонимически замещает собой все государство или даже весь

мир, о чем свидетельствует использование одического топоса «парения»: прочерчивается иерархическая вертикаль, отражающая идеальное мироустройство. В отличие от горацанской традиции, в усадебных панегириках дескриптивные топосы преобладают над прескриптивными, описание — над рассуждением.

В эпоху классицизма и усиления абсолютистского государства горацанская и панегирическая разновидности усадебного текста обеспечивают художественное оформление приватной и публичной сфер. Жанр панегирика царским резиденциям становится частью усадебного текста в тот исторический период, когда структуризация пространства, в том числе литературного, является одной из важнейших задач эпохи. Как отмечает Т. В. Зверева, «“классическая” литература очерчивает некий священный круг, тем самым отделяя себя от до-культуры, той крошечной тьмы, какой представляется теперь допетровская эпоха. Именно в очерчивании известных пределов и заключается исходная функция классицизма» [67, с. 14]. Формирование публичной сферы, которая присутствовала как «минус-пространство» и в горацанской разновидности, на рубеже XVIII–XIX вв. заменяется новыми художественными задачами — «картографированием» интимного пространства, культуры чувств. Художественными языками для его кодирования становятся идиллическая и анакреонтическая традиции.

Пастораль оказывает опосредованное влияние на усадебную поэзию в контексте формирования литературного языка. Пасторальная поэзия занимает срединное положение в иерархии жанров и «на фоне противопоставления письменного и устного, церковнославянского и русского языков начинает отчетливо ассоциироваться с разговорной речью» [84, с. 52]. В жанре пасторали вырабатывался язык «среднего» стиля, который стал языком усадебной поэзии. Непосредственное влияние идиллических традиций проявилось на рубеже XVIII–XIX вв., при переходе к художественной парадигме эстетического креативизма. Реактуализация идиллической традиции объясняется типом героя, который принадлежит сфере природы, а не культуры, — в отличие от героя «похвалы сельской жизни», ему не нужно декларировать свой отказ от сферы публичного (двора, светского общества), поскольку он не связан с ней. Это позволяет сконцентрировать внимание на внутреннем, интимном пространстве, выработке «эмоциональных матриц» [68]. Примечательно восклицание автора «Писем русского путешественника» о характере швейцарских крестьян, которые в его сознании соотносимы с героями идиллий С. Гесснера: «Как нежно чувство в альпийских пастушках! как хорошо понимают оне язык сердца!» [81, с. 139].

Горацанской традиции семантически противопоставлена анакреонтическая. Идеал умеренности и золотой середины в анакреонтике заменяется культом наслаждения, пиров и любовных утех, то есть актуализирует-

ся оппозиция изобилия и аскезы<sup>3</sup>, представленная соответственно топосами изобилия и умеренности / довольства малым. Анакреонтическая традиция сближается с усадебной благодаря структурной близости. Анакреонтика, как и усадебная поэзия, характеризуется внутренней бинарностью, предполагая ситуацию выбора; общей для анакреонтической и усадебной традиций является топика, отражающая антиценности лирического героя, – воинская слава, придворная карьера, интриги и т. д. Кроме того, для анакреонтики, как и для пасторальной поэзии, актуальна метаязыковая проблематика – выработка поэтического языка, которая в середине XVIII в. осуществлялась в жанре пасторали, на рубеже XVIII–XIX вв. переносится в анакреонтические жанры «легкой» поэзии.

Эпистолярная разновидность риторической модели формируется в результате появления в субъектной структуре фигуры адресата, который берет на себя функцию выражения той или иной ценностной позиции. Таким образом, внутренняя бинарность семантической структуры проецируется на субъектную. Кроме того, наличие адресата и диалогической коммуникативной ситуации делает риторическую, ориентированную на традицию форму открытой для проникновения внешней коммуникативной среды (деталей биографии автора, реалий повседневности).

На протяжении XVIII в. происходит разделение интимного и публичного пространств и внимание поэтов все чаще обращается к ценностям частной жизни, локализованным в сельском уединении. На рубеже XVIII–XIX вв. этому способствует распространение идеи «естественного» человека Ж.-Ж. Руссо и укоренение сентиментализма. Панегирическая и горацианская традиции, построенные на основании риторических приемов возведения к прецеденту, параллелизма, амплификации, сменяются анакреонтической и эпистолярной, которые предполагают трансформацию ценностной системы, поэтического языка и коммуникативной организации текста. Несмотря на это горацианские мотивы золотой середины, умеренности сохраняют свое влияние, будучи переведенными на новые художественные языки.

Все перечисленные традиции могут взаимодействовать в рамках одного текста, предопределяя отбор и способы выражения усадебной семантики (образов, мотивов, топосов, а также персоналий – прецедентных фигур, возникающих в тексте). Однако сущностной чертой семантического уровня усадебного текста является его бинарная организация, которая преодолевается на уровнях синтактики и прагматики.

---

<sup>3</sup> Оппозиция изобилия и аскезы является одной из ключевых семантических оппозиций, входящих в самосознание русской культуры, вписываясь, с одной стороны, в традиции христианства, с другой – в «духовный этос подвижничества», характерный для русской интеллигенции пореформенного периода [74].

Таким образом, семантические парадигмы усадебного текста, образующие трехуровневую структуру (мифология свертхтекста, система оппозиций, система топосов, образов и мотивов), представляют собой целостный текстоорганизующий компонент, в контексте которого разные тексты могут рассматриваться как варианты реализации свертхтекстовой семантики. Семантические константы, сформировавшиеся на этапе зарождения свертхтекста, обладают инвариантным статусом. Динамические процессы, которые определяют горизонтальные и вертикальные (синтагматические и парадигматические) связи в структуре свертхтекста, образуют его контекстуальное поле и будут рассмотрены в следующем разделе.

### 1.1.2. ПРИНЦИП ПАРАЛЛЕЛИЗМА В РИТОРИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ

Дуальная структура, которая присуща риторической модели усадебного текста, эксплицируется в синтаксической и композиционной структуре текста. На композиционном и сюжетном уровнях семантические константы группируются в соответствии с приемами параллелизма и перечисления.

Параллелизм как риторический прием является следствием мышления соответствиями, присущего эпохе рефлексивного традиционализма и подразумевающего возведение к образцу. На уровне синтаксического разворачивания прием параллелизма воплощается в разных формах.

Наиболее универсальной формой организации семантических констант на композиционном уровне является *панегирический* тип параллелизма, который предполагает соотнесение предмета изображения и прецедентного феномена. В собственно панегирической разновидности усадебной поэзии это мифологический прообраз усадьбы (Рай, Аркадия, Золотой век, Парнас) или исторический источник параллелей (Рим, египетские пирамиды). В горацанской разновидности место прецедентного феномена занимает литературный идеал довольства малым, свободы и покоя, а в случае преобладания анакреонтической традиции описываемый образ жизни соотносится с идеалом наслаждения, любви и дружбы.

Связь между отдельными топосами регулируется *субъектным*, или *персональным*, параллелизмом. Он предполагает риторическую визуализацию разных точек зрения, отделение «своего» и «чужого». Например, у М. М. Хераскова в стихотворении «Епистола к...» [156, с. 53] система риторической аргументации разворачивается на основе противопоставления лирического героя и его соседа – богача Дамиса, который предается суетным страстям, а в «Эпистоле к А. М. Бакунину из Павловского, июня 14, 1797» Н. А. Львова для доказательства преимуществ сельской жизни над городской вводится точка зрения городского жителя, который убеждается

в ложности избранного пути: «Я истинно, мой друг, уверен, / Что ежели Фортуны фаворит <...> / В Никольском поглядит, / Как, песенкой свое дневное кончив дело, / Сберемся отдохнуть мы в летний вечерок <...> / Он скажет: “Как они блаженны, / А их удача не кружит! / Мое вертится все, их счастье лежит. / У счастья своего с заботами моими / Стоять я должен на часах; / Как Лыска добрая, их счастье за ними / Гоняется во всех местах, / Усталости не знает, / Работает и припевает”» [156, с. 67].

Прием субъектного параллелизма развивается из противительных конструкций, показывающих, от чего отказывается герой усадебной идиллии. В высказываниях от первого лица появляется обобщенный образ Другого – носителя противоположных ценностей. Этот же риторический прием трансформируется в художественной парадигме эстетического креативизма, когда лирический герой в поисках самоидентификации не просто отделяет себя от условной «толпы», но и последовательно примеряет на себя разные варианты жизненного выбора, что выражено в параллельных конструкциях: «И чем польстит мне их мишурная судьба? / *Пойду ль* в толпе рабов почетного раба / Стезю почестей уклончивой от чести, / Бесстыдную рукой кадить кадилом лести / Нелепым идолам погранных алтарей? / *Пойду ль* просить венков от ветренных судей / И в похвале своей и в казни безрассудных? / *Пойду ль* искать ценой пожертвований трудных / Следов обманчивых к обманчивым дарам / И счастья тень ловить по призрачным следам. / Когда оно меня рукой невероломной / Готово здесь принять под свой приют укромной?» (П. А. Вяземский [156, с. 76]).

Сопоставительные отношения между прескриптивными и дескриптивными элементами топоса образуют параллелизм *протопсихологического* типа. Например, в стихотворении А. Д. Кантемира «О жизни спокойной» аналитические и описательные части организуются вокруг концептов мысли и зрения. Сельские пейзажи, созерцаемые субъектом высказывания, наводят его на мысли о совершенстве всех деяний Творца, и от этой мысли он снова переходит к чистому созерцанию. Циркуляция внимания от «мысли» к «зрению» и обратно фиксируется соответствующими переходами: «Сто раз в себе размышляю, сколь блаженна воля» [78, с. 270]; «Оставя высокие мысли, мне невняты, / Еще обращаю очи на вещи приятны, / Которыми зрение мое веселится»; «Пройдет довольно время и мысль веселится» [78, с. 271]. Внутренней композиционной пружиной стихотворения становится взаимообогащение «визуального» и «вербального», но они, тем не менее, распределены между отдельными словесными блоками.

В ходе функционирования риторической модели происходит сращение понятийных и образных элементов в одну конструкцию. Например, в основе сюжета анонимной «Сельской жизни» (1762) лежит созерцание прекрасного пейзажа (топос *locus amoenus*), но это не только зрительный процесс, а «просеивание» всех впечатлений сквозь понятийную сеть жан-

ровой основы похвалы сельской жизни, в результате чего реализация сюжетоорганизующего топоса выглядит следующим образом: «Там отраду вижу духу, / Там приятность мчится слуху, / Тьмы забав забавы льют. / Тамо нивы хлебом полны, / Разстилаются, как волны, / Тамо птички хор поют» [156, с. 52]. Автор осуществляет попытку выйти за пределы формульного изображения «возлюбленного места», заменяя привычные образы понятиями, но сохраняя предикативную основу, обозначающую его воздействие на все органы чувств. На место перечисления стандартных атрибутов пейзажа приходит указание на них.

При переходе к новой эстетической парадигме становятся заметны пересечения между «риторическим» и «пространственным» значениями топосов, содержащих элементы полисемии. Так, стертая метафора, устанавливающая связь между рекой и временем («дни текут»), содержит в себе ресурсы для построения новой модели времени, относящейся уже не к идиллическому, а к элегическому хронотопу. Обнаруживаются две смысловые грани метафорической реки времени – с акцентом на беззаботности, плавном и незаметном течении жизни (идиллический хронотоп) или на безвозвратности, утрате, забвении (элегический хронотоп).

Отличия между разными реализациями топоса обнаруживаются в контекстах. В анонимной «Сельской жизни» представлено прямое (буквальное) значение топоса реки: «Я сии слагая строки, / внемлю, как стремясь потоки / Вкруг меня в берегах журчат / Тем лишь только мысль мутится, / Что так скоро время мчится, / Как струи здесь воду мчат. // Награждает скорость время / В сих местах приятной век» [156, с. 51]. Сочинительство, которому предается субъект высказывания, позволяет рассматривать стихотворение как риторическое упражнение, задача которого – показать достоинства сельской жизни по сравнению с городской. Двойственно-риторическая природа топоса выражается эксплицитно: в стихотворении «мерцают» оба компонента сравнения – отсылка к сюжетной ситуации (мизансцена на берегу реки) и элементы рассуждения, поток реки и поток мыслей. Проводится параллель между чистотой воды и «незамутненным» состоянием духа, течением реки и течением жизни – лексическими контекстами глаголов «мутить», «течь»: «Дух спокойствием насыщенной, / И мирских забав лишенной / Не мутится от клевет, / Не мутится гордых оком, / Не мутится злобным роком, / Любит он и знает свет» [156, с. 51]; «Как река меж гор высоких / Ветров не боясь жестоких / Тако сельска жизнь течет» [156, с. 72]. Эта реализация топоса целиком обусловлена контекстом риторической традиции «похвалы сельской жизни» с ее горацианскими коннотациями умеренности, простоты, спокойствия; мысль автора развивается в соответствии с логикой развертывания темы.

Оригинальная трансформация данной традиции представлена в «Жизни Званской» Г. Р. Державина. Перечисляя виды сельских досугов, лири-

ческий герой обращается к водным метафорам, и в центре внимания оказываются авторские коннотации водных локусов: «Иль смотрим, как вода с плотины с ревом льет / И, движа машину, древа на доски делит; / Как сквозь чугунных пар столпов на воздух бьет / Клопоча огонь, толчет и мелет. / Иль любопытны, как бумажны руны волн / В лотки сквозь игл, колес, подобно снегу, льются / В пушистых локонах, и тьмы вдруг веретен / Мариинной рукой прядутся. // Иль как на лен, на шелк цвет, пестрота и лоск, / Все прелести, красы берутся с поль царницы; / Сталь жесткая, глядим, как мягкий, алый воск, / Куется в бердыши милицы» [53, с. 330]. Т. Смолярова, комментируя «машинные» строфы стихотворения, обращает внимание на внелитературный контекст: механизацию усадебного хозяйства, технический прогресс, восхищающий Державина, а также на особенности синтагматического контекста в пределах трех строф – инверсии, создающие эффект «сопротивления материала», который передан «через сопротивление материала словесного» [160, с. 396]. «Машинные» строфы предваряет «оптическая» строфа: «Иль в мрачном фонаре любуюсь, звезды зря / Бегущи в тишине по синю волн стремленье: / Так солнцы в воздухе, я мно, текут горя, / Премудрости ко прославленью» [53, с. 330]. Как и «машинные» строфы, она имплицитно предполагает тему времени, но не элегического времени утраты (это значение появляется в конце стихотворения и оформляется не водной метафорой, а образом колеса дней), а космического (движение светил) и исторического (движение прогресса).

Таким образом, семантическая константа (пространственно-риторическая связь течения воды и времени) обеспечивает преемственность традиции, в то время как разные виды контекстов (связь между элементами в синтагме, авторские языковые приемы, изменение исторического контекста) на уровне синтактики фиксируют смену эстетических парадигм. Элегический вариант топоса воды представлен в стихотворении Е. А. Боратынского «Запустение» (1832): «Пруда знакомого искал красивых вод, / Искал прыгучих вод мне памятной каскады: / Там, думал я, к душе моей / Толпою полетят виденья прежних дней... / Вотще! лишённые хранительной преграды, / Далече воды утекли, / Их ложе поросло травой» [19, с. 80–81]. Если в риторической модели на первом плане были семантические колебания между прямым и метафорическим значениями топоса, то в классической – отношения между образом ландшафта в настоящем и образом, сложившимся в памяти лирического героя, то есть между внешним и внутренним.

Последовательность образов и топосов в риторической модели обусловлена ориентацией на прецедентный текст. Одним из наиболее влиятельных образцов является II эпод Горация, где смысловые блоки упорядочены с помощью приема риторической разработки антитезы на основе амплификации – расширения: от перечисления того, от чего отказывается лирический герой (суета, алчность, воинская слава, морские бури и т. д.), к

положительным характеристикам его повседневных занятий. В панегириках резиденциям царей и вельмож также присутствует отрицание (топос невыразимости – невозможность описать красоту дворца скудными поэтическими средствами; перечисление того, от чего оградила страну власть монарха; неотличимость описываемого места от мифологического или исторического прецедента – Рай, царство Флоры, Рим и т. д.): «Хотя по царствам Рим поверженным ступал, / Однако семь веков и больше восставал; / Скорее кроткой Ты, Монархиня, рукою / Россию без войны возводишь за Собою / И щедролюбием возносишь нас Своим; / Не разрушая царств, в России строишь Рим. / Пример в том – Сарской дом; кто видит, всяк чудится, / Сказав, что Рим пред нами постыдится. / Ни время, ни труды, ни подданной весь свет / Там так не успевал, как здесь Елисавет» (М. В. Ломоносов [99, с. 614]); «Не сон, не резвыя ль мечты / Моими чувствами играют? / Для ложа мирты мне сплетают, / Для сени зыбкие цветы? / Не Флоры ль я в душистом царстве? / Не хитра ль чародейства в рабстве? / Калипсы ль вижу чудеса? / Ея, ея обманчива краса» (А. П. Бунина [156, с. 133]).

Последовательность элементов семантической парадигмы тесно связана с проблемой сюжета. В риторической модели усадебного текста есть две сюжетные линии. Визуальная часть сюжета – обозревание идеального ландшафта – играет второстепенную роль иллюстративного компонента в цепочке рассуждений. Даже в тех случаях, когда над понятийным началом преобладает описательное (например, перечисление ежедневных занятий лирического героя), последнее всегда «подсвечивается» функциональным контекстом, экспликацией дидактической цели высказывания. Этой цели подчинена метаситуация выбора, включенная в понятийную сюжетную линию. В классической модели, напротив, основой композиционного построения текста становится не логика риторической аргументации, а логика развертывания сюжета.

Таким образом, инвариантная семантика сверхтекста претерпевает смысловые приращения в зависимости от контекстов ее реализации. Новые значения возникают на уровне словесных сцеплений (например, слияние образного и понятийного компонентов в структуре топоса), на композиционном уровне (логика риторической аргументации или визуальный метасюжет), в контексте смены эстетических парадигм, в новом историко-культурном контексте (например, увлечение Державина сельскохозяйственными изобретениями, отразившееся в «Жизни Званской»). Параллелизм как основной принцип синтаксической организации риторической модели разрушается с помощью механизма метафоризации.

Структурные преобразования риторической топики, наблюдаемые на уровне синтактики, во многом являются следствием диалогических процессов, которые регулируют развитие сверхтекста на уровне прагматики. Рассмотрим способы организации диалога в риторической модели.

### 1.1.3. СПОСОБЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДИАЛОГА В СТРУКТУРЕ СВЕРХТЕКСТА

Способы внутритекстовой коммуникации в риторической модели обусловлены влиянием той или иной литературной традиции и развиваются по модели «текст – прецедентный источник (канон)». Выделенные Ю. К. Щеголовым разновидности описания идеального образа жизни (идиллически-цельная и просвещенно-оппозиционная) соответствуют двум основным источникам усадебной поэзии – горацянскому (II эпод) и пастушескому (жанр пасторали): «Проводя жизнь над грядкой, а не над книгой, герой этого типа свою философию сам выразить не может и описывается автором извне, в третьем лице. Другие, напротив, остро ощущают наличие “большого” мира, рассматривая свое уединение как отмежевание, как своего рода добровольное изгнание, часто со словами сарказма или сочувствия судьбе оставшихся “там”» [194, с. 315]. Несмотря на то что герой II эпода Горация описывается извне (только изредка появляется «я» несобственно-прямой речи) и не отождествляется с личностью автора, просвещенно-оппозиционная разновидность ориентирована на горацянский источник. При этом нивелировано важное обстоятельство, характеризующее субъектную структуру II эпода: последние строки показывают, что ее герой – ростовщик, и все предшествующее рассуждение о преимуществах сельской жизни окрашивается сатирически. В русской усадебной поэзии XVIII в. горацянская традиция осваивается в панегирическом духе и имеет характер монолога-рассуждения. Монологическая структура просвещенно-оппозиционной разновидности нарушается в жанре послания, где присутствует образ адресата и подразумевается, а нередко и реализуется, диалог.

Пасторальная традиция, напротив, подразумевает наличие внутреннего диалога – выражения сюжетной ситуации выбора. Важная для русской культуры дилемма материального и духовного (аналогичная выбору между пышной жизнью в городе и простой – в деревне) реализуется в пасторали П. М. Карabanова «Искренность пастушки» (1786) [79], которая получает интермедialное развитие как «текст в тексте» оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Героиня поставлена перед выбором: любовь пастуха и жизнь в хижине или любовь помещика и жизнь в богатом имении. Выбирая пастуха, она приглашает его в свое уединение: зарождается еще одно значение этого топоса, связанное с пространством любви. Диалогическую структуру имеет и стихотворение И. Ф. Богдановича «Приятность простой жизни» (1784), воспроизводящее разговор между судьей и членами семьи простого «селянина» [156, с. 59].

В послании Г. Р. Державина «К Н. А. Львову» (1792) организуется сразу несколько уровней диалога (внешний – автора и адресата послания и внутренний – героя с женой), которые сфокусированы на визуальных сюжетах.

Противопоставление мирной жизни и военной славы, оформленное с помощью субъектного параллелизма, представлено экфрастически – как описание двух картин. Вид на военный парад из окна городского «терема» – точка зрения Другого, в то время как адресат стихотворения созерцает прекрасный пейзаж (*locus amoenus*): «Пусть другие, / Взмостясь, из терема глядят, // Как на золотые колесницы / Зевает чернь, как ратный строй / В глаза ей мечет блеск от ружей, / И как она, волнам подобно / От бурь, от всадников бежит; // Как витязи в веках позднейших / В меди иль в мраморе себя / Со удивленьем созерцают / И плещут уж заранее в длани, / Что их народ боготворит. // Но ты умен – ты постигаешь, / Что тот любимец лишь небес, / Который под шумком потока / Иль сладко спит, иль воспекает / О боге, дружбе и любви. // Восток и запад расстилают / Ему свой пурпур по путям; / Ему благоухают травы, / Древесны помахивают ветви / И свищет громко соловей» [53, с. 194].

Описание парада, помимо подразумеваемой обрамленности окном, содержит внутренний экфрасис (витязи мысленно созерцают собственные изваяния в мраморе), на фоне этого нагнетания «сделанности» природный ландшафт сельской части описания актуализирует оппозицию естественное – искусственное, которая станет центральной в усадебной культуре предромантизма. Экфрастическая часть во внутреннем диалоге героя с женой обладает дополнительной коммуникативной перспективой. Сельский пейзаж выйдет женой лирического героя, и степень его воздействия на «реципиента» находится в зависимости от точки зрения – сельских и городских жителей: «Целуя раскрасневши щеки, / На пальцы посмотреть велит, / Где по соломе разной шерстью / Луга, цветы, пруды и рощи / Градской своей подруге шьет. <...> / “О! если бы, – она вещает, – / Могло искусство, как природа, / Вливать в сердца свою приятность, – / Сии картины наши сельски / К нам наших созвали б друзей! Моя подруга черноброва, / Любезна, мила горожанка, / На нивах золотом здесь пленившись, / Престала б наряжать в шумиху / Свой в граде храмовидный дом”. / “Ах, милая! – он отвечает / С улыбкой и со вздохом ей, – / Ужель тебе то неизвестно, / Что ослепленным жизнью дворской / Природа самая мертва!”» [53, с. 195]. Очевидно, что у Державина усадебный текст выходит на метарефлексивный уровень, когда ставится вопрос о границе между реальностью и искусством, о суггестивных возможностях последнего.

Возрастание роли дескриптивных форм в структуре усадебного дискурса сигнализирует о его тяготении к экфрастичности и активизации процесса вербально-визуального межсемиотического контакта. Н. В. Брагинская определяет экфрасис как «“перевод” с языка изобразительного на язык словесный», при котором «не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности или предстает как наглядная иллюстрация какого-либо вполне

“словесного” смысла» [30, с. 260], что характеризует функции дескриптивных топосов усадебного текста (*locus amoenus*, трапеза, описание интерьеров).

Экфрасиичность заложена в способе построения усадебного дискурса, что подчеркивается частотностью лексем, связанных с семантикой изображения (картина, портрет, вид) и зрения (вижу, смотрю, взор, зрение): «Оставля высокие мысли, мне невнятные, / Еще обращаю очи на вещи приятны, / Которыми зрение мое веселится, / И чем место здешнее отсюду красится. / Малы пригорки зрятяся, а при них долины; / Различных трав множество, благовонны крины / Там с прочими цветами растут под ногами» (А. Д. Кантемир [78, с. 271]); «И мысль одна приятна мне, / Чтоб вас увидеть, хоть во сне, / Мои любезны дики розы, / И чтоб у вас в густой тени, / Кудрявы, юные березы, / Воспеть златые сельски дни» (И. А. Крылов [156, с. 336]); «Дыша невинностью, пью воздух, влагу рос, / Зрю на багрянец зарь, на солнце восходяще, / Ищу красивых мест между лилей и роз, / Средь сада храм жезлом чертяще» (Г. Р. Державин [53, с. 327]). Один из этапов функционирования экфрасиса в усадебном тексте – появление нарративной рамы, когда начинает ощущаться граница между реальным и воображаемым, природой и культурой.

Пейзаж в риторической модели статичен и укладывается в дескриптивную форму *locus amoenus*, отличительная черта которой – воздействие пейзажа на все органы чувств. Однако, если обоняние, осязание и вкус зачастую представлены шаблонным упоминанием свежего прохладного ветерка и «простой трапезы», то зрительные образы являют большее разнообразие и отражают черты усадьбы-прототипа. Не случайно знаменитое описание обеда в «Жизни Званской» апеллирует скорее к зрительному, чем к вкусовому опыту и представляет собой подобие фламандского натюрморта: «Багряна ветчина, зелены щи с желтком, / Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны, / Что смоль, янтарь – икра, и с голубым пером / Там шука пестрая: прекрасны!» [53, с. 382]. Усложнение визуальной репрезентации происходит за счет иерархизации точек зрения. Показателен в этом отношении фрагмент анонимного панегирика «На Крестовский остров графа Кирила Григорьевича Разумовскаго» (1773): «В приятных сих местах куда ни обращаюсь, / Везде прекраснейшим я зрелищем прельщусь. / Там вижу лес густой растет с начала века, / Священный ужас он вселяет в человека, / И смертному велит о мире рассуждать, / Познав творение, Зиждителя познать. / Там длани на меня Дриады простирают, / И тению своей от зноя укрывают. <...> Такие зрелища простой мне кажет лес! <...> Живущий в доме сем взирает на суда, / которые несет прозрачная вода, / И чистыя струи вдруг с морем соединяет, / Щастливых поселян себе он представляет, / Которым он дает защиту и покров: / Они не чувствуют неволи злой оков, / Не страшны бедства им, ни счастье превратно, / Но их Владетеля и имя им приятно» [156, с. 128–129]. Панорамная дескриптивно-пре-

скриптивная модель выстраивает четкую иерархию организации пространства и общества, в которой все прекрасно и разумно. Движение мысли лирического героя осуществляется извне вовнутрь, от леса к дому, и субъектная система раскрывается в соответствии с той же логикой – от внешнего наблюдателя, гостя усадьбы (созерцание пейзажа побуждает его обратиться мыслями к Творцу – высший уровень иерархии) к хозяину имения («живущий в доме сем»), который, в свою очередь, наблюдая открывшийся перед ним пейзаж, представляет «щастливых поселян», предмет его заботы и покровительства. Выстраивается аналогия между отношениями субъектов в этой группе: отношения покровительства, которое оказывает Творец своим творениям, соответствуют сходным отношениям между бариним и крестьянами. Система видовых перспектив становится эквивалентом статичной системы идеального общественного устройства, при этом природное и рукотворное начала находятся в гармонии.

По мнению М. Н. Соколова, для садов и парков эпохи Просвещения характерна «картинность зрелищного охвата» [165, с. 579], планировка поместья в соответствии с соображениями видовой перспективы: «Живопись в равной мере предопределяла <...> и центростремительные, обращенные к архитектуре, и центробежные, обращенные к природе ракурсы, причем последнее случалось еще чаще, ибо, глядя изнутри дома, раму не нужно было воображать в уме, – ее роль великолепно исполняли окна» [165, с. 579]. Пейзаж, построенный по критериям прекрасного вида, осложнялся социально-политическими контекстами: «Видовой оптоцентризм уже сам по себе преображал общество. И это, нисходя из высших сфер власти к интеллигенции, обретало характер умственного навыка. И. Г. Георги отмечал, говоря о Павловске, в своем “Описании столичного города Санкт-Петербурга” (1794): “Положение дворца (имелся в виду великокняжеский Замок в Английском саду) дает прекрасный вид на многие сельские перемены сея страны”» [165, с. 599].

Для искусства первой четверти XVIII в. характерно единство изобразительных средств (символы, аллегории, эмблемы), что позволяет применить к нему термин «панегирический стиль» [131, с. 61]. В конце XVIII – начале XIX в. обнаруживаются расхождения между вербальным и визуальным языками. Это особенно очевидно на примере общих сельских топов, каким является тоpos «мирные поселяне». В живописи этого времени изображение сельских сцен сфокусировано на образах крестьян (портреты и пейзажные сцены В. Л. Боровиковского, А. Г. Венецианова, С. Щедрина); в основе этих изображений лежит сентименталистская рефлексивная установка на проработку психологического облика. В усадебной поэзии крестьянские образы появляются достаточно редко, при этом господствует пасторальная традиция изображения «мирных поселян». Тенденции, проявившиеся в живописи, имеют параллели только в прозе («Бедная Лиза» и повести, инициированные ее появлением).

По мнению А. Шёнле, на рубеже XVIII–XIX вв. обостряется противоречие между двумя рецептивными установками, одна из которых ориентирована на категорию возвышенного, другая – на категорию живописного. Возвышенное отвечает просветительскому стремлению к концептуализации, «устанавливает метафорическое отношение между конкретным видимым предметом и представляющим его абстрактным понятийным целым и указывает на поражение воображения и триумф концептуального мышления» [191, с. 71]. Живописное «запускает в сознании зрителя ряд спонтанных ассоциаций и обращает себе на пользу непоследовательную свободу восприятия, дополненную такими приемами, как фрагментарность, мимикрия, аллюзии и неясность, а также размытость форм и границ» [191, с. 72]. Установка на возвышенное соответствует изобразительным приемам риторической модели усадебной поэзии, в которой вся совокупность дескриптивной топики отсылает к системе инвариантных значений. Классическая модель с ее элегической проблематизацией границы и мощным субъективным началом тяготеет к категории живописного и предполагает большую степень автономности визуально-предметного компонента в структуре топоса.

Параллели между вербальными и визуальными репрезентациями усадебной топики проявляются в общности образов и сюжетов. Экфрастические сюжеты западноевропейской пасторали подготавливают почву для нового восприятия времени, характерного для классической модели, в особенности ее руинной разновидности. Речь идет о сюжете *Et in Arcadia ego*, прецедентным визуальным воплощением которого является одноименная картина Н. Пуссена. Сочетание латинского изречения и соответствующего изображения способствует интенсивному взаимодействию вербальных и визуальных кодов. Совмещение «пасторальной тематики с идеей бренности» [165, с. 624] находит отклик и в жанровой семантике усадебной элегии, предполагающей столкновение противоположных чувств, и в теории и практике садоводства, что отразилось в поэме Ж. Делиля «Сады» (1782), переведенной А. Воейковым в 1814 г. и ставшей популярным руководством для устройства пейзажных садов [52]. Пасторальный аркадский сюжет перенесен К. Н. Батюшковым в стихотворение «Надпись на гробе пастушки» (1810), на связь которого с картиной Пуссена указал Б. В. Томашевский [22, с. 302].

Принципы сентименталистского восприятия пейзажа имели свой прецедентный источник – пейзажи К. Лоррена, создававшие своеобразную рецептивную рамку: «Появлялись всевозможные путеводители по живописным местам, и даже особые приборы, позволявшие с определенным фокусом посмотреть на тот или иной пейзаж и получить конкретное, предугаданное восприятие. К числу их относилось “зеркало Клода” (Claude glass), или “черное зеркало” (black mirror); это был фрагмент тонирован-

ного стекла в форме прямоугольника или эллипса, обязательно чуть искривленного, что позволяло слегка исказить окружающее пространство» [34, с. 122]. «Вошел в моду волшебный фонарь, в том числе с садовыми диапроекторами, делающими “подвижные картины” реально движущимися, а также видовые камеры нового типа» [165, с. 630]; «Повальное увлечение оптическими приборами, способными “вооружить” человеческий глаз недоступными ему от природы свойствами и возможностями, явилось отражением интенсификации самой реальности в первые годы нового века» [160, с. 30]. Пейзажи Клода Лоррена становятся визуальным эталоном английского парка, формируя новый тип фабульности. Фабула пейзажного парка «слагается не из эмблем и скульптурных фигур, если и остающихся, то в виде все более редких реликтов, но из картинно переосмысленных элементов натуры» [165, с. 629]. В паркостроительстве доминирует уже не вербальное (рациональное), а собственно визуальное (перцептивное) начало, картина и рама, а не чертеж, предшествуют созданию парка. Слово и образ утрачивают свойство взаимопереводимости [160, с. 42].

Другой аспект проблемы межсемиотического перевода лежит в сфере коммуникации между поэтическими и прозаическими, художественными и мемуарно-автобиографическими вариантами сверхтекста. В XVIII в. господствующим художественным языком для выражения усадебной семантики является язык поэзии, который располагает большими возможностями для реализации готовых риторических формул. Однако комплекс «готовых» суждений о сельской жизни реализуется и в прозе. Так, в автобиографических и мемуарных текстах усадебное пространство репрезентируется как часть повседневной жизни русских дворян. Интересный образец для анализа мемуарной авторской стратегии по сравнению с поэтической представляют записки Е. Р. Дашковой [51]. Авторская интенция мемуаров показывает экстравертную устремленность к общественным преобразованиям, характерную для «просвещенно-оппозиционной» коммуникативной модели. Это выражается в построении интерпретационной сетки ценностного структурирования воспоминаний с ориентацией на «Большую Историю» [4, с. 24]. Перевод поэтической семантики в прозу приводит к трансформации бинарной структуры смыслов сверхтекста, где деревенское пространство ассоциируется со сферой частного и оценивается положительно, в противоположность городскому пространству (сфере власти, государства). В мемуарах Е. Р. Дашковой «частное, приватное пространство, которое символически воплощается в доме, семье, материальных ценностях, ценностно незначимо, поэтому система координат приобретает вид следующей оппозиции: статусный, светский, ложный – нерегламентированный, государственный, истинный» [4, с. 25]. Примечательно, что более подробное описание частной жизни в имени Е. Р. Дашковой принадлежит перу гостивших в нем сестер Вильмот.

Противоположной интенции в своей мемуарной книге придерживается А. Т. Болотов, ставший авторитетной фигурой в сфере садоводства и агрономии, то есть в области практического обустройства усадебного пространства. Сфера государства и Большой Истории представляется чуждой личностным качествам А. Т. Болотова, а его реакция на «Манифест о вольности дворянства» полностью вписывается в ценностную систему авторов похвал сельской жизни: «...какое действие в моей душе произвела сия драгоценная бумажка, того не могу уже я никак выразить. Я сам себя почти не вспомнил от неопisanного удовольствия и не верил почти глазам своим при чтении оной. Я, полюбив науки и прилепившись к учености, возненавидел уже давно шумную и беспокойную военную жизнь и ничего уже так в сердце своем не желал, как удалиться в деревню, посвятить себя мирной и спокойной деревенской жизни и проводить достальные дни свои посреди книг своих и в сообществе с музами, но до сего не мог льститься и малейшею надеждою к тому» [29, с. 303]. Очевидна бинарная структура данного отрывка, в котором эксплицированы основные элементы семантической парадигмы усадебного текста XVIII в.: оппозиция городской и сельской жизни конкретизируется в антитезах войны и мира, суеты и спокойствия, подразумеваемого шума военного барабана и звуков лиры (общество муз). А. Т. Болотову близка традиция поэтического языка усадебного текста, особенно в его эпистолярной разновидности, где соединяется автоописательное начало и эмпирика повседневных полезных занятий; не случайно его перу принадлежит один из образцов усадебной поэзии с кумулятивным нанизыванием образов *locus amoenus* и реализацией топоса благодарности Творцу («Вечернее чувствование счастья») [156, с. 204]. Просветительская установка на преобразование окружающего мира у Е. Р. Дашковой выражается в стремлении к принятию решений государственной важности, а у А. Т. Болотова – в философии малых дел, созидании и усовершенствовании окружающего пространства.

Художественная проза открывает еще один ракурс проблемы, не только включая в межсемиотическую коммуникативную структуру иной вариант ценностной системы, но и фиксируя смену художественного языка. Одним из прецедентных текстов для усадебной поэзии и прозы рубежа XVIII–XIX вв. станет «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина, в которой смена ценностных ориентаций (от эпохи Просвещения к предромантизму) выразилась в металитературной рефлексии об эстетической несостоятельности идиллии: «Предмодерная Россия – земля, которую опустошали набеги иноземцев, подобно тому как монастырь был разрушен внешней культурной интервенцией, то есть Просвещением. И судьба Лизы – часть той же парадигмы, поскольку ее жизнь разрушил еще один плод иноземной прививки, – литературная идиллия, которая заставила Эраста влюбиться в крестьянскую девушку только для того, чтобы бросить ее, едва она перестала соответствовать литературному образцу» [191, с. 63].

Осознание условности и нежизнеспособности литературных форм влечет за собой трансформацию художественного языка. Семантика мифов, положенная в основу усадебного текста, из внешнего, сюжетного плана переходит во внутренний, психологический. Так, мифы об Аркадии и Золотом веке иллюстрируют процесс самоуглубления лирического героя: «Не мучьтесь никогда желаньем – / Вы, юные сердца, – Найти Аркадию под солнцем! / Вы можете найти / Аркадию в душе спокойной. / Ищите там ее» (Н. М. Карамзин, перевод Х. Вейса, «Аркадский памятник, сельская драма в одном действии» [90, с. 221]).

Жанр идиллии, как отмечает И. Клейн, в процессе его «культурного импорта» в русскую литературу был изъят из социального контекста, и «пасторальная любовная поэзия русского классицизма оказывается исключительно эстетическим явлением; утрачивая связь с жизнью, она выигрывает в своей художественной автономности» [84, с. 43]. Рецепция повести «Бедная Лиза», которая сама является рецепционной по отношению к устоявшейся традиции, подтверждает этот тезис: с одной стороны, повесть становится литературным прецедентом, задавая читателям эмоциональные и поведенческие матрицы, с другой стороны, эти матрицы встраиваются в художественные практики, трансформируя художественные формы выражения, оказывая влияние, в том числе, и на формирование нового жанрово-тематического инварианта – элегической (классической) модели усадебной поэзии.

Усадебная проза рубежа XVIII–XIX вв. усваивает опыт саморефлексии, задает новые матрицы чувствования, более тонкие по сравнению с клишированными формулами идиллического мировосприятия: «Лета, конечно, исцеляют нас от сей душевной лихорадки, от сего внутреннего неизъяснимого беспокойства, которое тревожит молодость; но и самый чистый воздух полей и лесов, самый вид сельской природы не имеет ли также благотворного влияния на сердце и не располагает ли его физически к сладкому чувству покоя? Спросите о том у ваших медиков-философов; а я между тем нахожу сие действие вероятным, чувствуя себя как будто бы другим человеком со времени моего приезда в деревню» (Н. М. Карамзин «Письмо сельского жителя», 1802 [80, с. 288]).

Данные наблюдения позволяют выдвинуть гипотезу о том, что динамика сверттекста обусловлена не столько взаимодействием жизни и литературы, вплетением реальных впечатлений в литературный текст, что является исходным тезисом большинства работ об усадебном тексте, сколько взаимодействием поэтических и прозаических доминант в структуре сверттекста, где прозаическое начало связано с условным полюсом «жизни» (детали повседневности, психологические, исторические, биографические подробности), а поэтическое – с упорядочиванием этих элементов в соответствии с традицией (или взаимодействием традиций). Не случайно

сверхтекстовый характер усадебных романов Тургенева ассоциируется с идиллическо-элегической жанровой модальностью повествования [195, с. 320].

Прозаические варианты усадебного текста сконцентрированы в большей степени на преобразованиях внутри семантики текста (смена векторов внутри ценностных систем), в то время как в поэтических вариантах семантика представляет собой более устойчивый, монолитный мифологический фундамент, а синтактика и прагматика – функциональную надстройку, фиксирующую изменения, происходящие в структуре сверхтекста под влиянием различных контекстов. Вербально-визуальные взаимодействия, взаимовлияние поэзии и прозы являются регулятором динамики сверхтекста, что подтверждается интенсификацией межсемиотической коммуникации в переходные периоды его развития. Это свидетельствует о трансгрессии – нарушении границы между разными семиотическими системами, что является индикатором внутрилитературных процессов перехода от одной модели сверхтекста к другой. Трансгрессивный механизм становится основным регулятором динамики сверхтекста на риторическом этапе его развития.

## 1.2. УСАДЕБНАЯ ПОЭЗИЯ НА КЛАССИЧЕСКОМ ЭТАПЕ

### 1.2.1. ЭЛЕГИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА В КЛАССИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ СВЕРХТЕКСТА

В основе семантики риторической модели лежит принцип бинарности, преодоление которого осуществляется на уровнях синтактики и прагматики в процессе функционирования сверхтекста. В классическую эпоху (на стадии эстетического креативизма [180]) происходит экспликация диалогического напряжения коммуникативного уровня в область семантики. Кроме того, на формирование новой модели влияют межсемиотические взаимодействия на уровне прагматики – между вербальным и визуальным, поэзией и прозой. Влияние прозы и, прежде всего, карамзинской «Бедной Лизы» определяет парадигмальные особенности усадебного текста XIX в.

Наиболее очевидно карамзинское влияние в области ценностной переоценки иерархической системы оппозиций. Вместо горацанского противопоставления деревни и города (в широком смысле – частного и публичного пространств) с сопутствующей ему концептуальной системой (покой – суета, мир – война, счастье – фортуна) на первый план выходит новая система оппозиций (чувство – разум, природа – цивилизация, естественное – искусственное, прошлое – настоящее, внутреннее – внешнее). По расстановке ценностных приоритетов она не отменяет старую, а переносит фокус внимания с просвещенческого преобразования окружающего мира на интровертное самоуглубление героя. Эти изменения соответствую-

ют парадигмальной особенностью поэтики эстетического креативизма (художественной модальности) – формированию «уединенного сознания» [180, с. 10], автономной личности [170, с. 222]. Совершившиеся в эпоху романтизма «отказ от канона и принятие автором на себя ответственности за причастность к искусству перевели жанровое сознание из плана правил ремесла в план компетенции, подобно языковой» [157, с. 435].

Автономность лирического субъекта позволяет преодолеть характерную для риторического этапа бинарность мышления. Пример нового статуса субъекта представлен в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». Как отмечает А. Шёнле, в «Бедной Лизе» рассказчик «выполняет функцию одного из посредников между исследуемыми в повести двумя моделями культуры. Традиционная провиденциалистская парадигма, воплощенная в представленной в качестве жертвы православной Москве, а также в образе покорной Божьей воле Лизиной матери, сталкивается с современной, имперской, самоопределяющейся политической философией, олицетворяемой энергично торгующей Москвой и колонизаторством Эраста» [191, с. 68]. Исследователь подчеркивает амбивалентную позицию рассказчика по отношению к парадигме модерности, которая «тем более удивительна, поскольку все известные нам факты о Карамзине в эпоху написания “Бедной Лизы” указывают на то, что он был последовательным и непреклонным “европейцем” и сторонником модернизации» [191, с. 69]. Сама пограничность и «внезаходимость» положения субъекта повествования становится свойством, которое определяет не только прагматику, но и семантику классической модели сверхтекста.

Семантика усадебного текста на классическом этапе заимствует жанровые признаки элегии, которую характеризуют: метапоэтический мотив памяти, «напряженное переживание времени как внутреннего персонального времени и воспоминания как органа переживания времени»; «чистый лиризм, чистое выражение, в противоположность изображению событий»; «внутренний повод – событие внутренней важности» как основа лирического сюжета [157, с. 452–462]. Особенности хронотопа, образно-мотивной системы и субъектной организации новой инвариантной модели позволяют сделать вывод о том, что в ее основе лежит элегический модус художественности, поэтому классическая модель может быть обозначена как элегическая.

Смена инвариантных моделей сверхтекста сопровождается сменой идилического хронотопа элегическим, циклического восприятия времени, отобразившегося в усадебном тексте XVIII в., линейным временем. Таким образом, пространственно-риторическую оппозицию деревня – город сменяет пространственно-временная оппозиция прошлое – настоящее, и эта оппозиция локализуется не столько во внешнем пространстве, сколько в ментальном пространстве лирического героя, пограничный статус

которого способствует взаимоналожению семантических полей «тогда» и «сейчас».

Семантическое ядро элегической модели составляет миф об Элизиуме, организованный оппозициями жизнь – смерть / бессмертие, память – забвение и связанная с темой творчества [6; 188]. Ярким примером соединения усадебного и элизийского текста в элегической системе координат является стихотворение Е. А. Боратынского «Запустение» (1832). Как отмечает Т. Е. Автухович, обнажение элизийского подтекста в финальных строках – это «последняя дань традиции эмблематической риторики, предполагающей обязательную конклюденту, хотя само стихотворение было уже прорывом к новой риторике» [6, с. 47].

Одно из следствий этого «прорыва» в области художественного языка предполагает трансформацию системы топосов и изменения в их структурной организации. Риторический топос, как было показано выше, обладает бинарной структурой, которая включает дескриптивный (пространственный) и прескриптивный (собственно-риторический) планы. На этапе эстетического креативизма появляется третий компонент – психологический. Взаимоналожение пространственного и психологического планов подчиняется метафорическому принципу и определяет структуру образности, в которую встраивается топос, в то время как риторический компонент относится к области прагматики высказывания, устанавливая конвенциональные границы употребления, восприятия и интерпретации топоса. Семантическое поле постриторической топики образует триаду «человек – природа – культура».

В усадебной поэзии первой трети XIX в. характер образно-мотивной системы и системы топосов определяется металитературной проблематикой утверждения автономной личности. Ключевым в системе элегических топосов является *топос уединения*, который формируется вследствие переосмысления риторического топоса умеренности. Умеренность как форма самоограничения (отказ от роскоши, материального избытка) в процессе психологизации становится уединением – формой самоуглубления (освобождение от суетных мыслей, сосредоточенность на творчестве, интеллектуальной работе и т. д.). Из этого следует набор топосов, выступающих «в связке» с топосом уединения и способствующих виртуализации пространства усадьбы, которое осмысливается как место воспоминания, размышления, мечты, воображения: «Воспоминая здесь унылое живет; / Здесь, к урне преклонясь задумчивой главою, / Оно беседует о том, чего уж нет, / С неизменяющей Мечтою» (В. А. Жуковский [66, с. 20]); «Бывало, мы рвались сквозь густоту древес / И слабым ровный путь с презреньем оставляли! / О время сладкое, где я не знал печали! / Ужель навеки мир души моей исчез / И бросили меня воздушные мечтанья?» (В. К. Кюхельбекер [148, с. 227]).

В дружеском послании поэтов пушкинской эпохи формируется культ личных воспоминаний. Индивидуальная маркировка усадебных локусов создает особые отношения между текстом и внетекстовой реальностью, «домашнюю» семантику, «которая не терпит “пояснительных” мест и развитых описаний» [179, с. 130]. Восприятие реального пространства, которое в большей степени представлено природными локусами, чем архитектурными, осуществляется сквозь призму литературных связей между субъектами стихотворения, через поэтизацию «замкнутого круга жизни в символическом окружении деревенского уединения», представляющего собой «выражение ухода в литературный круг, а не в деревню» [59, с. 30]. При этом для дружеского послания и руистической элегии пушкинской поры характерно инерционное воспроизведение риторических топосов XVIII в. в трансформированном виде, с учетом психологического компонента топоса. Так, противопоставление войны и мира (звуков трубы / барабана и пастушеской свирели) сменяет антитеза бурного житейского моря и тихой семейной гавани, подразумевающая уединение лирического героя: «Хотя мы жили мало, / Но в вихре юных лет / Нас горе испытало, / И, по морю сует / Пловцы неосторожны, / Мы часто брали ложный / Путь гибели и бед / <...> Уже среди полей, / Украшенных природой, / Я, свергнув плен цепей, / Горжусь своей свободой» (П. А. Вяземский 1815 [39, с. 84–85]); «Как в пристани пловец, испытанный ненастьем, / С улыбкой слушает, над бездною воссев, / И бури грозный свист и волн мятежный рев; / Так, небо не моля о почестях и злате, / Спокойный домосед в моей безвестной хате, / Укрывшись от толпы взыскательных судей, / В кругу друзей своих, в кругу семьи своей, / Я буду издали глядеть на бури света» (Е. А. Боратынский 1821 [19, с. 12]). Оппозиция города и деревни также психологизирована: «В среде привычной ближе я к себе / Природы мир и мир мой задушевный – / Один с своей красой разнообразной / И с свежей прелестью картин своих, / Другой с своими тайнами, глубоко / Лежащими на недоступном дне, / Сливаются в единый мир сочувствий, / В одну любовь в согласие одно. / Здесь тишина, и целость и свобода. / Там между мною внутренним и внешним / Вторгается насильственным наплывом / Всепоглощающий поток сует, / Ничтожных дел и важного безделья» (П. А. Вяземский «На прощанье», 1855 [39, с. 338–339]).

Статус усадьбы как места памяти обуславливает способ репрезентации пространства. Это не столько место действия (описание дня помещика, как в риторической модели), сколько место состояния / становления, отражающее разные этапы жизни души: «Где я расцвёл под отчей сенью / На охранительной груди, / Где тайно созрел к волненью, / Что мне грозило впереди; // Где искры мысли, искры чувства / Впервые вспыхнули во мне / И девы звучного искусства / Мне улыбнулись в тайном сне; // Где я узнал по предисловью / Жизнь сердца, ряд его эпох, / Тоску, зажжённую любовью, / Улыбку счастья, скорби вздох» (П. А. Вяземский [39, с. 229]).

Субъективизация усадебного дискурса приводит к разрыву социальных связей, дисгармонизации, противоположной тому «роевому началу» [180], которое отличало пасторально-идиллическую модальность риторической модели. В результате появляются варианты элегической модели, в которых заостряется романтическое противоречие между социальным окружением («толпой») и образами воображаемого, ментальным миром лирического героя (например, «Как часто пестрою толпою окружен...» М. Ю. Лермонтова [95с. 106]). Бинарная структура воплощена не в морально-дидактических или риторических противопоставлениях, а в сфере сознания, расщепленного внутренним конфликтом. Способы преодоления коммуникативной замкнутости (уединения) заложены в жанровых традициях – в анакреонтике, воспевающей радости общения в узком дружеском кругу, или в жанре руистической элегии, когда лирический герой, посещая места памяти, обращается к образам умерших или к потомству.

В поэзии первой половины XIX в. комплекс значений, связанных с категорией природы, воплощает базовый *топос скоротечности жизни*, который сигнализирует о смене идиллического хронотопа (циклическое время) на элегический (линейное время): «Земли лоскутик драгоценный – / Кусково! Милый уголок, / Эдема сколок сокращенный, / В котором самый тяжкий рок / В воскресный день позабывался / И всякой чем-нибудь пленялся! / Но время, лютый враг всего, / Щадить не любит ничего» (И. М. Долгорукий [156, с. 215]); «Сей храм, сей темный свод, сей тихий мавзолей, / Сей факел гаснущий и долу обращенный, / Все здесь свидетель нам, сколь блага наших дней, / Сколь все величия мгновенны» (В. А. Жуковский [66, с. 21]). Как видно из приведенных примеров, топос скоротечности времени сопоставим с риторическим топосом Фортуны / рока, однако акцент делается не на превратностях судьбы человека, от которых можно укрыться в усадебном пространстве, а на неумолимом законе природы. К данному топосу примыкает *топос запустения*, иллюстрирующий быстротечность времени в образах руин, заросшей тропы, засохшего пруда и т. д. В «Запустении» Е. А. Боратынского семантика скоротечности жизни, столкновения человека и вечной природы осложняется проблематизацией самотождественности лирического героя. Элегический вариант *топоса locus amoenus* предполагает перенесение идеального пейзажа в план прошлого или поэтизацию запустения, что привносит в семантику *locus amoenus* мотив утраты. *Топос изобилия*, который в риторической модели символизировал материальный достаток хозяина усадьбы, в элегическом воплощении относится, с одной стороны, к области внутренней жизни (эмоциональная избыточность, вдохновение, полнота творческой жизни), с другой стороны, к природному цветению. Последнее значение особенно характерно для усадебной поэзии А. А. Фета, в которой категория природы выходит на первый план.

Как отмечает Г. П. Козубовская, «в лирике Фета мир культуры постепенно уходит в подтекст, растворяется в тексте, реализующем концепцию природного человека и очеловеченной природы» [86, с. 9]; «отказ от четкой бинарности ведет у Фета к тому, что планы перерастают друг в друга незаметно, естественно, без фиксации точки зрения» [86, с. 21]. Переход усадебного топоса в интроспективный план у Фета представляет собой наложение друг на друга внутреннего мира человека и внешнего, природного мира, представленного усадебным микрокосмом. Г. П. Козубовская характеризует локус сада как единый природочеловеческий организм: «В сюжетах фетовских стихотворений реализуется “поэтика тождества”, обнаруживающая двойничество человека и природы. Двойничество и есть метафорическое выражение “природности” человека и “очеловеченности” природы, поэтому путь по саду оборачивается у Фета путем к центру, к душе и сердцу, т. е., в соответствии с законами мифологической логики, к благодати, к блаженству» [86, с. 25].

При обращении к категории природы в усадебной поэзии первой половины XIX в. формируется устойчивая метафора книги природы: «Ты книг не бери с собой: / Здесь книга великая / Природы открыта нам» (А. Ф. Воейков [156, с. 271]); «Счастлив он, сын небес, наследник тайных благ: / Поведает ему о чуде каждый шаг: / Развернется пред ним природы дивной книга: / Воспитанник ее, он чужд земного ига» (П. А. Вяземский [156, с. 77]); «Душой сливаюсь с лазурью бесконечной, / С златыми звездами, поэзией Небес! / С тобой беседую, художник мира вечной! / И с книгой дивною божественных чудес!» (Н. И. Гнедич [47, с. 118]).

В лирике Фета на смену субъект-объектным отношениям человека и природы приходит синкретическое единство природы и человеческой души, «когда она готова принять в себя и растворить в себе весь внешний мир. Эта атмосфера гармонии и счастья разлита и внутри, и вовне человеческой жизни, она пронизывает все вокруг тонким трепетом и сердца, и звездного луча <...>. В этом диалоге предельно сокращается пространство между “небом”, “звездой” и лирическим субъектом стихотворения, звезда как бы “сходит” на землю и говорит душе лучом, “что в воды глядится”; время концентрируется в мгновение проявления эстетического чувства сопричастности и соответствия» [93, с. 6]. Внешнее и внутреннее, «я» / «ты» / «мы» и окружающий пейзаж находятся в состоянии постоянного взаимодействия: «Жду я, тревогой объят, / Жду тут на самом пути: / Этой тропой через сад / Ты обещалась прийти. // Плачась, комар пропоёт, / Свалится плавно листок... / Слух, раскрываясь, растёт, / Как полуночный цветок» [182, с. 289]; «И на душе не рассветает, / В ней тот же холод, что кругом, / Лениво дума засыпает / Над умирающим трудом» [182, с. 140]; «Поверь, что природа так гибко / Твоим покорится очам» [182, с. 374]; «В этом зеркале под ивой / Уловил мой глаз ревнивый / Сердцу милые черты... / Мяг-

че взор твой горделивый... / Я дрожу, глядя, счастливый, / Как в воде дрожишь и ты» [182, с. 251]; «Так тихо, будто ночь сама подслушать хочет / Рыдания любви»; «И вечером, когда в аллее темной / Ты пьешь немую ночь, / Знай, тополи и звезды негой томной / Мне вызвались помочь» [182, с. 262]; «Молчали листья, звезды рдели, / И в этот час / С тобой на звезды мы глядели, / Они – на нас» [182, с. 264].

Природоцентрично не только самовосприятие лирического героя, но и восприятие Другого, что приводит к трансформации мотива усадебной любви. Образ возлюбленной в риторической модели и ранних образцах элегической функционален и подчинен общей риторической задаче, будь то амплуа идеальной хозяйки и матери в похвалах сельской жизни или объекта эротического желания в «легкой поэзии» Батюшкова. В поэзии Фета образ возлюбленной обретает статус полноценного субъекта и интерпретируется посредством природных метафор: «Чужа внушенный другими ответ, / Тихий в глазах прочитал я запрет, / Но мне понятней еще говорит / Этот правдивый румянец ланит, / Этот цветов обмирающих зов, / Этот теней набегавший кров, / Этот предательский шепот ручья, / Этот рассыпчатый клич соловья» [182, с. 180].

Семантическая бинарность преодолевается посредством нивелирования «отрицательного» полюса оппозиций. В ранних вариантах элегической модели (в дружеском послании пушкинской эпохи) присутствует противопоставление ценностей и «антиценностей», рудиментарное по отношению к риторической традиции. Единственная сохранившаяся у Фета дихотомия является частью хронотопа, и ее компоненты – план прошлого и план настоящего – четко противопоставлены.

Категория культуры входит в усадебную поэзию первой трети XIX в. в топосах *творчество, воображение, мечта*. Топос творчества / поэзии формирует пространство вторичного означивания. Рассмотрим этот процесс на примере риторического противопоставления войны и мира. Державин в послании «К Н. А. Львову», проанализированном в п. 1.1.3, пользуется приемом картины в картине, чтобы «остранить» топос военной славы. По этой модели К. Н. Батюшков в стихотворении «Мои Пенаты» (1811) создает нарративную раму, которая придает описанию войны статус текста в тексте. Лирический герой обращается к вымышленному персонажу, побуждая его спеть песню о своих военных подвигах: «О воин, у меня, / Войди и обсушися / У яркого огня. / О старец, убеленный / Годами и трудом, / Трижды уязвленный / На приступе штыком! / Двухструнной балалайкой / Походы прозвени / Про витязя с нагайкой, / Что в жупел и в огни / Летал перед полками, / Как вихорь на полях, / И вокруг его рядами / Враги ложились в прах!..» [21, с. 261–262]. Оба случая акцентируют границу между реальным и воображаемым – экфрастическую в первом случае и нарративную во втором. За счет введения нарративной границы то-

пос войны в усадебной поэзии утрачивает, с одной стороны, свою эмблематичность, отсылающую к фонду «готового» слова, с другой – функцию отрицательного полюса оппозиции. Описание битвы становится увлекательной историей, оттеняющей безмятежную сельскую жизнь героя. Аналогичную функцию нарративная рама выполняет в «Послании к Юдину» (1815) А. С. Пушкина: «Меж тем как в келье молчаливой / Во плен отдался я мечтам, / Рукой беспечной и ленивой / Разбросив рифмы здесь и там, / Я слышу топот, слышу ржанье. / Блеснув узорным чепраком, / В блестящем ментии сиянье / Гусар промчался под окном... / И где вы, мирные картины / Прелестной сельской простоты? / Среди воинственной долины / Ношусь на крыльях я мечты» [136, т. 2, с. 343–344]. Граница между полюсами оппозиции мир – война размывается, и переход от реальности к мечте становится незаметным.

Внимание к феномену границы и пограничности свойственно усадебной поэзии Пушкина, в которой отчетливо проявляется пограничность лирического субъекта как часть семантики элегической модели. Исследователи пушкинского творчества вводят понятия «поэтики противоречий» [104, с. 448], «стиля объединения противоположностей» [130, с. 109]. С. Н. Бройтман отмечает, что инвариантной ситуацией в лирике Пушкина является «пересечение субъектной границы между “я” и “другим”, причем этим “другим” может быть и реальный другой человек, и сам “я”, ставший “другим” (героем) по отношению к себе» [32, с. 65]. Следствием этого является уравниваемость «своего» и «чужого» слова, «простого» слова и формульного языка, точек зрения «я» и «другого». Действие этой тенденции наглядно проявляется в стихотворении «Уединение» (1819). Формула «Блажен, кто...» в начале стихотворения и рассуждение о герое в третьем лице сигнализируют о пастушеской традиции похвалы сельской жизни XVIII в. Далее используется топика элегической модели – топосы воспоминания, дружбы, уединения: «Блажен, кто в отдаленной сени, / Вдали взыскательных невежд, / Дни делит меж трудов и лени, / Воспоминаний и надежд; / Кому судьба друзей послала, / Кто скрыт, по милости творца, / От усыпителя глупца, / От пробудителя нахала» [136, т. 1, с. 84]. Результатом пограничного положения субъекта становится не элегическая тоска, вызванная осознанием скоротечности времени, а утверждение гармоничной целостности личности.

Если между человеком и природой в усадебной поэзии первой трети XIX в. устанавливаются субъект-объектные отношения, то характер связи между человеком и культурой близок к синкретическому единству. Поэзия как репрезентант культуры является естественной средой существования «усадебного» лирического героя. В поэзии второй половины XIX в. само пространство усадьбы становится частью культурной памяти. Выделяется тематическая разновидность элегического инварианта, в центре которой

находится образ старой усадьбы (полуразрушенного дома, заброшенного сада). Внелитературная предпосылка ее формирования – крестьянская реформа 1861 г., изменившая условия функционирования усадебного хозяйства и способствовавшая кризису дворянских гнезд. Наиболее очевидно данная тенденция предстает в поэзии А. К. Толстого («Ты помнишь ли, Мария...» (1840-е гг.) [171, с. 61], «Шумит на дворе непогода...» (1840-е гг.) [171, с. 64], «Пустой дом» (1840-е гг.) [171, с. 72], «Приветствую тебя, опустошенный дом...» (1856–1858) [171, с. 100]).

Вторичная актуализация семантической бинарности происходит в экстрастическом противопоставлении реального и изображенного миров. Рассмотрим этот процесс на примере поэмы А. К. Толстого «Портрет» (1872–1873). Действие поэмы происходит в городском особняке в Петербурге, однако описание пространства воспроизводит «ландшафтную» дилемму рубежа XVIII–XIX вв. между французским (регулярным) и английским (пейзажным) садом. Лирический герой осуждает тенденцию в планировке зданий времен его детства: «Ревенный цвет и линия прямая – Вот идеал изящества для нас. / Наследники Батьи и Мамаея, / Командовать мы приучили глаз / И, площади за степи принимая, / Хотим глядеть из Тулы в Арзамас. / Прекрасное искать мы любим в пошлом – / Не так о том судили в веке прошлом. // В своем доме любил аристократ / Капризные изгибы и уступы, / Убранный медальонами фасад, / С гирляндами колонн ненужных купы, / На крыше ваз или амуров ряд, / На воротах причудливые группы. / Перенимать с недавних стали пор / У дедов мы весь этот милый вздор. // В мои ж года хорошим было тоном / Казарменному вкусу подражать, / И четверем или осьми колоннам / Вменялось в долг шеренгою торчать / Под неизбежным греческим фронтоном. / Во Франции такую благодать / Завел, в свой век воинственных плебеев, / Наполеон, – в России ж Аракчеев» [171, с. 512–513]. Планировка французского парка предполагала широкий видовой охват пространства, что соответствовало стратегии государственного контроля над всеми сферами жизни. Эта видовая перспектива иронически обыгрывается Толстым («Хотим глядеть из Тулы в Арзамас») и подкрепляется именами Наполеона и Аракчеева, ассоциирующимися с деспотической властью. Противоположный полюс представляет английская пейзажная культура XVIII в. – извилистые тропинки и избыточная украшенность<sup>4</sup>. Желтый цвет особняка, в котором живет лирический герой, также имеет эмблематическое значение, относящееся к сфере власти, – как отмечает Г. В. Вилинбахов, «этот же цвет присваивается в первой половине

---

<sup>4</sup> Интересный вариант ассоциативного сближения «садовой» топики и социального устройства представляет собой шиллеровская концепция «государства прекрасной видимости», существующего «в каждой тонко настроенной душе», которая уходит в интроспективный план. Шиллер видит своей целью «переделку действительности с помощью освобождающей силы эстетической функции» [165, с. 687].

ХІХ века императорской гвардии – знамена с желтым крестом, желтые полотнища штандартов, желтый цвет казарм (Павловские, Кавалергардские, Гренадерские и др.)» [37, с. 48].

Конфликт между свободой воображения и «прозой жизни» достигает кульминации во время «оживления» портрета, когда усадебная топика «до-страивается» над городским интерьером: «Движеньем плавным платье расправляя, / Она сошла из рамы на паркет; / С террасы в сад, дышать цветами мая, / Так девушка в шестнадцать сходит лет; / Но я стоял, еще не понимая, / Она ли то передо мной иль нет, / Стоял, немой от счастья и испуга – / И молча мы смотрели друг на друга. <...> // Тут тихо, тихо, словно издалека, / Послышался старинный менуэт: / Под говор струй так шелестит осока, / Или, когда вечерний меркнет свет, / Хрущи, кружась над липами высоко, / Поют весне немолчный свой привет, / И чудятся нам в шуме их полета / И вьолончеля звуки и фагота» [171, с. 532–533]. Все, что относится к полюсу реальности, «прозы жизни», является регулярным, ритуальным, а сфера искусства и женщина из прошлого, застывшая на портрете (после пробуждения лирический герой находит ее на прежнем месте), сохраняют больше витальной энергии, чем персонажи настоящего. А. К. Толстой реабилитирует противопоставление сельской и городской жизни, нивелированное Фетом, но усложняет его, включая фетовскую проблематику (коммуникация «я» – «другой»). Лирический герой, сформированный социальными ритуалами, претерпевает коммуникативную неудачу при встрече с героиней, которая, несмотря на ее «опосредованность» культурой, представляет полюс природы, а не цивилизации. Усадебная топика и усадебные оппозиции имплицитно формируют сюжет поэмы, несмотря на то что действие происходит в городском особняке.

Распределение оценок в оппозиции природа – культура меняется на рубеже ХІХ–ХХ вв. Переходный характер эпохи, ситуация культурного «взрыва» способствуют переосмыслению семантических констант усадебного текста. С одной стороны, усиливается ностальгия по усадебной культуре, с другой – она осмысливается как достояние прошлого.

Если сюжет стихотворения сосредоточен на ностальгическомприятии «усадебного» прошлого, то речь идет, как правило, о культурной памяти, поэтому объект описания окутан плотным ореолом культурных ассоциаций. Место наделяется высоким культурным статусом благодаря пребыванию здесь поэта (хрестоматийный пример – «Смуглый отрок бродил по аллеям» (1911) А. Ахматовой) или воспринимается как произведение искусства. Это обуславливает особую роль экфрасиса, актуализирующего границу между прошлым и настоящим: «Вот дом, старинный и некрашенный, / В нем словно плавают туман, / В нем залы гулкие украшены / Изображением пейзажей» (Н. С. Гумилев «Старина», 1908 [48, с. 192]).

Г. Иванов создает ряд экфрастических стихотворений, героями которых являются персонажи из стилизованного XVIII в. Усадебная природа на фоне этих портретов ограничена рамой картины или окна и описывается с помощью вещественных метафор (фарфор, янтарь), а герои погружены в мечты, воспоминания или чтение, что подчеркивает множественные границы, разделяющие реальное и воображаемое пространства: «Кто этот старый русский барин, / И книгу он читает чью? / За окнами закат янтарен, / Деревья клонятся к ручью. // И снег, от времени поблеклый, / Желтеет там, и сельский вид / Сквозь нарисованные стекла / В вечернем зеркале глядит» [72, с. 104]; «Мне сладок этот вечер длинный, / Светло-зеленый блеск луны, / Всплывают в памяти картины / Невозвратимой старины. / Нет! То не зыбко задрожала / В высоком зеркале луна: / Екатерининская зала / Тенями прошлого полна / <...> А с темных стен глядят портреты: / Старухи с вышивкой в руках, / Кутилы, томные поэты / И дамы в пышных париках» [72, с. 108–109]. Топосы воспоминания, воображения, чтения удваиваются: вспоминают одновременно лирический герой и персонажи, населяющие пространство его культурной памяти, – ожившие старинные портреты; функцию удвоения выполняют зеркала и отражения в воде. Экфрастической трансформации подвергается риторический топос войны, противопоставляемый картинам мирного досуга: изображение боя переносится на картину и принадлежит ностальгическому плану прошлого: «Струится сумрак голубой, / И наступает вечер длинный; / Тускнеет Наварринский бой / На литографии старинной» [72, с. 107].

Как отмечает Ю. М. Лотман, «удвоение – наиболее простой вид выведения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции» [107, с. 40]. На рубеже XIX–XX вв. происходит метарефлексия элементов усадебного кода, что проявляется в столкновении разных субтекстов внутри усадебного текста, представляющих полюса оппозиции реальное – воображаемое.

Таким образом, семантика сверттекста на стадии эстетического креативизма (художественной модальности) определяется появлением промежуточного уровня, который представлен категориальным аппаратом, сформированным на основе интеллектуального языка эпохи и определяющим систему элегических топосов. Ключевыми категориями усадебного текста являются категории человека (топосы уединения, воспоминания, мечты / воображения, дружбы), природы (топосы скоротечности жизни, запустения, вечера), культуры (топосы творчества / поэзии, чтения). Наличие системы семантических категорий способствует преодолению бинарности риторического мышления. На этапе перехода от риторической культуры готового слова к стадии эстетического креативизма на первый план выходит категория человека (личности), культивируется субъектное начало, связанное с формированием «уединенного сознания». Преодоление «уеди-

ненного» сознания происходит посредством актуализации категории природы и трансформации любовного мотива. Вторичная дихотомизация семантики происходит на третьем этапе, когда на первый план выходит категория культуры как фактор самоидентификации лирического субъекта.

### 1.2.2. ДЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ КАК СМЕНА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОПТИКИ

На семантическом уровне функционирование элегической модели сверхтекста регулируется формированием и преодолением бинарности. Так, в бинарную пространственно-риторическую структуру топоса включается психологический компонент, а положение лирического субъекта становится пограничным (раздвоение сознания лирического героя между прошлым и будущим, внутренним и внешним, своим и чужим), что отражается на характере разработки семантических оппозиций. Рассмотрение синтагматических контекстов развития сверхтекста позволяет выявить, какие устойчивые и ситуативные связи вырабатываются в ходе семантических преобразований.

Устойчивые связи образуют инвариантный сюжет, который в усадебной поэзии первой трети XIX в. складывается вокруг ситуации медитативной прогулки. Как и в риторической модели, элегический сюжет строится по принципу нанизывания семантических элементов – образов, мотивов, топосов, однако их взаимосвязь не ориентирована на логику риторической аргументации – она имитирует свободное передвижение в пространстве и свободное течение мыслей лирического субъекта. Логика взаимодействия визуальных и вербальных элементов носит обратный характер: образы выступают не в качестве эмблематических иллюстраций к рассуждению, а в качестве визуального импульса для развертывания мысли.

Составляющие сюжета прогулки – это «подвижные картины», которые являются иллюстрацией изменчивости и скоротечности жизни. Несмотря на привязку к топографии, подробное перечисление «мест памяти», формируется визуальный канон – перечень образов и топосов, на которых нужно останавливать внимание, и способ их интерпретации (река или пруд, руины, «семья» молодых деревьев, заросшая тропинка). Как отмечает Т. А. Алпатова, «“прогулка” как текст предполагала сложное балансирование автора между предметной точностью и эмоциональной насыщенностью описания, между сферой “готового” поэтического слова, своеобразных “общих мест” сентиментально-предромантического пейзажного описания – и установкой на “реальность”, “сиюминутность” впечатления. <...> Лирический субъект в одно время открывал незнакомое в окружающем мире (отсюда – установка на описательность в жанре прогулки) и в то же время искал и находил в этом незнакомом нечто родственное собственной душе (и отсюда – элегичность жанра)» [10, с. 106].

Постепенно складывается двухфазная сюжетная схема прогулки. Первую фазу составляет нанизывание визуальных «поводов» и сопутствующих им размышлений, вторую – попытка выхода из осознаваемого лирическим героем неостановимого круга времени в план вечного и вневременного посредством контакта с умершими (преодоление границы потустороннего и посюстороннего миров) – с людьми, которые при жизни были связаны с описываемыми местами, но в момент лирического высказывания уже перешли в вечность. Это вневременное воссоединение не только способствует приобщению лирического героя к прошлому, но и позволяет разрешить проблему самоидентичности лирического субъекта, входящую в семантическое ядро элегической модели.

От этого смыслового инварианта ответвляются контекстуальные разновидности. Например, в стихотворении Н. И. Гнедича «Приютино» (1820) изображено имение А. Н. Оленина, которое представляется лирическому герою «пустыней», местом, обнуляющим время. Описываемая прогулка сливается с другими, состоявшимися здесь раньше, что выражено посредством речевой избыточности – повтором одних и тех же мотивов и буквальными повторами строк. Вместе с актуализацией одних воспоминаний лирический герой стремится избавиться от других, травматических, испив «воды забвенья» из Приютинского потока. Здесь обнаруживается основной конфликт стихотворения: изменившийся герой на фоне неизменной природы.

В «Запустении» (1832) Е. А. Боратынского эта схема меняется. В стихотворении идет речь об имении Мара, которое после смерти отца поэта, Абрама Андреевича, было заброшено. Лирический герой в поисках собственной идентичности – установка, подготовленная элегической традицией, – обнаруживает невозможность воссоединения с прошлым. Семантический ритм стихотворения представляет собой ряд разочарований героя и нарушений читательских ожиданий: «Ни в чём знакомого мой взор не обретал! / Но вот, по-прежнему, лесистым косогором, / Дорожка смелая ведёт меня... обвал / Вдруг поглотил её... Я стал / И глубь неожиданную измерил грустным взором, / С недоумением искал другой тропы. / Иду я: где беседка тлеет, / И в прахе перед ней лежат её столпы, / Где остов мостика дряхлеет. / И ты, величественный грот, / Тяжёло-каменный, постигнут разрушеньем / И угрожаешь уж паденьем, / Бывало, в летний зной прохлады полный свод!» [19, с. 81]. Противительный союз *но* предполагает, что содержание предыдущего восклицательного предложения будет скорректировано, но оно и следующие за ним предложения подтверждают исходное впечатление. Таким образом, первая фаза стихотворения сводится к схеме «изменившийся герой на фоне изменившейся природы». Вторая фаза – идентификация заброшенной усадьбы как места памяти об отце – показывает героя не как субъекта памяти, а как творческую личность: «Здесь, друг

мечтания и природы, / Я познаю его вполне: / Он вдохновением волнуется во мне, / Он славить мне велит леса, долины, воды» [19, с. 82].

Схема «изменившийся герой в изменившемся месте» повторяется в стихотворении «Вновь я посетил...» (1835) А. С. Пушкина с усложнением субъектной структуры [136, т. 2, с. 443]. Если в рассмотренных выше элегиях лирический герой в финале обращался к адресату, представляющему мир прошлого / вечности, и в результате преодолевал трагическое осознание быстротечности времени, то в элегии Пушкина лирический герой вступает в диалог с будущим поколением. Следствие этого диалога – разнонаправленное взаимодействие: поэт думает о своем внуке, который будет вспоминать о нем. Элегия оказывается разомкнутой по отношению к неизвестному адресату и открытой, свободной по структуре (о чем свидетельствует, например, отсутствие рифм и имитация жанровой формы отрывка).

Таким образом, инвариантный семантический комплекс может корректироваться в разных типах сюжетных схем. Формируемое в результате многократной актуализации семантическое ядро – проблема пограничности (пространственно-временной и внутриличностной). Приведенные примеры показывают, что выбор сюжетной схемы и характер ее воплощения во многом зависит от контекста. Контексты стихотворений Н. И. Гнедича и Е. А. Боратынского связаны с проблемой референции. В первом случае речь идет о процветающем имении, которое автор неоднократно посещает, сформировав инерцию восприятия, продиктованную традицией медитативной прогулки и повторяемостью впечатлений. Во втором случае описано заброшенное имение и единичное его посещение, и внимание автора сосредоточено на уникальности испытываемого чувства. Кроме того, важны биографические или топографические детали, ставшие поводами для написания текста. Адресат во второй фазе сюжета прогулки (обращение к Другому) может быть реконструирован при обращении к биографии автора: отец Боратынского в «Запустении», сын Олениных Николай Алексеевич, убитый в Бородинском сражении («Приютино» Гнедича). Адекватное восприятие «Славянки» В. А. Жуковского [66, с. 20] невозможно без учета реалий, связанных с топографией Павловска и жизнью царской семьи, указания на которые содержатся в элегии.

Отношения между текстом и контекстом меняются во второй половине XIX в., и важным этапом в этом процессе становится поэзия А. А. Фета. С точки зрения авторского восприятия, усадьба у Фета представляет собой, прежде всего, гармоничный природно-культурный синтез с преобладанием природного компонента. Культурная составляющая топоса проявляется как система выработанных элегической традицией «эмоциональных» матриц, определяющих самоощущение и ощущение Другого в идеальном природном пространстве. Иные культурные контексты рецепции

усадебного топоса, сконцентрированные в формуле И. М. Долгорукого «экстракт вселенной всей» [156, с. 212], для Фета нерелевантны.

Авторскую стратегию Фета можно объяснить, обратившись к историко-литературной ситуации конца 40-х – начала 50-х гг. XIX в. Это время характеризуется исследователями как переломная эпоха: «Смерть В. Н. Майкова и В. Г. Белинского, распад системы эстетических понятий, сложившихся в 30-е гг. в кружках шеллингианцев и гегельянцев, обозначили начало нового периода, существенно отличавшегося от эпохи “русской философской критики”» [163, с. 9]. Новая эпоха озаглавлена журнальной полемикой «Современника» и «Москвитянина» между сторонниками «реальной» поэзии и представителями «чистого» искусства. Для последних усадебный топос и усадебная поэзия становятся реальным и метафорическим убежищем. Эту мысль Фет выражает в предисловии к сборнику «Вечерние огни» в ответ на критику «реалистов»: «Мы <...> постоянно искали в поэзии единственного убежища от всяческих житейских скорбей, в том числе и гражданских. Откуда же могли мы взять этой скорби там, куда мы старались от нее уйти? Не все ли это равно, что обратиться к человеку, вынырнувшему из глубины реки, куда он бросился, чтобы потушить загоревшееся на нем платье, с требованием: “Давай огня!”» [181, с. 241].

Стремление дистанцироваться от «гражданских скорбей» трансформируется в стратегию «эстетического» эскапизма, которая отражается на всех уровнях текста. Это создает эффект «чистой» литературы, когда внимание сфокусировано на литературных приемах, изменении художественной оптики, требующих от реципиента тонкости восприятия, а не осведомленности в области «домашней семантики» или культурных аллюзий. Рассмотрим разные формы деконтекстуализации.

Наиболее очевидной представляется *тематическая* деконтекстуализация – очерчивание узкого круга поэтических тем, рецепция усадебного топоса как пространства творчества и любви. Свою задачу автор видит не в расширении тематического диапазона, а в смене ракурса освещения темы. Возрастает роль поэтических тропов как способов «остранения»: метафоры как «сдвига», переноса привычного значения и метонимии как проявления выборочного внимания, замены целого частью. Последнее свойство поэзии Фет обыгрывается в пародиях и критических статьях: «Поэтическую трапезу А. Фета, за весьма редкими исключениями, составляют: вечер весенний, вечер летний, вечер зимний, утро весеннее, утро летнее, утро зимнее – затем *кончик ножки, душистый локон и прекрасные плечи*» (курсив мой. – О. Г.) [151].

В результате *пространственно-временной* деконтекстуализации формируется особый тип хронотопа. В усадебной поэзии Фета внимание концентрируется на «прекрасном мгновении» бытия, что делает нерелевантными планы прошлого и будущего: «Переходят радужные краски, / Раз-

дражая око светом ложным; / Миг еще – и нет волшебной сказки, / И душа опять полна возможным. // Мы одни; из сада в стекла окон / Светит месяц... тусклы наши свечи; / Твой душистый, твой послушный локон, / Развиваясь, падает на плечи» [182, с. 155]. Лирическая ситуация этого типа (упоеание прекрасным мгновением) становится инвариантной для усадебной поэзии и реализуется на следующем этапе его развития.

Другой уровень деконтекстуализации относится к *перцептивному* плану. Фет обращается к непосредственному чувственному опыту. Перцептивная деконтекстуализация ведет к феноменологическому осмыслению природы, обращению к зрительным, ольфакторным, звуковым впечатлениям, что идет вразрез как с риторическим описанием пейзажа (топос *locus amoenus*), так и с элегическим перечнем «подвижных картин». Этот процесс вписывается в характерное для фетовской поэтики представление о синкретическом единстве человека и природы, способности к непосредственному ее восприятию.

Для репрезентации данных перцептивных установок необходимо обновление поэтического языка, что объясняет *языковую* деконтекстуализацию в усадебной поэзии Фета. Устойчивые элементы семантической парадигмы помещаются в новые контексты на уровне синтагмы. Результатом становится психологизация и интериоризация усадебной семантики, отличная от той, что осуществлялась на этапе формирования элегической модели.

На раннем этапе интроспективный и экстраспективный планы существуют параллельно друг другу. Например, в стихотворении Н. М. Языкова «Тригорское» (1826) дается обоснование преимуществ сельской жизни для души лирического героя: «Как сна отрадного виденья, / Как утро пыльное весны, / Волшебны, свежи наслажденья / На верном лоне тишины, / Когда душе, не утомленной / Житейским бременем трудов, / Доступен жертвенник священной / Богинь кастальских берегов; / Когда родимая природа / Ее лелеет и хранит / И ей, роскошная, дарит / Все, чем возвышена свобода» [156, с. 344]. В «Запустении» (1832) Е. А. Боратынского дан психологический облик умершего отца лирического героя, примечательный своей близостью к природе: «Тот не был мыслию, тот не был сердцем хладен, / Кто, безымянной неги жаден, / Их своенравный бег тропам сим указал, / Кто, преклоняя слух к таинственному шуму / Сих клёнов, сих дубов, в душе своей питал / Ему сочувственную думу» [19, с. 81]. Оба примера сходны тем, что природный и психологический планы разграничены: в первом случае синтаксической конструкцией с союзами *как*, *когда*, во втором – предикативными связями, отображающими диалогическое взаимодействие человека и природы. Эксплицированы оба компонента сопоставления (природа и ментальный мир) и связи между ними: воздействие природы на человеческую душу (Языков) и обратная связь – воздействие человека на природу (Боратынский).

В усадебной поэзии Фета эксплицитное сравнение преобразуется в метафорический перенос. Структура метафоры изоморфна структуре всего стихотворения, в котором «мерцают» природные и психологические значения, но между ними нет четкой границы (в этом проявляется отказ от фиксации точек зрения, который отмечает Г. П. Козубовская [86, с. 21]). Нередко синтаксический или логический переход между описанием эмоционального состояния человека и природным миром отсутствует: «Какая грусть! Конец аллеи / Опять с утра исчез в пыли» [182, с. 140]; «Ночь лазурная смотрит на скошенный луг. / Запах роз под балконом и сена вокруг; / Но зато ль, что отрады не жду впереди, – / Благодарности нет в истомленной груди» [182, с. 315]. Внезапное переключение с природного плана на психологический подчеркивает «естественность» человеческих состояний и антропоморфность природного начала, что дополняется феноменологически точным отображением портретно-пейзажных деталей и фиксации зрения на «предельно близком» (М. Ямпольский [92, с. 65]): «Только в мире и есть, что тенистый / Дремлющих кленов шатер. / Только в мире и есть, что лучистый / Детски задумчивый взор. / Только в мире и есть, что душистый / Милой головки убор. / Только в мире и есть этот чистый / Влево бегущий пробор» [182, с. 175–176].

В фетовской лирике происходит разрушение конвенциональности в оформлении тех или иных семантических элементов. Это выражается, в частности, в использовании традиционной топики в новом значении и новом семантическом окружении. Рассмотрим этот процесс на примере топоса «изобилие».

В риторической модели XVIII в. топос изобилия означал, прежде всего, материальный избыток, «мощное эмпирическое начало в описании сцен помещичьей жизни, обильных трапез и нескончаемого досуга» [59, с. 42–43]. В пушкинскую эпоху «в среде молодых дворян “копченный окорок под дымом”, “горшок горячих, добрых щей”, “багряна ветчина”, “что смоль, янтарь-икра” воспринимаются не только прозаизмами по нормам поэтики XIX века, но становятся символами чуждой усадебной культуры, скорее екатерининской, роскошно-праздной» [59, с. 44]. Т. В. Жаглова отмечает перемещение манифестаций материального избытка в символический план, иными словами, перевод из внешнего плана во внутренний мир субъекта, о чем свидетельствует избранный Пушкиным эпиграф к «Осени»: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» [136, т. 2, с. 379]. Описание роскошной трапезы в пушкинскую эпоху сменяется мотивом дружеского пира, акцентом на нематериальных отношениях – отсюда культ дружбы и любви.

Семантика изобилия у Фета передается с помощью усилительных частиц, местоимений, которые показывают асимметричные отношения между предметом речи и языком, изобразительно-выразительными средствами: «Не я, мой друг, а божий мир богат, / В пылинке он лелеет жизнь и множит, / И

что один твой выражает взгляд, / Того поэт пересказать не может» [182, с. 275]. Поэт обращается к топосу невыразимости («формулам скромности»), восходящему к античной и средневековой риторическим традициям [199, с. 83–85]. Это контрастирует с характерной для риторической модели формой проявления избыточности на уровне синтактики – амплификационным принципом построения текста: перечислением ежедневных занятий героя, преимуществ сельской жизни и недостатков городской и т. д., направленным на построение устойчивого и незыблемого миропорядка, способного противостоять изменчивости Фортуны, и выводит трансформацию риторической топики не только на семантический, но и на метапоэтический уровень.

Разрыв связи между образом и его «готовой» интерпретацией выражается в реализации метафоры цветения – наиболее частотной для выражения избытка чувств («Как нежишь ты, серебряная ночь, / В душе расцвет немой и тайной силы!» [182, с. 274]). Вместо разработки традиционной символики автор концентрируется на перцептивном потенциале образа, например, образ пчелы (собирателя книжной мудрости в риторической традиции) означает чувственное упоение жизнью: «Моего тот безумства желал, кто свивал / Эти тяжким узлом набежавшие косы. // Злая старость хотя бы всю радость взяла, / А душа моя так же пред самым закатом / Прилетела б со стоном сюда, как пчела, / Охмелеть, упиваясь таким ароматом» [182, с. 178].

Метафора цветения частотна в рустических элегиях, тематической доминантой которых становится прощание с ушедшей эпохой. Перцептивная конкретизация метафоры уходит на второй план, и мотив цветения ассоциируется с жизнью и культурой прошлого. Мотивы дружеского пира и войны отсылают к традициям усадебной поэзии «золотого века», в том числе к приему нарративной рамы (см. анализ стиховорения К. Н. Батюшкова «Мои Пенаты» в п. 1.2.1): «Была пора, здесь жизнь цвела, / Пороки, может быть, скрывались, / Иль благородные дела, / Рукою твердой совершались. / И, может быть, среди пиров / Певец, в минуты вдохновенья, / Здесь пел о доблестях отцов / И плакал, полный умиленья» (И. Никитин [135, с. 177]); «О, где в аллеях спящих / Красавиц легкий рой, звон колесниц блестящих? / Не слышно уж литавр бряцанья; пирный звук / Умолк, и стих давно оружия бранный стук; / Но мир, волшебный сон в забытые чертоги / Вселились, – новые, неведомые боги!» (А. Н. Майков [112, с. 6]). Природное же цветение представлено топосом запустения и имеет элегический оттенок «светлой грусти»: «И дикий плющ вокруг столбов / Живой гирляндой обвился, / И моха желтого узор, / Однообразно испещренный, / Покрывл разбитые колонны, / Как чудно вытканый ковер. / Чье это древнее жилище, / Пустыни грустная краса? / Над ним так светлы небеса, / – Оно печальнее кладбища!» (И. Никитин [135, с. 177]) (ср. с фе-

товским: «Я рад, когда с земного лона, / Весенней жажде соприущ, / К ограде каменной балкона / С утра кудрявый лезет плющ» [182, с. 123]).

Не менее важными являются социокультурный и национальный контексты функционирования усадебного топоса на классическом этапе. Социокультурный контекст становится основанием для разделения усадебного и дачного текстов во второй половине XIX в. На примере романа Ф. М. Достоевского «Идиот» О. А. Богданова показывает, что дачи становятся «площадкой для взаимодействия сословий, диалога между их представителями и выработки общерусского мировоззрения в пореформенную эпоху 1860-х гг.» [28, с. 84]. Изменение условий экономического функционирования усадеб при сохранении общей для усадебного и дачного текстов семантической оппозиции природа – культура приводит к тому, что усадебный топос становится пространством утраченного рая, а дачный – пространством рая обретенного.

Таким образом, особенности сверхтекста на уровне синтактики показывают значимую роль контекста в динамике сверхтекста, а механизм деконтекстуализации в таком случае выступает в качестве «минус-приема» – значимого отсутствия эксплицированного контекстуального поля в структуре топоса. Механизм деконтекстуализации, регулирующий горизонтальные связи между элементами сверхтекста, на уровне прагматики дополняется механизмом автокоммуникации, который будет рассмотрен далее.

### 1.2.3. АВТОКОММУНИКАЦИЯ В УСАДЕБНОЙ ПОЭЗИИ

Пересечение уровней семантики и прагматики сверхтекста проявляется в семантизации автономного коммуникативного статуса субъекта, который находится в пограничном положении с пространственно-временной и психологической точек зрения. Элегическая оппозиция внешнее – внутреннее способствует актуализации новых форм коммуникации в классической модели.

Двухфазная сюжетная схема прогулки формирует две коммуникативные стратегии. На первой фазе «подвижные картины» и зрительные образы играют роль коммуникативных импульсов, сигнализирующих о (не)совпадении внутреннего и внешнего, зрительного и психологического опытов и запускающих процесс автокоммуникации между лирическим «я» и его проекцией в прошлое: «Один, уединен, в час ночи молчаливой, / Беседы долгая вел с думою моей. <...> Так, здесь я не один; здесь все, чем сердце дышит, / Надежды юности, сердечные мечты, / Все видит в образе, всего здесь голос слышит, / И ловит милого воздушные черты!» (Н. И. Гнедич «Приютино» [47, с. 118]). В «Запустении» Боратынского нарушение

ожиданий лирического субъекта усложняется разрывом в автокоммуникации, невозможностью восстановить утраченные воспоминания.

На второй фазе сюжета прогулки коммуникативная замкнутость на субъекте размыкается обращением к Другому («духу» посещаемых мест), позволяющим преодолеть границу между жизнью и смертью: «Я слышу голоса из-за глухой могилы; / За милым образом мелькает образ милый...» (П. А. Вяземский [39, с. 345]); «Мне память образа его не сохранила, / Но здесь ещё живёт его доступный дух; / Здесь, друг мечтанья и природы, / Я познаю его вполне» (Е. А. Боратынский [19, с. 82]).

В качестве одной из устойчивых формул жанра закрепляется обращение к усадьбе: «Еще я прихожу под кров твой безмятежный / Гостеприимная Приютинская сень!» (Н. И. Гнедич [156, с. 228]); «Я посетил тебя, пленительная сень» (Е. А. Боратынский [19, с. 80]); «Приветствую тебя, в минувшем молодца, / Давнишних дней приют, души моей Помпея!» (П. А. Вяземский [39, с. 345]). Формулы обращения к усадьбе / природе в поэзии Фета из риторического приема трансформируются в форму построения сюжета, основанного на психологическом параллелизме человека и природы. Такой способ внутритекстовой коммуникации подтверждает мысль В. И. Тюпы о том, что «толстовско-фетовское решение проблемы уединенного сознания состоит в обращении не к “другому”, а ко всеобщему, ко всеединому, досознательному (роевому) началу жизни» [180, с. 20].

Эту мысль иллюстрирует стихотворение Фета «О, как волнуется я мыслию больною...» (1891). Три строфы соответствуют трем коммуникативным уровням. В первой строфе центр коммуникации сосредоточен в системе «я» – Другой: «О, как волнуется я мыслию больною, / Что в миг, когда закат так девственно хорош, / Здесь на балконе ты, лицом перед зарею, / Восторга моего, быть может, не поймешь» [182, с. 105]. Содержание строфы включает как предмет общения (природа в ее «коммуникативной» роли, воздействующая на чувства), так и проблематизацию самой его возможности на этом уровне. В следующей строфе природные образы изображены как восприимчивые субъекты, подающие друг другу невербальные сигналы, что контрастирует с проблематичностью межличностной коммуникации первой строфы: «Внизу померкший сад уснул, – лишь тополь дальний / *Всё грезит в вышине*, и ставит лист ребром, / И зыблет, уловя денницы *блеск прощальный*, / И чистым золотом и мелким серебром» [182, с. 105]. В третьей строфе образ Другого исчезает, а природа направляет свою коммуникативную активность на лирического субъекта: «И верить хочется, что все, что так прекрасно, / Так *тихо властвует* в прозрачный этот миг, / *по небу и душе проходит* не напрасно, / Как оправдание стремлений роковых» (курсив мой. – О. Г.) [182, с. 105]. Коммуникация представлена как отражение природных процессов в человеке, и поставленные рядом «небо и душа» находятся в положении окказионального равенства («в прозрач-

ный этот миг»). Такой же механизм координирования природных и человеческих процессов действует в стихотворении «Ночь и я, мы оба дышим...» (1891) [182], где объектами сопоставления становятся работа фонтана, с одной стороны, и ментальные (движение мыслей) и физиологические (кровообращение) процессы человека – с другой.

Центральная роль природы в фетовской поэзии определяет специфику межсемиотических вербально-визуальных взаимодействий, отличную от той, что характеризует «визуальный» канон элегической модели на этапе ее зарождения. Уже отмечено, что визуальный материал («подвижные картины»<sup>5</sup>) является каркасом композиционной организации жанра / сюжета прогулки. Однако принципы отбора и комбинации визуальных элементов быстро становятся конвенциональными. Взгляд лирического героя прогулки останавливается на деталях пейзажа, которые в сознании автора и читателя нагружены готовыми вербальными смыслами и становятся частью элегической топики. Система топосов состоит из «естественных» (заросшая тропа, семья молодых деревьев, водные топосы) и рукотворных (руины, заглухший фонтан, статуи), а их взаимное сочетание образует микросюжет борьбы человеческого созидания и природного разрушения как иллюстрация быстротечности жизни. Как и собственно сюжет прогулки, внутренний микросюжет динамичен, и это свойство отличает визуальное оформление элегической модели по сравнению с риторической.

Выдвижение на первый план фигуры лирического «я» приводит к тому, что точка зрения читателя ставится в зависимость от передвижений субъекта высказывания – как в пространстве, так и во времени. Наличие параллельных сюжетов о внешнем (изменчивость пейзажа в разное время суток) и внутреннем (проблематизация самотождественности субъекта) иллюстрирует идею о быстротечности времени.

Влияние импрессионистического метода Фета на усадебную поэзию означает установку на случайное в противовес конвенциональному отбору образов, заданных инвариантными сюжетами. Отсюда – многообразие масштабов зрительного охвата пространства: от предельно близкого до панорамного («расширение души до масштабов мира» [153]). В статье «О стихотворениях Ф. Тютчева» поэт разбирает «такие стихотворения Пушки-

---

<sup>5</sup> Метафорический смысл устойчивой формулы «подвижные картины», по предположению М. Н. Соколова, имеет предметный источник: «Они являлись важной частью той окказиональной архитектуры, которая воздвигалась во время полудий (торжественных въездов верховных властителей в их города и веси). В XVI–XVII веках специально для этих триумфальных въездов на больших холстах наскоро писались виды подчиненных главному герою торжества городов и областей, – с тем, чтобы их можно было развертывать и свертывать по мере приближения и удаления процессии. В более поздней лексике эти пейзажные “транспаранты” превратились уже в чистую идею, последовательно возлагаемую на ландшафт во время паркостроительного творчества или вдумчиво-созерцательной прогулки» [165, с. 579].

кина, которые стилистически близки импрессионистическим стихам самого Фета: в “Туче” и особенно в “Сожженном письме” доминирует изображение “вещного” (природного) мира (визуальных и акустических импрессий), на первом плане здесь действительно находятся не “мысль” или “эмоция”, а ощущение и впечатление. Концептуальный замысел этой статьи основан на довольно понятной идее Фета: он предлагает отойти от внеэстетической реальности, от построения литературной иерархии и обратить внимание на строй самого поэтического текста» [132, с. 259]. Эта идея соответствует тенденции деконтекстуализации сверхтекста, о которой говорилось выше.

Резкие изменения в оптике видения влекут за собой изменения в сюжетной схеме. Ярким примером служит стихотворение «На кресле отваясь, гляжу на потолок...» (1890) [182, с. 102]. Обрамляющий визуальный сюжет – созерцание теневого пятна на потолке, которое вызывает в воображении героя подобие элегических «подвижных картин»: «На кресле отваясь, гляжу на потолок, / Где, на задор воображенью, / Над лампой тихою подвешенный кружок / Вертится призрачною тенью. // Зари осенней след в мерцаньи этом есть: / Над кровлей, кажется, и садом, / Не в силах улететь и не решаясь сесть, / Грачи кружатся темным стадом...» [182, с. 102]. Внутренние микросюжеты метафорически связаны: осенний отлет грачей и разлука влюбленных как элегически «пограничное» состояние прощания («не в силах улететь и не решаясь сесть» – «Нет, то не крыльев шум, то кони у крыльца! / Я слышу трепетные руки... / Как бледность холодна прекрасного лица! / Как шепот горестен разлуки!...» [182, с. 102]). Интонационная и мотивная схема перекликается с традициями цыганского романса<sup>6</sup>. Рамочная конструкция соединяет все три линии (отлет грачей, разлука и визуальный сюжет) в последней строфе: «Молчу, потерянный, на дальний путь глядя / Из-за темнеющего сада, – / И кружится еще, приюта не найдя, / Грачей встревоженное стадо» [182, с. 102].

«Визуальный» зачин стихотворения позволяет заключить, что все последующие события разворачиваются в воображении или воссоздаются в памяти лирического героя. С одной стороны, это свидетельствует об усилении интроспективного начала в структуре сверхтекста. С другой стороны, рамочная конструкция способствует зарождению метарефлексии, что предвосхищает коммуникативную структуру сверхтекста на постусадбном этапе, когда рефлексия обращена к литературной традиции.

<sup>6</sup> Связь «цыганщины» и шаблонов усадбной поэзии обыгрывается в постусадбную эпоху, в частности, в рассказе В. Набокова «Адмиралтейская игла» (1932), вскрывающем штампы массовой литературы: «Открыть ли Вам образ далекого, странного мира, где, низко склонясь над прудом, дремлют ивы, и страстно рыдает соловушка в сирени, и встает луна, и всеми чувствами правит память – этот злой властелин ложно-цыганской романтики?» [126, с. 178].

Метапоэтическую разработку риторической топики у Фета можно сопоставить с шекспировской метарефлексией, которая, по мнению И. О. Шайтанова, нашла выражение в его сонетах: «В сонетах, которые можно рассматривать как поздние, углубляется стремление к inwardness; ключевым становится слово *mind*, прежде достаточно случайное, а теперь переходящее из сонета в сонет. В них рефлектируется ранее беглый мотив – любить глазами или сердцем, ставший теперь предметом диалогического размышления в двух парных сонетах (*twin sonnets*) – 113–114» [190, с. 121]. Очевидны переклички с фетовской разработкой проблемы: диалектика внешнего и внутреннего, рефлексия над поэтической формой и возможностью выразить свои чувства («как пропеть хвалу возлюбленной, чтобы она не была и не показалась лестью, поскольку столь велики достоинства адресата, что и сказанная правда может быть воспринята как преувеличение» [190, с. 120]). В рамках фетовской модели усадебной поэзии на материале русской литературы формируется авторефлексивная форма, аналогичная сонету, где на тематически ограниченном материале (любовь, природа) разрабатываются метапоэтические проблемы, подхваченные модернистами рубежа XIX–XX вв.

Фетовская традиция имплицитно проявляется в поэтике лакун, которая характерна, например, для стихотворения И. Ф. Анненского «Старая усадьба» (1909): «Сердце дома. Сердце радо. А чему? / Тени дома? Тени сада? Не пойму. // Сад старинный, всё осины – тощи, страх! / Дом – руины... Тины, тины что в прудах... <...> // Столько вышек, столько лестниц – двери нет... / Встанет месяц, глянет месяц – где твой след?..» [12, с. 125]. Пространство заброшенного имения формируется с помощью дискретной цепочки ассоциативных образов, промежутки между которыми заполняет реципиент на основании жанровой памяти руристической элегии. Парадигматические связи, таким образом, в процессе смыслообразования и рецепции доминируют над синтагматическими.

Влияние фетовской поэтики распространилось не только на поэзию новых модернистских течений, которая составляла, по словам М. Л. Гаспарова, «ничтожно малую часть, экзотический уголок тогдашней нашей словесности. Массовая печать заполнялась массовой поэзией, целиком производившейся по гражданским образцам 1870-х годов и лирическим образцам 1880-х годов» [43]. «Лирические» образцы привносят в массовую усадебную поэзию сюжет усадебной любви. Появляются стихотворения, представляющие собой сценку свидания в саду, в усадебных декорациях с участием персонажей из условного XVIII века – маркиз, пажей, галантных кавалеров и т. п. Некоторые из этих сценок напоминают пассажистские полотна К. Сомова. Эта жанровая разновидность содержит устойчивый набор визуальных образов – алый закат, алые розы (шиповник), резеда, белые колонны, заросший зеленью балкон. Интермедияльные им-

пульсы усадебной поэзии рубежа XIX–XX вв., печатавшейся на страницах петербургского журнала «Столица и усадьба» (1913–1917), соответствуют концепции «журнала красивой жизни»: «Когда закат позолотит верхушки клена / И ярким пламенем зальется окон ряд, / Мне кажется... Сейчас... Вот стукнет дверь балкона, / И дама стройная сойдет в уснувший сад. // Волшебная мечта, отрада одиноких, / Веди меня скорей в неведомый простор, / Дай уловить созвучье слов далеких, / Их блеском дай насытить жадный взор» (Н. Горин [135, с. 90]); «В бледно-розовой ротонде / Тают звуки менуэта, / И кафтаны, и робронды / Блещут в зеркале паркета... / Улыбается маркиза...» (М. фон Эссен [135, с. 267]); «В старинном парке, где бродят сказки, / Где лунной ночью причудлив свет, / Поет легенда, цветет шиповник, / Роняя алый, пахучий цвет» (Е. Кнютфер [135, с. 144]); «Я люблю этот очерк Растрелли, / Эту белую сказку колонн, / Эти старые дубы и ели / И ночной золотой небосклон. <...> Я люблю эти прошлые лица / На отцветшем слепом полотне. / Клавикорды в уютных светлицах, / Знак киота в углу на стене» (С. Копыткин [135, с. 150]). Помимо любовного сюжета, массовая усадебная поэзия усваивает метарефлексивную тенденцию поэзии Фета, выстраивая стихотворения как текст в тексте, включая в сюжет внутреннюю нарративную – сказки, легенды, истории о прошлом.

Одной из форм взаимодействия сверхтекста с внеположенной ему литературной средой является пародия. Как результат столкновения разных точек зрения, проблематизации своего и чужого, она представляет собой пространство метакоммуникации и имеет две разновидности. Первая разновидность – это осмысление наиболее воспроизводимых литературных форм и клише, вторая – реакция на принципиально новое и непривычное, требующее освоения и контекстуализации на фоне уже известного.

Первый тип пародии направлен на разрушение связи между образом / топосом и конвенциональным смыслом и подчеркивает несоответствие между литературным описанием и реальностью. В стихотворении П. А. Вяземского «Прелести деревни (*с французского*)» (1821) [39, с. 153] объектом пародирования становится пастушеская разновидность риторической модели и топос *locus amoenus*: «С собачкой стадо у реки: / Вот случай мне запеть эклогу! / Но что ж? – Бодаются быки, / А шавка мне кусает ногу! / Кто ж пастушок? Прямой пастух! / Под тяжестью густой овчинки / Он скрипом хриплым волынки / Немилосердно режет слух!» [39, с. 153]. Вяземский воспроизводит риторическую организацию похвалы сельской жизни: прием противопоставления и амплификационную схему, но противопоставляется не городская и сельская жизнь, а литература и реальность, что приводит к неожиданному сближению традиционно противопоставляемых пространств: «Нет, воля ваша, господа! / Но деревенские забавы / Найду без лишнего труда, / Не отлучаясь от заставы. / Злой враль не тот же ли комар? / Репейники цветут в журналах, / Гусей встречаю в самохвалах, / А спесь индеек в спеси бар» [39, с. 154].

Пародии на усадебную литературу выполняют функцию реплик в полемике между «реалистами» и представителями «чистого искусства». Пародийный эффект «Сельской тишины» (1853) И. И. Панаева достигнут за счет столкновения риторической топики (топосы сельской тишины и мирных поселян) и социально-экономического (крепостнического) контекста функционирования усадеб. Текст визуально разбит на несколько блоков, и точка зрения лирического героя отделяется от авторской и подвергается вторичному «остранению» за счет использования прямой речи внутри монолога: «“Жить в сельской тишине – какое наслаждение, / Имея так, как я, доходное имение / И добрых мужичков, в определенный срок / Раз в год собирая с них умеренный оброк / И прибавляя всё – благодаренье богу! – / К наследью отчему землицы понемногу”». / Так долго думал я и долго любовался / Природы красотой. Передо мной являлся / Порою Дормидон с небритой бородой, / Чтоб трубку вычистить, докуренную мной...» [147, с. 534].

Авторы пародий, направленных на новаторские черты в усадебной поэтике, избирают своим объектом творчество Фета. Соединение характерных черт фетовской поэтики и полемически заостренный намек на стратегию эстетического эскапизма наблюдается в цикле пародий Д. Д. Минаева «Лирические песни с гражданским отливом» (1863). Пародийный портрет Фета складывается посредством соединения противоречащих друг другу, по мнению современников, сторон его личности – «лирический поэт» и «консервативный публицист», «крепостник»: «Майский воздух холодает – / Спи-те, мужички! / Этой ночью благовонной, / Не смыкая глаз, / Я придумал штраф законный / Наложить на вас» [146, с. 510]. Внимание Минаева обращено в большей степени на биографический контекст фетовской лирики: «Создавая цикл, пародист пытался обличить “темные”, как он полагает, стороны личности А. Фета, которые до недавнего времени были скрыты “мелодическими словами его поэзии”. “Темные” стороны есть не что иное, как общественно-политические взгляды Фета» [187, с. 46].

Таким образом, в усадебной поэзии второй половины XIX в. и в пародиях на нее актуализируется оппозиция «красоты» и «пользы», восходящая к полемике «реалистов» и сторонников «чистого искусства» и выраженная в жанрово-тематическом противопоставлении «лирических песен» (пейзажная, любовная лирика) и гражданской поэзии. Риторическая модель соединяла полюса этой оппозиции, изображая гармоническое сосуществование просвещенного помещика и мирных поселян. Осознание разрыва между поэтической топикой и социальными проблемами, отразившееся в пушкинской «Деревне», усиливается в литературной полемике середины – второй половины XIX в. Категория красоты, следовательно, и эстетическая значимость поэтической формы, нерелевантна для «реалистов», поэтому в пародийных интерпретациях усадебной темы появляются биографические и социальные контексты, нивелированные Фетом. Таким

образом, одной из дискуссионных проблем литературной полемики эпохи становится разграничение между «поэтическими» и «прозаическими» темами и предметами изображения.

Коммуникативные особенности сверхтекста на всех этапах его функционирования формируются в тесном взаимодействии поэзии и прозы. При этом оппозиция поэзия – проза коррелирует с оппозицией вербальное – визуальное, и в разные эпохи соотношение между ними меняется. Й. Хейзинга в «Осени Средневековья» отмечает, что культура позднего Средневековья имела «чрезмерно визуальный характер», с чем связано атрофирование мышления [185, с. 497]. Противопоставление образа и понятия, визуального и вербально-логического отражается в оппозиции поэзия – проза; последняя, по наблюдению Й. Хейзинги, «занимает место среднего члена пропорции, где крайние члены – живопись и поэзия» [185, с. 497]. Сходные мысли высказывает Т. Смолярова о другой рубежной эпохе – конце XVIII – начале XIX вв. в русской культуре: «Рубеж веков ослабляет “понятийное мышление”; история поворачивается от сложноподчиненных и сложносочиненных предложений – к бессоюзным. И у Державина, и у Карамзина <...> мы имеем дело с образами, а не с понятиями, с картинками, сменяющимися друг друга, а не с логически выстроенным рассказом» [160, с. 121].

Соотношение статусов прозы и поэзии в середине XIX в. позволяет заключить, что понятийное мышление доминирует над образно-чувственным восприятием, в то же время обостряется различие между стихом и прозой, которое обозначает Р. Арнхейм: «Если мы сопоставим типичный фрагмент прозы с типичным стихотворением <...> то можем взять на себя смелость сказать, что эти две формы дискурса соответствуют двум основным компонентам человеческого познания, а именно: установлению каузальных последовательностей в воспринимаемом мире и постижению единичного опыта, относительно изолированного и существующего вне времени... В своей прототипической форме стихотворение короткое потому, что оно является обзорным, синоптическим, подобно картине, а его содержание должно восприниматься как отражающее одно состояние дел» [128]. В XVIII в. художественная литература преимущественно была представлена поэзией, а в XIX в. обращение к поэзии становится манифестацией эстетического выбора в сторону единичности и всего, что связано с индивидуальным опытом.

Прозаизация поэтического высказывания приобретает разные формы в зависимости от прецедентного прозаического текста и представления о прозаическом в целом.

Влияние прозы Карамзина на усадебную поэзию рубежа XVIII–XIX вв. актуализировало сентименталистскую семантическую парадигму (оппозиции естественное – искусственное, природа – цивилизация, чувства –

разум) и «пограничный» статус лирического субъекта. В этот период взаимодействие между поэзией и прозой не является односторонним: в прозе появляются «лирические» отступления, а также общие по композиционной структуре жанры (прогулка, письмо). Проникновение прозаических элементов в поэзию понимается как нарушение четких границ между жизнью и литературой, включение в поэтический дискурс деталей повседневности, быта.

Нарушение поэтических конвенций становится авторской стратегией Пушкина. Это выражается не только в отступлении от «закона лексической традиции» [172, с. 48], но и во включении метарефлексии о «поэтических» и «прозаических» темах в литературе. Ощущение исчерпанности «поэтических» тем, с одной стороны, и представление о поэзии как об убежище от «гражданских скорбей» [181, с. 241] – с другой, способствовали разделению поэзии на «гражданскую» и «лирическую» во второй половине XIX в. и смещению последней на периферию актуального литературного процесса. Как отмечает М. Л. Гаспаров, русская поэзия в 1840–1880 гг. «развивается в новых для нее условиях – в обстановке господства прозы» [2, с. 161]. Реакцией на прозаизацию поэзии второй половины XIX в. стали две авторские стратегии.

Первая стратегия предполагает усвоение прозаического художественного языка. Центральное положение Н. А. Некрасова в современном ему литературном пространстве обусловлено балансированием «между двумя крайностями – ориентацией на песню и ориентацией на прозу» [42, с. 162]. Для усадебной поэзии прецедентным текстом и источником влияния стала тургеневская проза. С точки зрения межсемиотических взаимодействий внутри усадебного текста она занимает то же положение, что в первой трети XIX в. занимала «Бедная Лиза» Карамзина.

Влияние прозы наиболее очевидно в лиро-эпических жанрах. Жанр «усадебной» поэмы («Параша», 1843, И. С. Тургенева; «Талисман», 1842; «Сон», 1856; «Две липки», 1856; «Студент», 1884 А. А. Фета; «Видения», 1846, А. А. Григорьева; «Саша», 1855, Н. А. Некрасова) сочетает в себе, с одной стороны, романский усадебный сюжет, с другой – принципы психологического конструирования внутреннего мира лирического героя, вырабатанные в элегической усадебной поэзии. Инвариантная любовная коллизия выражена в противопоставлении природы (доминанта личности героини) и культуры / цивилизации / образованности (среда формирования характера героя). Доминирующая авторская интенция – создать образ героя времени. Это позволяет концентрировать в мужском персонаже исторический контекст эпохи. Усадебная героиня, напротив, представляет собой вневременной образ, женское воплощение идеала «естественного» человека, вариацию образа «благородного» дикаря, что определяет характер сюжета, близкий к сюжету карамзинской «Бедной Лизы». В основе

сюжета лежит коллизия из тургеневского «Рудина»: герой недостойн любви усадебной героини, которая, в свою очередь, переживает это чувство как своего рода инициацию.

Другая авторская стратегия, проявившаяся, в частности, в усадебных стихотворениях Фета, связана с дистанцированием от влияния прозы. Фет делает выбор между «пользой» и «красотой», при этом первая относится к сфере прозаического языка (описание усадебной жизни в деревенских очерках «Жизнь Степановки, или Лирическое хозяйство», публиковавшихся в 1862–1871 гг.), а вторая выражается языком поэзии.

Резюмируя сказанное, следует отметить, что тенденция к преодолению бинарного мышления на уровне прагматики сверхтекста сопровождается интенсификацией коммуникативных процессов. Усиление субъектного начала, установление монологического типа высказывания «уравновешивается» разнонаправленными диалогическими отношениями между поэзией и прозой, вербальными и визуальными кодами в структуре сверхтекста.

### **1.3. УСАДЕБНАЯ ПОЭЗИЯ И МЕТАРЕФЛЕКСИВНЫЕ СТРАТЕГИИ**

#### **1.3.1. МЕТАФОРА И МЕТОНИМИЯ КАК СЕМАНТИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ**

На неклассическом этапе (стадии постсимволизма [180]) зарождаются новые механизмы и формы функционирования сверхтекста. Как отмечает В. И. Тюпа, «неклассическая художественная культура нашего столетия исходит из того, что произведение искусства посредством текста возбуждается и бытует в рецептивном сознании адресата (читателя, зрителя, слушателя), оставляя за автором лишь приоритет “первочитателя” собственного творения» [180, с. 50]. Иными словами, происходит переориентация субъектной структуры текста, приоритетную роль в которой занимает воспринимающий субъект.

Семантическое пространство сверхтекста предусматривает медиацию с помощью образа (текстоорганизующего топоса сверхтекста), обусловленного традицией, а также фигуры читателя, выстраивающего механизмы прочтения этого образа, обусловленные рядом интерпретационных практик. Семантизация создающего субъекта, имевшая место на стадии эстетического креативизма и призванная ослабить бинарность семантической структуры сверхтекста, на стадии постсимволизма сменяется семантизацией воспринимающего субъекта, которая подчеркивает открытость текста и возможность разных интерпретаций.

Апелляция к личной или культурной памяти при реконструкции усадебной семантики определяет механизмы ее развития в постусадебный

период. Обращение к личным воспоминаниям запускает семантический механизм, функционирующий по принципу метафоры, который представляет собой сопоставление и наложение друг на друга предметно-материального и психологического семантических полей и движение в сторону интериоризации усадебной топики. Обращение к сложившимся традициям интерпретации топоса выражается в его реконтекстуализации. Здесь действует семантический механизм, устроенный по принципу метонимии, когда топос усадьбы трактуется как часть от целого. Целое, в данном случае, – это представление о классическом литературном каноне и понимание усадьбы «как месторождения классической русской культуры» [116, с. 62].

В поэзии эмигрантов актуализация мемориальной функции сверттекста (передача памяти об ушедшей эпохе) способствует тому, что на первый план выходит противопоставление культурной и личной памяти; языка, традиции с одной стороны и невербализуемого опыта – с другой. Колебания между противоположными полюсами в художественной практике определяют специфику функционирования сверттекста на данном этапе.

Метафорическое наложение событийного и психологического планов происходит при реактуализации визуального сюжета взглядывания в прошлое. Воспоминание в усадьбе полностью виртуализируется, становясь воспоминанием об усадьбе. Актуализируются оппозиции реальности и воображения / памяти, своего и чужого, что создает эффект острашения: «Мы с тобою так верили в связь бытия, / но теперь оглянулся я, и удивительно, / до чего ты мне кажешься, юность моя, / по цветам не моей, по чертам недействительной. // Если вдуматься, это как дымка волны / между мной и тобой, между мелью и тонущим; / или вижу столбы и тебя со спины, / как ты прямо в закат на своем полуночном. // Ты давно уж не я, ты набросок, герой / всякой первой главы» (В. В. Набоков [127, с. 265]); «Закрой глаза – в виденьи сонном / Восстанет твой погибший дом, / Четыре белые колонны / Над розами и над прудом. <...> И вот стоят навеки вместе / Они, среди своих полей, / И, как жених своей невесте, / Отец целует руку ей. // А рядом мальчик черноглазый / Прислушивается, к чему / Не знает сам, и роза в вазе / Бессмертной кажется ему» (В. А. Смоленский [159, с. 155–156]).

Элегическое «раздвоение» лирического героя, актуализация нетождественности «я» прежнего и «я» нынешнего позволяет фокусировать внимание на фигуре лирического «я» и нюансах его психологического состояния – сфера «опыта» преобладает над сферой «культуры».

Рассмотрим метафорический механизм реконструкции усадебной семантики на примере творчества В. В. Набокова, который задает архетипические для эмигрантской поэзии формы репрезентации памяти.

Топос воспоминания появляется в поэзии Набокова еще до эмиграции и сохраняется в большом количестве стихотворений эмигрантского перио-

да. Формируется сюжетная последовательность: воспоминание о родине, представленной образом родовой усадьбы, – преодоление временной и пространственной границы посредством сна, памяти, воображения; достижение блаженства – разрушение иллюзии / пробуждение. В этой сюжетной схеме важную роль играет материальный носитель памяти – зеркало, засохший лист, цветок и т. д.: «Ночь в саду, послушная волненью, / нарастающему в тишине, / потянулась, дрогнула сиренью, / серой и пушистой при луне. // Смешанная с жимолостью темной, / всколыхнулась молодость моя. / И скользнула, при луне огромной, / белизной решетчатом скамья. // И опять на листья без дыхания / пали грозди смутной чередой. / Безымянное воспоминанье, / не засни, откройся мне, постой. // Но едва пришедшая в движение / ночь моя, туманна и светла, / как в стеклянной двери отраженье, / повернулась плавно и ушла» («Сирень», 1928 [127, с. 230]).

Перенесение тоposa усадьбы в пространство памяти и воображения способствует тому, что предметный мир, образная система, коммуникативная структура усадебного текста становятся инструментом для описания ментальных процессов – прежде всего, творчества и воспоминания, – то есть выходят на метапоэтический уровень. Рассмотрим три метафорические конструкции, относящиеся к фонду готового слова, которые Набоков использует для включения усадебной топики в метапоэтический контекст. Все эти конструкции имеют бинарную структуру.

Первая метафора относится к сфере звучащего слова: голос как поэтический дар, речь и молчание. В ранних стихотворениях усадьба входит в поэтическое пространство с помощью звуковых метафор: «Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье» [127, с. 20]; «Березы, вкрадчиво шумящие вокруг, / учили сочетать со звуком точный звук, / и рифмы гулкие выдумывало эхо» [127, с. 23] – то есть, речь как метафора поэзии играет роль медиатора, который позволяет лирическому герою возвращаться в прошлое. Кульминацией развития «звукового» варианта усадебного сюжета становится стихотворение «Как я люблю тебя» (1934): вместо прошлого желанной целью лирического героя становится вечность, сходная с вечно длящимся прекрасным мгновением у Фета, а условием его достижения (слияния с пейзажем) – тишина / молчание: «Держусь, молчу. Но с годом каждым, / под гомон птиц и шум ветвей, / разлука та обидней кажется, / обида кажется глупей. / И все страшней, что опрометчиво / проговорюсь и перебую / течение тихой, трудной речи, / давно проникшей в жизнь мою» [127, с. 260]; само стихотворение наполнено анжамбеманами и самоперебивами, как бы сводящими речь к молчанию: «Лучи проходят меж стволами. / Как я люблю тебя! Лучи / проходят меж стволами, пламенем / ложатся на стволы. Молчи. / Замри под веткою расцветшей, / вдохни, какое разлилось – / зажмурься, уменьшись и в вечное / пройди украдкой насквозь» [127, с. 261].

Вторая метафорическая конструкция – отражение – связывает предметный мир усадьбы (зеркала, оконные стекла) и творческий процесс за счет общего семантического компонента «удвоение». Мотив отражения олицетворяет симметрию прошлого и настоящего / будущего. В качестве медиатора выступает зеркало как граница между мирами: «что я страны менял, как фальшивые деньги, / торопясь и боясь оглянуться назад, / как раздваивающееся привиденье, / как свеча меж зеркал, уплывая в закат. / Далеко от лугов, где ребенком я плакал, / упустив аполлона, и дальше еще / до еловой аллеи с полосками мрака, / меж которыми полдень сквозил горячо» [127, с. 271–272]; «О, мое сердце прозрачное, так ведь и ты отражало / в дивные давние дни солнце, и тучи, и птиц! / Зеркало ныне висит в сенях гостиницы пестрой; / люди проходят, спешат, смотрятся мельком в него» [127, с. 159]. Функциональные эквиваленты образа зеркала и мотива отражения в творческом мире Набокова – образ волшебного ковра и мотив памяти. Зеркало как символ границы в процессе творческой эволюции писателя уступает место ковра как символу соединения времен: «В этой жизни, богатой узорами <...> / я почел бы за лучшее счастье / так сложить ее дивный ковер, / чтоб пришелся узор настоящего / на былое, на прежний узор; / чтоб опять очутиться мне – о, не / в общем месте хотений таких, / не на карте России, не в лоне / ностальгических неразберих, – / но, с далеким найдя соответствие, / очутиться в начале пути, / наклониться – и в собственном детстве / кончик спутанной нити найти» [127, с. 277–278]. От усадебной атрибутики остаются детали, метонимически отсылающие к целому, а лирический герой занимает место медиума, который в более ранних вариантах замещался «пограничными» образами зеркала, звучащего слова (текста), картины, то есть снимается элегическая проблематизация границы, «общего места» эмигрантского усадебного текста: «И распутать себя осторожно, / как подарок, как чудо, и стать / *серединую* многодорожного / громогласного мира опять. / И по яркому гомону птичьему, / по ликующим липам в окне, / по их зелени преувеличенной / и по солнцу *на мне и во мне*, / и по белым гигантам в лазурь, / что стремятся *ко мне напрямик*, / по сверканью, по мощи, прищуриться / и узнать свой сегодняшний миг» (курсив мой. – О. Г.) [127, с. 278].

Третья смысловая конструкция, организующая усадебный сюжет, связана с метафорой дороги и основана на оппозиции статики и динамики. Семантический ритм многих усадебных стихотворений Набокова возникает за счет чередования движения и остановки. Стихотворный цикл «Движение» из книги «Гроздь» (1922) открывается стихотворением «В поезде», в котором намечается этот вариант сюжета: лирический герой засыпает в поезде и, очнувшись на миг (фетовское длящееся мгновение), обманывается, чувствуя запах сирени и воображая за окнами знакомый сельский ландшафт: «Мне снились дачные вокзалы, смех, весна, / и, окруженный

тряской бездной, / очнулся я, привстал, и ночь была душна, / и замедлялся ямб железный. // По занавескам свет, как призрак, проходил. / Внимая трепету и тренью / смолкающих колес, я раму опустил: / пахнуло сыростью, сиренью. // Была передо мной вся молодость моя: / плетень, рябина подле клена, / чернеющий навес, и мокрая скамья, / и станционная икона. // И это длилось миг...» [127, с. 209]. «Дорожный» сюжет воспроизводится в более позднем цикле «К кн. С. М. Качурину» (1947), в котором лирический герой в образе американского священника возвращается на родину, живет в Петербурге и мечтает о поездке в деревню. Поездка так и не реализуется, усадебный ландшафт остается в пространстве воображаемого («то, что хранилось у меня / так долго, вроде слишком яркой / цветной открытки без угла (отрезанного ради марки, / которая в углу была» [127, с. 282]), однако размышление о ней наполнено «дорожными» метафорами: «когда все это появилось / так близко от моей души, / она, вздохнув, остановилась, / как поезд в полевой тиши» [127, с. 283]; «На этом я не успокоюсь, / тут объяснение жизни всей, / остановившейся, как поезд / в шершавой тишине полей» [127, с. 283]. Семантика остановки на основании приведенных контекстов может быть реконструирована как невозможность достижения цели, как мечта (в противоположность жизни в ее рутинном движении) и связана со «звуковым» вариантом сюжета – в ее негативной реализации (тишина). Кроме того, очевидно соотношение этого «дорожного» варианта сюжета, как и двух предыдущих, с семантикой творческого процесса (к путешественнику приставлен толмач, который воплощает медиацию языка). Ключом к толкованию диалектики движения и остановки может быть стихотворение «Все, от чего оно сжимается...» (1956), посвященное творческому процессу: «Все, от чего оно сжимается, / миры в тумане, сны, тоска, / и то, что мною принимается / как должное – твоя рука; / все это под одною крышею / в плену моем живет, поет, / но сводится к четверостишию, / как только ямб ко дну идет» [127, с. 430]. Жизнь и ментальные процессы соотносятся с движением, глаголами («живет, поет»), а средства художественного языка – со статичными существительными (ср. с образом замедляющегося ямба из стихотворения «В дороге»). Творческий процесс, таким образом, представляет собой замедление жизни, фиксацию прекрасного мгновения, и, поскольку усадебная топика у Набокова целиком уходит в область воображаемого, она связывается со статикой, остановкой.

Интерииоризация текстоорганизующего топоса на неклассическом этапе выражается в разных типах метафорических конструкций – на уровне сюжета, мотива или общих принципов словоупотребления. Метафорическая стратегия характерна для первого этапа его постусадебного функционирования, когда он осмысливается в контексте психологической травмы эмиграции. Дальнейшее развитие усадебного текста регулирует метонимический механизм, когда усадебный топос интерпретируется как часть русской

культуры, маркирует принадлежность автора к определенной литературной традиции. В этом случае интроспективный статус топоса заслоняется отсылкой к некоему подразумеваемому целому (русская культура, история, литературная традиция). Таким образом, возрастает роль контекста, который относится к уровню синтактики в семиотической структуре сверхтекста.

### 1.3.2. РЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ В УСАДЕБНОЙ ПОЭЗИИ

Действие метонимического механизма осмысления семантики усадебного текста, кратко охарактеризованное в п. 1.3.1, наиболее очевидно проявляется на уровне синтактики. Это выражается в наращивании контекстуального поля сверхтекста посредством реактуализации различных контекстов функционирования текстоорганизующего топоса.

Процесс интериоризации усадебного топоса, отчетливо проявившийся в поэзии А. А. Фета и В. В. Набокова, сопровождался его деконтекстуализацией. Как фетовская, так и набоковская интерпретации усадебного топоса носят характер личной вовлеченности, чем объясняется феноменологичность передачи воспоминаний, апелляция к чувственному опыту (восприятие цвета, звука, запаха). Кроме того, и Фет, и Набоков артикулировали позицию изолированности от всевозможных идеологических контекстов и влияний; по их мнению, настоящая литература не должна быть политически ангажированной или принимать точку зрения той или иной социальной или литературной группы.

Процесс реконтекстуализации сверхтекста на неклассическом этапе реализуется в нескольких механизмах.

Один из таких механизмов представляет собой включение в контекстуальное поле смежных по семантике сверхтекстов и связанных с ними топосов. В случае усадебного текста в этом качестве выступают усадебные топосы, символизирующие русскую аристократическую культуру, что приводит к реактуализации павловского и царскосельского текстов. В сознании поэтов, ностальгически интерпретирующих дореволюционное прошлое, павловский и царскосельский парки соединяют личные воспоминания и культурные ассоциации, цитаты, что делает их универсальным топосом памяти в стихотворениях о прошлом и дореволюционной жизни: «Январский день. На берегу Невы / Несется ветер, разрушеньем вея. / Где Олечка Судейкина, увы! / Ахматова, Паллада, Саломея? / Все, кто блистал в тринадцатом году – Лишь призраки на петербургском льду. // Вновь соловьи засвищут в тополях, / И на закате, в Павловске иль Царском, / Пройдет другая дама в соболях, / Другой влюбленный в ментике гусарском...» (Г. В. Иванов [72, с. 287]); «Не знаю... Шипром и сиренью / По сердцу холод пробежал, / И я вхожу воскресшей тенью / В старинный Павловский вокзал // <...> Уже летают паутинки, / И осень века вплетена / В мигрень

Шопена, голос Глинки, / В татарщину Бородин» (Вс. А. Рождественский [141, с. 246–248]); «И где мы сами – прежние, простые, / доверчиво глядевшие на свет? / Как страшно здесь! / Печальней и пустынной / селения, наверно, в мире нет... // И вдруг в душе, в ее немых глубинах / опять звучит надменно и светло: / “Всё те же мы: нам целый мир чужбина, / Отечество нам Царское Село”» (О. Ф. Берггольц [26, с. 269]).

В постреволюционный период павловский и царскосельский тексты претерпевают существенные изменения по сравнению с начальным этапом интерпретации Павловска, который отразился в творчестве В. А. Жуковского. У Жуковского Павловск включается в традиционную для усадебного текста оппозицию города и деревни с соответствующими ей противопоставлениями государственного, парадного, цивилизационного и частного, природного, естественного порядка: «Что пышные сады Царей, / Где блеск природу искажает? / Там всё чудесно для очей! / Души ничто не улаживает!.. / Ты ж, Павловск наш, садов краса, / Любимец вкуса и природы, / Твои свободные леса, / Твои одушевленные воды, / Равно прелестны для сердец, / Равно пленительны для взгляда!» («Что пышные сады Царей...», 1815 [66, с. 364]). В постреволюционных вариантах реализации павловского текста стирается граница между полюсами этой оппозиции, соединяются ранее противоположные природные, культурные, литературные и политические образы и смыслы, образуя единое ностальгическое поле: «Где-то море, свежесть винограда, / Вольности священная пора, – / А вокруг сверканье парада / И громоподобное “ура!” / Павловск. Петергоф. Ораньенбаум. / Крики чаек. Темно-бурый март. / Заскрипел медлительный шлагбаум, / Веером легла колода карт. // Славного поместья арендатор, / В синей мгле – воздушном молоке – / Рвет мороз плюмажный император / Вдоль Невы на сером рысаке. // Черкает страницу цензор истый, / Кружится мазурка до утра, / И во льдах Сибири декабристы / Под землей цитируют Marat» (Вс. А. Рождественский [142]). Император предстает и как частный человек, и как государственный, а в окружающем ландшафте соседствуют идиллические, природные мотивы и пространство частных переживаний («Что стихи, что таинства Киприды») и организованное пространство парада («Если барабаны – как гроза, / Если в пестрых будках инвалиды / Пучат оловянные глаза?» [142]). Возникает параллель с панегирической разновидностью риторической модели: государственное не противопоставлено частному и лишено отрицательных коннотаций.

Обращение к прецедентным феноменам, культуроцентризм объединяет не только локальные, но и персональные тексты. Формируется связь между усадебным и пушкинским текстами. Различия между официальным литературоцентризмом в восприятии усадьбы и реконтекстуализацией топоса в андеграундной поэзии наиболее очевидны при обращении к образу литературной усадьбы, затрагивающем официальный литературный канон.

В частности, пространством развенчания пушкинского мифа, сложившегося в официальной советской культуре, нередко становятся «пушкинские места», где происходит десакрализация образа Пушкина: «в официальной советской поэзии воображаемая встреча с Пушкиным предполагала патетическую стилистику, идеальный образ Пушкина и какую-то форму сакрализации самого события встречи. Поэты ЛА (ленинградского андеграунда. – О. Г.), напротив, стремились придать этому событию характер как можно более элементарный. В предельном выражении – осязаемость простейшего материального факта» [117]. Сюжет «встречи с Пушкиным» появляется в стихотворениях В. Бетаки «Михайловское» (1964) [27, с. 7], Е. Рейна «Взгляд с крыльца дома поэта в селе Михайловском» (1955–1982) [139, с. 45], где Пушкин предстает как частный человек, а усадьба как пространство повседневности.

Второй механизм реконтекстуализации свертктекста выражается в переориентации его функциональной составляющей, когда использование инвариантных моделей служит для построения ценностного идеала, который черпается из прошлого, связан с утраченной культурой и может контрастировать с существующим порядком. Например, в период оттепели усадебный текст участвует в процессе репрезентации памяти о дореволюционной эпохе, представляющей собой, прежде всего, культурную ценность. Отсюда – прием апелляции к прецедентным именам, которые придают пространству ценностную значимость: «Поедем в пушкинские парки, / К едва проснувшимся прудам, / Туда, где бродит свет неяркий / По непросохшим берегам. // Поедем в гости к перелескам, / К весенней зелени сквозной, / К лепным Растрелли арабескам, / Чуть тронутым голубиной! <...> Вся эта горечь увяданья, / Сливаясь с запахом весны, / Зовет на светлое свиданье / Давно растаявшие сны» (Вс. А. Рождественский) [141, с. 141]. Различные варианты актуализации усадебной топики в связи с теми или иными прецедентными именами, культурными архетипами встречаются в поэзии А. Кушнера, Д. Самойлова, Е. Рейна, О. Чухонцева, Ю. Левитанского.

Композиционный прием чередования «подвижных картин» становится универсальной формой структуризации топики в поэзии шестидесятников. В структуру элегического сюжета взгляды в прошлое включается компонент феноменологического опыта, который совмещается с культурным ореолом описываемого пространства. Это один из сквозных сюжетов в «усадебной» поэзии Б. Ахмадулиной, что означает преодоление оппозиции «языка» и «опыта», поскольку личная память приравнивается к культурной.

В поэзии Ахмадулиной устанавливается равновесие между вербальной составляющей топоса (его текстовый ореол, зафиксированность в культуре) и перцептивной конкретизацией ощущений лирической героини, от-

ражающей мотив «присвоения» пространства: «Но есть перо, каким миг бытия врисован / в природу – равный ей. Зарю и пруд сложу / с очнувшейся строкой и, по моим резонам, / “мой бунинский балкон” про мой балкон скажу. // Проверить сей туман за Глухово ходила. / А там стоял туман. Стыл островерхий лес. / Всё – вотчина моя. Родимо и едино: / Тамань – я там была, и сям была – Елец» («Портрет, пейзаж и интерьер», 1991–1992 [14, с. 326]); «Я вышла в сад, но глушь и роскошь / живут не здесь, а в слове: “сад”. / Оно красою роз возросших / питает слух, и нюх, и взгляд» («Сад», 1980 [14, с. 3]).

Использование сверткста для воссоздания авторского ценностного идеала приводит к трансформации элегического сюжета. В стихотворении Б. Ахмадулиной «Сумерки» (1967) реализуется элегическая схема виртуальной прогулки, когда лирическая героиня «узнает» в неясных очертаниях парка приметы другого века: «Ошибкой зренья, заблуждением духа / возвращена в аллеи старины, / бреду по ним. И встречаю старуха, / словно признав, глядит со стороны. / Средь бела дня пустынно это место. / Но в сумерках мои глаза вольны / увидеть дом, где счастливо семейство, / где невпопад и пылко влюблены» [16, с. 53]. Здесь лирическую героиню привлекает не интеллектуальная, а эмоциональная культура прошлого («старинный вальс, старинная примета / чужой печали и чужой любви»), которая вступает в противоречие с агрессивными звуковыми приметами современной ей эпохи («Еще плутая в омуте росистом, / я слышу, как на диком языке / мне шлет свое проклятие транзистор, / зажатый в непреклонном кулаке» [16, с. 55]). Таким образом, бинарная хронологическая структура элегии включает историческое время: в противоречие вступают не разные этапы жизни автора, а разные эпохи.

Введение усадебного топоса в исторические контексты характерно для поэзии Б. Херсонского. В цикле «Посвящается Карамзину» (2007) процесс реконтекстуализации усадебного топоса становится очевидным на синтагматической оси текста – в сюжете, образно-мотивном ряду, организуемом с помощью приема монтажа. Обращение к образу Карамзина предполагает две линии ассоциаций: история как череда мифов и сентименталистский идеал «естественного» человека. Мимо пруда, в котором «Лиза идет топиться» (рефрен и сквозной сюжет цикла), проходят исторические лица и культурные образы разных эпох (трансформация приема «подвижных картин»): Лаокоон, Фидель Кастро, гимназисты, красноармейцы. Топос усадьбы и образ Лизы являются константными элементами текста, на фоне которых разворачиваются сцены, отсылающие к историческим событиям. Сама усадьба, стоящая на берегу пруда (водный топос, имплицитно отсылающий к топосу реки времен), представляет собой напластование разных культурных слоев: «Камень частично разобранный дома / с балконом и дорическими колоннами / пошел на строительство барака. // Но и барак

разобрали, тоже частично. / Или просто его не достроили. / Скорее всего, так. // Люди ушли отсюда. / И это к лучшему: / уцелели деревья. // Огромные деревья. / Буро-зеленый мох / на северной стороне стволов. // Можно найти верное направление» [186]. Можно предположить, что авторский ценностный идеал локализуется не в историко-культурном ореоле топоса, а в природе, что противоречит элегической трактовке усадебной культуры, характерной для стихотворений Ахмадулиной.

Третий механизм реконтекстуализации относится к формам организации текста и его интертекстуальной структуре, построенной по принципу палимпсеста. Рассмотрим этот механизм на примере творчества И. Бродского. Топос усадьбы в его стихотворениях является отправной точкой для создания смысловых конструкций на пересечении разных литературных контекстов. Например, сюжет стихотворения «В альбом Натальи Скворцовой» (1969) – отъезд из усадьбы – содержит три интерпретативных плана: бытовой, литературный и библейский. В первом случае он трактуется как сезонный переезд из деревни в город. Литературный план создают реминисценции из Чехова (хозяева, покидающие Вишневы сад, три сестры, пистолетные выстрелы: «Спинка стула, платье без плеч. / Ни тебя в них больше не облечь, / ни сестер, раздавшихся за лето. / Пальцы со следами до-ре-ми. / В бельэтаже хлопают дверьми, / будто бы палат из пистолета»), Пастернака («Запрягай же, жизнь моя сестра, / в бричку яблонь серую. Пора!»), Пушкина (образ телеги жизни). Литературный контекст актуализирует тему смерти, что подключает библейский архетипический слой (изгнание из рая): «И моя над бронзовым узлом / пятерня, как посуху – веслом. / “Запираем” – кличут – “Запираем!” / Не рыдай, что будущего нет. / Это – тоже в перечне примет / места, именуемого Раем». Наконец, в самом начале стихотворения выражается значение сослагательности всей усадебной атрибутики: «Осень. Оголенность тополей / раздвигает коридор аллей / в нашем не-имении» [31, т. 2, с. 307].

Это же значение появляется в шутовом послании А. Кушнеру «Ничем, Певец, твой юбилей...» (1970): «Вообще, не свергни мы царя / и твердые имей мы деньги, / дарили б мы по деревеньке / Четырнадцатого сентября. // Представь: имение в глуши, / полсотни душ, все тихо, мило; / прочесть стишки иль двинуть в рыло / равно приятно для души. // А девки! девки как одна. / Или одна на самом деле. / Прекрасна во поле, в постели / да и как Муза не дурна. // Но это грезы. Наяву / ты обладатель неимения / в вонючем Автово, – камень, / напоминающий ботву / гнилой капусты небосвод, / заводы, фабрики, больницы / и золотушные девицы, / и в лужах радужный тавот» [31, т. 2, с. 368–369]. Шутовое именование адресата Певцом актуализирует интертекстуальные отсылки к Пушкину как к архетипической для русской литературы фигуре Поэта, а наложение литературного и бытового контекстов формируют ироническую многоплановость текста.

Разные авторские стратегии формируются на основе системы связей между компонентами концептуально-семантического поля усадебного текста – человек (субъект восприятия и самовыражения), природа, культура, мироздание, время. Способы реконтекстуализации усадебной топики, предложенные Б. Ахмадулиной и И. Бродским, построены на преобладании субъектной составляющей, но актуализируют разные ее сферы: эмоциональную и интеллектуальную. Формы постижения культурно-природного синтеза у Ахмадулиной построены на работе воображения, представляют собой сверхрациональное «вчувствование» в пространство. Коннотативный план репрезентации дореволюционного прошлого представлен чувством ностальгии и тоски по утраченной культуре. У Бродского усадебная топики становится риторическим инструментом для рациональных построений, а субъектная сфера предстает, прежде всего, в своей интеллектуальной сущности или в столкновении противоположностей – «игра на антитезе пронзительной силы чувства и резкой оптики интеллекта, одна из внутренних пружин драматургии сознания» [133, с. 218].

Закономерна в контексте художественного мира Бродского реализация элегического инварианта усадебной поэзии в его «руинной» разновидности: заброшенное имение находится в ряду излюбленных пространственных метафор поэта, призванных продемонстрировать ход времени: «Условный пейзаж у Бродского выступает как отражение его трагических раздумий над властью времени, которое всё превращает в руины, но проигрывает в битве с пространством» [7, с. 81]. Отношения подобия в структуре пространственных метафор и сравнений подвижны и разнонаправлены. Садовые статуи напоминают людей, а люди – статуи; антропоморфное, фитоморфное и интеллигибельное соединены метафорическими связями: «Аллея со статуями из затвердевшей грязи, / похожими на срубленные деревья. / Многих я знал в лицо. Других / вижу впервые. Видимо, это – боги / местных рек и лесов, хранители тишины, / либо – сгустки чужих, мне невятных воспоминаний. / Что до женских фигур – нимф и тэ пэ – они / выглядят незаконченными, точно мысли; / каждая пытается сохранить / даже здесь, в наступившем будущем, статус гостьи» («Примечание к прогнозам погоды», 1986 [31, т. 3, с. 302]); «Дом был прыжком геометрии в глухонемую зелень / парка, чьи праздные статуи, как бросившие ключи / жильцы, слонялись в аллеях, оставшихся от извилин» («Воспоминание», 1994 [31, т. 3, с. 196]); «Душные летние сумерки, близорукое время дня, / пора, когда всякое целое теряет одну десятую. / “Вас в коломянковой паре можно принять за статую / в дальнем конце аллеи, Петр Ильич”» («Посвящается Чехову», 1993 [31, т. 4, с. 148]). Воображаемый метафизический пейзаж лишен человеческого присутствия, населен ожившими статуями, призраками, в то время как ироническая трактовка усадебной традиции предполагает перенаселенность персонажами, репликами – полифоническую коммуникативную структуру.

Таким образом, усадебная топика как риторический инструментарий содержит в себе возможности метафизической и иронической интерпретации, которые раскрываются в поэзии, противопоставленной официальной советской культуре. Объектом изображения в метафизической разновидности становится не фетовское прекрасное мгновение, а бытийное пространство жизни и смерти: «Здесь было поместье, и липы вели / туда, где Эрасты читали Фобласов, / а ратное дело стояло вдали. / Как мелкие розы, аккорды цвели / и чудно дичали Расиновы фразы. // Виньетка в стране, где не рос виноград! / но все же когда-нибудь это умели, / когда соловей задохнулся, как брат, / обрушивши в пруд неухоженный сад, / над Лизой, над лучшей из здешних Офелий. // Так лучшие часы сосредоточат нас / на острие иглы спасенья, / где мучится любовь, и где впадает зренья / в многоволнуемый алмаз» (О. Седакова [154, с. 119]); «на месте сада, бедные, одни / теперь духовные деревья / а так – бетонный дом, откуда ни взгляни / твоим непросвещенным взглядом: / хрущоба, Господи! сама она как сад / запущенный, вся в трещинах и щелях / в аллеях где воспоминанья спят / где анны дорежимные висят / на голых ветках как на тощих шеях» (В. Кривулин [89]). Первый пример высвечивает западноевропейские основания русской усадебной культуры, выводя проблематику усадебного текста за пределы проблемы утраченного сегмента национальной культуры и ментальности.

Ироническая и метафизическая интерпретации устойчивых сюжетов представляют собой четвертый механизм реконтекстуализации сверткста, который можно проанализировать на примере трансформации сюжета усадебной любви в андеграундной поэзии. Существует длительная европейская традиция связывать усадьбу и, в частности, локус сада с любовной тематикой («Роман о Тристане и Изольде», «Роман о Розе»; «Аркадия» Я. Саннадзаро, «Декамерон» Боккаччо). Однако есть существенные различия между трактовкой усадебной любви в русской и европейской традиции: «на фоне западной теории и практики, реальности и художественного вымысла, касающихся сферы садовой любви в замках, поместьях, загородных домах, русская усадебная любовь отличается поразительным целомудрием и вместе с тем особой литературностью, всю меру которой можно оценить лишь понимая, в каком густом поле чувственности она развивалась» [54, с. 121]. В андеграундной поэзии происходит инверсия традиционных элементов любовного сюжета, когда оба компонента (литературность и «густое поле чувственности») вступают во взаимодействие на метатекстуальном уровне. Примером иронической интерпретации может служить стихотворение Л. Лосева «Пушкинские места». Усадебное пространство интерпретируется с точки зрения профанного, обывательского мышления; как отмечает А. Жолковский, «для современной струи лосевского голоса характерна озабоченность сегодняшнего (= советских времен)

посетителя или экскурсовода музея-усадьбы проблемой жилищного кризиса – взгляд на жизнь П. через зощенковские очки» [63]. В этом ключе трактуется любовный мотив: «День, вечер, одеванье, раздеванье – / все на виду. / Где назначались тайные свиданья – / в лесу? в саду? <...> О, где найти пределы потаенны / на день? на ночь? / Где шпильки вынуть? скинуть панталоны? / где – юбку прочь? / Где не спугнет размеренного счастья / внезапный стук / и хамская улыбка соучастья / на рожах слуг? / Деревня, говоришь, уединенье? / Нет, брат, шалишь. / Не оттого ли чудное мгновенье / мгновенье лишь?» [100, с. 114]. Метатекстуальное взаимодействие между темой усадебной любви и ее нетрадиционной интерпретацией отражается на стилистическом уровне, в сочетании пушкинского словаря и синтаксиса и современного просторечия.

Метафизический вариант интерпретации разрабатывается в творчестве Л. Аронзона. В его трактовке усадебной темы палимпсестная организация сохраняет не только тургеневско-фетовское платоническое решение сюжета / мотива усадебной любви, но и позднесредневековые, предвозрожденческие коннотации темы любви в саду, и эти трактовки по-разному взаимодействуют в поэтическом пространстве Л. Аронзона.

Первый вариант палимпсестного сочетания разных планов возникает в результате непротиворечивого, гармоничного соединения фетовского проживания прекрасного мгновения с эротическими коннотациями, вносящими в чистое созерцание облика возлюбленной телесный код, столкновение «земного» и «небесного»: «И в этот сад, и в этот Бах, и в этот миг / усни, любовь моя, усни, не укрываясь: / и лик и зад, и зад и пах, и пах и лик – пусть всё уснет, пусть всё уснет, моя живая! // Не приближаясь ни на йоту, ни на шаг, / отдайся мне во всех садах и падежах!» [13, т. 1, с. 180]; «Стоят сады, стоят сады, стоят в нощах, и вы в садах, и вы в садах стоите тоже. Хотел бы я, хотел бы я свою печаль вам так внушить, вам так внушить, не потревожив ваш вид травы ночной, ваш вид ее ручья, чтоб та печаль, чтоб та трава нам стала ложем. Проникнуть в ночь, проникнуть в сад, проникнуть в вас, поднять глаза, поднять глаза, чтоб с небесами сравнить и ночь в саду, и сад в нощи, и сад, что полон вашими ночными голосами» [13, с. 182].

Тема взаимодействия «земного» и «небесного» может приобретать конфликтный характер, который в стихотворении Л. Аронзона «Беседа» (1967) [13, с. 138] разворачивается как конфликт «книжного» схоластического сознания и телесного упоения жизнью. Стихотворение представляет собой диалог между лирическим героем, который представлен образом поэта А. Б. Альтшулера, и лирической героиней: «Оля: На груди моей тоски / зреют радости соски, / присосись ты к ним навеки, / чтоб из них полились реки! / чтоб из рек тех тростники / и цветы в мошке и осах / я б срывала на венки / для себя длинноволосой. / Альтшулер: / Чересчур, увы,

печальный, / я и в радости утрюм, / и в природе зрю не спальню, / а пейзаж для чистых дум. / К виду дачного участка / приноровлены качели, / станем весело качаться, / чем грешить на самом деле» [13, с. 138–139]. Намек на двойственность любовного чувства находит выражение и в усадебной поэзии XIX в., отдельные образцы которой можно считать потенциальными источниками «Беседы», – это стихотворение Фета «На качелях» (1890), где образ качелей связан с балансированием между небом и землей («И опять в полусвете ночном / Средь веревок, натянутых туго, / На доске этой шаткой вдвоем, / Мы стоим и бросаем друг друга. // И, чем ближе к вершине лесной, / Чем страшнее стоять и держаться, / Тем отрадней взлетать над землей / И одним к небесам приближаться» [182, с. 305]), и «Встреча» (1896) А. М. Жемчужникова («Я в праздник, меж дубов, один бродя тоскливо, / С крестьянкой встретился. Румяна, молода, / Лицом приветлива, нарядна и красива, / Она, по ягоду зашедшая сюда, / Мне ягод поднесла. Я был ей благодарен. / Смеясь и бусами играя на груди, / Она мне молвила: “Один, скучаешь, барин?” / А я ответил ей печально: “Проходи”») [61, с. 223]). Фетовский топос изобилия из эмоциональной сферы перемещается в сферу телесности, отсылая к мифологической связи между актом любви и мотивами плодородия, природного изобилия. В гротескном виде этот сюжет представляет собой модификацию известного мотива «русский человек на rendez-vous». В соответствии с аронзоновской поэтикой повтора он дублируется в стихотворении «Парк длиною в беседу о русской поэзии...» (1967), где другие герои (Леди К. и Барон Д.) обмениваются схожими репликами, и реакция мужского персонажа является также более «ритуально-цивилизованной», чем женская.

В поэзии Л. Аронсона представлена иная, нежели в иронической разновидности, трактовка канонической литературной традиции, персонифицированной в образе Пушкина. Интертекстуальный слой пушкинской поэзии «произрастает» из метафизического природного ландшафта поэзии Аронсона: «О, как осення осень! Как / уходит вспять свою река! / Здесь он стоял. Ему коня / подводят. / Он в коня / садится / и скачет, тело удлиня... / Во всех садах осталось листьев / еще на два таких же дня» [13, с. 174]; «Поле снега. Солнце снег. / Бесконечный след телеги. / Пушкин скачет на коне / на пленэр своих элегий. / <...> Ветра не было б в помине, / не звенела бы река, / если б Пушкин по равнине / на коне б не проскакал» [13, с. 148]. Формируется метатекстуальный сюжет возникновения образа Пушкина из его собственных стихов, а его сверхъестественное воздействие на окружающий пейзаж сближает «конный портрет» Пушкина с образом Медного Всадника.

Таким образом, механизмы работы с контекстом предполагают разные формы взаимодействия канонической основы сверттекста и авторской интерпретации. Возрастает роль читателя, которая выражается в рас-

познавании сигналов «своего» и «чужого», традиционного и индивидуально-авторского начал, соединенных в рамках одного текста по принципу палимпсеста. Исследование этого феномена находится на пересечении уровней синтактики и прагматики. Рассмотрим коммуникативную структуру палимпсестной модели сверхтекста.

### 1.3.3. КУЛЬТУРНАЯ МЕНТАРЕФЛЕКСИЯ И СВЕРХТЕКСТОВЫЙ ДИАЛОГ

Специфика коммуникации в структуре сверхтекста на неклассическом этапе непосредственно вытекает из процессов, описанных выше и характеризующих уровень его семантики и синтактики. Структура усадебного текста, попадая в поле «постусадебной» поэзии, то есть в поле диахронической периферии по отношению к «тургеневско-фетовскому» центру, подвергается редукции, автор такого текста оставляет только её сигналы, части, отсылающие к целому. А. В. Марков по отношению к образу усадьбы в постсоветской поэзии использует понятие «усадебность» [116, с. 62], которое отражает пунктирный характер использования семантического или стилистического субстрата усадебного текста.

Обращение к прецедентным текстам сближает два периферийных периода функционирования усадебного текста – его зарождение в литературе XVIII в. и интертекстуальную форму его бытования в постусадебный период. Меняются способы интерпретации и освоения прецедентных феноменов, но роль претекста в целом остается высокой, даже в случае его иронической трансформации. Так, деконструкция идеологизированных прочтений Пушкина почти всегда сопровождается выдвижением собственной интерпретации («мой Пушкин») или переносом образа поэта из идеологического контекста в контекст частной, повседневной жизни, приближающий его к автору и читателю.

Высокий статус прецедентных текстов объясняется особенностями русской культуры, в которой литература традиционно занимает ведущие позиции. В то же время значительная часть русской классической литературы создавалась в условиях усадебной жизни и была посвящена ей, следовательно, попытки культурной авторефлексии затрагивают усадебный текст. Рефлексия о литературоцентричности русской культуры усиливается в перестроечный и постперестроечный период на фоне повышения роли медийных источников информации. Длительное существование русской литературы в подцензурных условиях определило ее особую специфику – обсуждение широкого круга идеологических и общественных проблем. Осознание этого повлияло на метарефлексивные стратегии в поэзии конца XX – начала XXI вв. М. Эпштейн формулирует принципиальную новизну поэзии «новой волны» конца 60-х – начала 80-х гг. XX в. как самоосозна-

ние культуры: «поэзия обогащается как бы вторым, рефлексивным слоем восприятия, направленным на ту материю культуры, частью которой является сама поэзия» [196, с. 130].

Проекцию этой идеи на современную ему литературную ситуацию осуществляет Т. Кибиров, обращаясь к разным формам и моделям воплощения усадебного кода. Стихотворение «Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности» (1992) посвящено проблеме кризиса литературоцентризма, которая решается иронической трансформацией усадебного панегирика. В качестве претекста избрана «Деревня» А. С. Пушкина, которая трансформировала риторический канон изображения сельской жизни включением в нее социального контекста. Контраст между идеальной природой и социальным устройством у Кибирова перенесен в литературную плоскость: внимание сосредоточено на изменении роли поэта в постсоветском обществе. При этом ироническая линия разработки проблемы «поэт и толпа» заключается в том, что на первый план лирический герой ставит не столько снижение авторитета поэта и поэзии, сколько вытекающие из этого материальные трудности: «Казалось бы, давно в элегиях и одах / я должен бы воспеть пустынный уголок. / Чем не Тригорское? Гармонии урок / дают мне небеса, леса, собаки, воды. / Казалось бы. Ан нет! Священный глас природы / не в силах пробудить уснувшей лиры звук. / Ах, как красиво все, как тихо все вокруг! / Но мысль ужасная здесь душу посещает! / Далекий друг, пойми, мой робкий дух смущает / инфляция! Уже излюбленный “Дымок” / стал стоить двадцать пять рублей. А денег йок! / Нет денег ни хрена! Товар, производимый / в восторгах сладостных, в тоске неизъяснимой, / рифмованных словес заветные столбцы / все падают в цене, и книгопродавцы / с поэтом разговор уже не затевают» [83, с. 186].

Стихотворение примечательно интертекстуальным синтезом разных традиций, который сопровождается как открытой цитатностью, так и имплицитным усвоением разных жанрово-тематических моделей. Преобладает пушкинская интонация – свободный разговор об актуальных литературных тенденциях в духе «лирических отступлений» в «Евгении Онегине». Кроме того, в интенциональности стихотворения (эпистолярная похвала сельской жизни с противопоставлением деревенского идиллического уединения и борьбы на «литературном» рынке) заложена отсылка к риторической модели усадебной поэзии, а в рамочных элементах – отсылка к жанру элегической прогулки. Замену «литературы» бытом иллюстрирует обман читательских ожиданий: «Дней знойных череда катится в даль, и пыль, / прибитая дождем, ступню ласкает. Томик, / Руслана верного бессмысленный потомок, / мчит, черной молнии подобный, за котом / ополоумевшим» [83, с. 185]. Традиция сентиментальной прогулки диктует понимание слова «томик» в значении «книга», однако заглавная буква в его написании

объясняется не началом предложения, а тем, что это кличка собаки. Последующее рассуждение о девальвации ценностей и коммерциализации литературы подчеркивает это несовпадение ожиданий и реальности, заданное вначале. В финале описание идиллического пейзажа (как и полагается в элегической прогулке, уже ночного), наполненное хрестоматийными цитатами, дает автору возможность утвердить индивидуальную значимость литературного канона, сквозь призму которого лирический герой и воспринимает природу: «Пойдем. Кремнистый путь / все так же светел. Лес, и небеса, и грудь / прохладой полнятся. Туман стоит над прудом. / Луна огромная встает. Пойдем. Не будем / загадывать. Пойдем. В сияньи голубом / спит Шильково мое. Мы тоже отдохнем, / немного погоди. В рябине филемела, / ты слышишь, как тогда, проснулась и запела, / и ветр ночной в листве плакучих ив шумит, / стволы берез во тьме мерцают, и блестит / бутылки горлышко у полусгнивших кладей. / Душа полна тоской, покоем и прохладой. / И черный Том бежит за тению своей / красиво и легко» [83, с. 194–195].

В этом и в других стихотворных посланиях Т. Кибирова (цикл «Послание Ленке и другие сочинения», 1990 [83, с. 93], «Выбранные места из неотправленных e-mail-ов», 2006–2007 [83, с. 823]) проблема кризиса литературоцентризма рассматривается в рецептивной плоскости, как конструирование образа читателя: с одной стороны, подразумевается существование конкретного адресата, с другой – потенциальной аудитории (обобщенный образ потребителей культурной продукции). Адресат как единомышленник противопоставлен фигурам, появление которых сопутствует коммерциализации культуры, – массовому читателю и зрителю, и эта субъектная оппозиция образует иронически сниженное освоение романтической темы поэта и толпы: «И вот, пока в слезах за склокой Марианны / с кичливою Эстер все Шильково следит, / я отвращаю слух от пеня аонид, / я, как Альбер, ропщу, как Германн, алчу злата, / склоняясь с лейкою над грядкою салата» [83, с. 188]; «Увы! Читатель развращенный / листает «Инфо-СПИД» и боле не следит / за тем, кто, наконец, в сраженьи победит – свободы друг Сарнов иль Кожинов державный. / Литературочка все более забавна / И непристойна» [83, с. 187]. Появление в тексте упоминания о полемике В. Кожинова и Б. Сарнова, развернувшейся во второй половине 80-х гг. XX в. и посвященной переосмыслению феномена русской революции и идеологических констант советской эпохи, как и отсылка к фильму С. Говорухина «Россия, которую мы потеряли» («А Говорухин бедный / Россию потерял на склоне лет. Намедни / еще была и вдруг – бац! Нету!» [83, с. 188]), симптоматично как проявление контекстуализации усадебного дискурса, которая проблематизировалась в творчестве Фета. Примечательно, что, как и Фет, Кибиров артикулирует стратегию эскапизма, но в ироническом модусе, сосредоточив свое внимание на предметах вызывающе «прозаичес-

ких»: «Мне, в общем, наплевать / на это все. Но есть предметы, коих важность / не в силах отрицать ни Эпикур вальяжный, / ни строгий Эпиктет. К примеру – колбаса! / Иль водочка! Иль сыр! Благие небеса! / Сколь дороги они и сколь они желанны!» [83, с. 188].

Коммуникативная система посланий Кибирова (разные формы диалога с претекстами, конструирование образа аудитории) работает на актуализацию в новом переходном историко-культурном контексте характерной для посланий и панегириков XVIII в. сюжетной метаситуации выбора. Помимо этого, в рамочных фрагментах послания Игорю Померанцеву реализуется и элегическая метаситуация обозревания прошлого, которое для лирического героя воплощено в образе природы: прозревание в современном пейзаже «литературных» деталей (кремнистый путь, блеск бутылочного стекла) и означает приобщение к прошлому. Таким образом, ироническая линия в культурной метарефлексии усадебного текста не является деконструирующим отрицанием ценности претекста, а связана с ее реактуализацией и переосмыслением. На примере Т. Кибирова видно, как, с одной стороны, происходит синтез разных усадебных моделей, с другой – метаситуация выбора способствует поляризации литературного наследия, маркирующего разные полюса ценностной оппозиции.

Метафизическая стратегия реконтекстуализации усадебной топики с точки зрения прагматики высказывания реализуется в стихотворениях с палимпсестной структурой. Отдельные интерпретационные коды, или «слои», палимпсеста вступают во взаимодействие друг с другом. Примерами являются упомянутые выше стихотворения И. Бродского и Л. Аронсона. Для синхронного сопоставления данной стратегии с вариантом иронической реконтекстуализации, представленной в творчестве Т. Кибирова, обратимся к стихотворению Б. Кенжеева «Года убегают. Опасностью древней...» (1988).

Первая и последняя строфы стихотворения объединены принципом инфинитивного письма, семантический ореол которого составляет «медитация об альтернативном жизненном пути» (А. Жолковский [64]): «Мечтать об отставке, о жизни в деревне, / о скрипе вермонтской лыжни» [82, с. 26] (первая строфа); «В вермонтском безлюдье, у самой границы / с Канадой, где кычет сова / о том, что пора замолчать, потесниться, / другим уступая права / на вербную горечь, апрельскую слякоть, / на черную русскую речь – вот там бы дожить, досмеяться, доплакать, / и в землю холмистую лечь» [82, с. 26] (последняя строфа). Рамочные фрагменты отражают биографический контекст: стихотворение входит в книгу «Осень в америке» (орфография авторская. – О. Г.) и написано в эмиграции. Биографическая ситуация «притягивает» систему литературных контекстов, взаимная переключка которых и формирует смысл стихотворения.

Во второй строфе стихотворения вводится усадебный семантический комплекс, связанный с поэзией Пушкина: «Мы с возрастом явно становимся проще. / Всё чаще толкает зима / вздыхать о покое, берёзовой роще, / бегущей по склону холма. / И даже минувшее кажется сущей / находкой, когда у ворот / в заржавленном джипе какой-нибудь Пушин / цыганскую песню поёт» [82, с. 26]. Упоминание о посещении Пушиным Михайловского отсылает к стихотворению «19 октября» (1825), которое, в свою очередь, фокусирует читательское внимание на архетипической для русской литературы ситуации изгнания – Пушкин в Михайловском. Вторая реминисценция к «пушкинскому тексту» имплицитна и навеяна смысловой и интонационной структурой: установка на простоту, в том числе в области стиля, и желание покоя сходны с интенцией стихотворения «Пора, мой друг, пора!..» (1834). Этот интертекстуальный код связывает первую, «биографическую» строфу, в которой выражена мечта «о жизни в деревне», с литературным контекстом, легитимируя статус лирического героя как нового изгнанника, обозначенный и в других стихотворениях этой книги самоидентификацией с другим архетипическим изгнанником – Овидием: «Так тишины хотелось, только мешал сплошной / шорох и дальний шелест в раковине ушной. / Это в дунайских плавнях старый Назон поет / физику твердых, давних серо-зеленых вод» [82, с. 25].

Если во второй строфе для «изгнаннической» самоидентификации избрано местоимение «мы», позволяющее лирическому герою примерить на себя общечеловеческий и «общелитературный» опыт, то в третьей появляется фигура адресата: «А что ж не в Михайловском? В Северодвинске? / Не спрашивай. Лучше налей / за то, как судьбу умолял Баратынский / не трогать его чертежей, / как друг его лучший, о том же тоскуя, / свалился, чужак-человек, / последним поэтом – в пучину морскую, / звездой – на мурановский снег» [82, с. 26]. Интертекстуальный код этой строфы требует более развернутой дешифровки, показывая сложное наложение биографических обстоятельств на разные литературные прецеденты.

По субъектной структуре третья строфа сопоставима со второй и включает две «литературные» фигуры – названную и неназванную. Во второй строфе названной фигурой является Пушин, подразумеваемой – Пушкин. Безымянный субъект третьей строфы существует в семантическом и интертекстуальном поле, из которого известно, что это лучший друг Боратынского (названный субъект) и его гибель связана с образами морской пучины, снега и звезды. Контекстуальное наполнение строфы позволяет предположить, что это О. Э. Мандельштам, а упоминание о Боратынском подразумевает три интертекстуальных источника.

Во-первых, это стихотворение «Запустение» (1832), добавляющее в «палимпсест» Кенжеева слой элегической усадебной модели (семантика скорби об утраченном). Выражение «не трогать его чертежей» имеет био-

графическую интерпретацию (дом в имении Мураново был выстроен по чертежам Боратынского) и метафорическую (чертежи – не только усадьба, которая, может подвергнуться запустению после смерти владельца, как это случилось с усадьбой Мара, но и все творческое наследие как способ сохранения собственного «я» в слове).

Во-вторых, интерпретационным кодом является стихотворение «Мой дар убог и голос мой негромок» (1828), где в одной сравнительной конструкции соположены друг «в поколеньи» и читатель в потомстве [19, с. 128]. Комментируя это стихотворение, Мандельштам идет дальше в сближении образов читателя и друга, при этом прибегая к метафоре письма в бутылке для описания связи между поэтом и его читателем «в потомстве»: «У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к естественно близким ему людям? Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу её в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я вправе был сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет её. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат. <...> Читая стихотворение Боратынского, я испытываю то же самое чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка» [113, т. 2, с. 7]. Одно из значений интертекстуального поля (друг Боратынского), таким образом, восстанавливается уже не в биографическом, а литературном плане: читатель как друг. Схожесть позиции Боратынского и Мандельштама проявляется в общем для них архетипе изгнанника, и здесь уместно вспомнить финляндскую и воронежскую ссылки поэтов, смерть Боратынского в Италии вдали от родины и гибель Мандельштама в пересыльном лагере под Владивостоком (с этим в биографическом плане связан мотив снега) в тоске об утраченной дореволюционной России. В этом контексте приобретает значимость обращение к риторическому жанру застольного слова, которое актуализирует традицию стихотворного тоста, проанализированного М. Амелиным [11], и является трансформацией топоса дружеского пира. Яркий образец этого жанра представляет стихотворение О. Мандельштама «Я пью за военные астры...» (1931).

В-третьих, название стихотворения Боратынского «Последний поэт» (1835) используется для характеристики неназванной фигуры третьей строфы. В стихотворении есть близкие усадебной поэзии мотивы – противопоставление «железного» и «золотого» века («Блестит зима дряхлеющего мира, / Блестит! Суров и бледен человек; / Но зелены в отечестве Омира / Холмы, леса, брега лазурных рек; / Цветёт Парнас» [19, с. 274]), мотив бегства («Стопы свои он в мыслях направляет / В немую глушь, в безлюдный край; но свет / Уж праздного вертепа не являет / И на земле уединения нет!» [19, с. 275]). В финале герой стоит на берегу моря – «Но в смущение

приводит / Человека вал морской, / И от шумных вод отходит / Он с тоскующей душой!» [19, с. 276].

Можно отметить ряд мотивно-образных сближений, объединяющих стихотворение Кенжеева и воронежский цикл Мандельштама через интертекстуальное посредство Боратынского. Последний поэт у Кенжеева «тоскуя, свалился <...> в пучину морскую, звездой – на мурановский снег» [82, с. 26], в первых двух строфах появляется мотив зимы, значение которого трансформируется («зима дряхлеющего мира») – зима как старость человека. Мотивы снега, зимы и звезд часто появляется в воронежском цикле Мандельштама; «русский поэт-изгнанник, будучи незаинтересованным в вопросах центра и окраины империи, <...> трехмерному пространству предпочитает время, ибо оно присоединяет его к культуре тысячелетий и, заодно, к современной ему культуре (мотив “века”); поэт передвигается во времени, отождествляя его с небом (звездами)» [200]. В последней строфе у Кенжеева появляется мотив апрельской слякоти («другим уступая права / на вербную горечь, апрельскую слякоть, на черную русскую речь»), что отсылает к стихотворению Мандельштама «Чернозем» (1935): «Как на лемех приятен жирный пласт, / Как степь лежит в апрельском провороте! / Ну, здравствуй, чернозем: будь мужествен, глаза ст... / Черноречивое молчание в работе» [113, т. 1, с. 199]. Мотив тоски и морской пучины, который появляется у Кенжеева в связи с гибелью последнего поэта, сближает его с лирическим героем стихотворения «Не сравнивай: живущий несравним...» (1937): «Я обращался к воздуху-слуге, / Ждал от него услуги или вести, / И собирался плыть, и плавал по дуге / Неначинающихся путешествий. // Где больше неба мне – там я бродить готов, / И ясная тоска меня не отпускает / От молодых еще воронежских холмов / К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане» [113, т. 1, с. 236].

Это стремление соразмерить свой опыт с «всечеловеческим», выразить себя через культурную традицию, объединяет лирических героев Мандельштама и Кенжеева и является характерной чертой метафизического направления в целом. Ироническая линия предполагает эксплицитное включение претекстов и их трансформацию, которая, как правило, построена на выявлении противоречий; метафизическая соединяет несколько интерпретативных слоев таким образом, чтобы смысл реконструировался по принципу герменевтического круга: из взаимосвязи частей и целого.

Значимость коммуникативных отношений в «постусадебной» поэзии выражается не только в интенсификации взаимодействия между автором, читателем и литературной традицией, но и в роли межсемиотических связей. Контекст функционирования усадебного текста в разные периоды определяет преобладание визуального или вербального начал. А. В. Марков, анализируя иконографию русской усадьбы в поэзии русского андеграунда (В. Кривулина, Е. Шварц, О. Седаковой), отмечает, что на изображение

усадьбы оказывают влияние филологические и гуманитарные поиски этого времени (исследования Ю. М. Лотмана и Д. С. Лихачева), то есть усадьба в большей степени связана не с образом или изображением, а с текстом: «Усадьба оказывается конструкцией, а не локусом ассоциаций, и мы можем говорить о том, что изображение усадьбы способ негативно указать на райское состояние. Именно поэтому у всех этих поэтов при разговоре об усадьбе используются не элементы экфрасиса, но жесты, прямо противоположные экфрасису и прямо исключаяющие его» [115, с. 89].

Вербальное и визуальное функционируют в границах разных типов художественного высказывания, которые соответствуют глагольному и именному типам письма. Глагольное письмо воспроизводит структурные схемы риторической модели свертктекста – риторические противопоставления, рассуждения об идеальном образе жизни, которые реализуются в сюжетной ситуации выбора: «лучше всего сидеть в четырех стенах // бить баклуши, не целясь, или играть с котом, / свет погаснет – зажечь запыленный огарок – / как там в Михайловском Пушкин? – выберу нужный том, / Собр. соч. в десяти томах, книга лучший подарок, / так нас учили когда-то, да перестали потом; // мудрость, она ведь в чем – отсидеться всласть, / если никто не зовет и никому нет дела, / если родные, близкие, сослуживцы, начальство, власть / не претендуют на душу твою и тело; / как хорошо исчезнуть для всех, пропасть // где-то на малой родине, в милон моем закутке, / лучше еще, если сошлют в родовое имение» (А. Трунин [176]); «Научился писать, что твой Случевский. / Печатаюсь в умирающих толстых журналах. <...> / И когда кулаком стучат ко мне в двери, / когда орут: у ворот сарматы! / оджибузи! лезгины! гои! – / говорю: оставьте меня в покое. / Удаляюсь во внутренние покои, / прохладные сумрачные палаты» (Л. Лосев [100, с. 391]). В последнем примере очевидна связь с риторическими топосами усадебной поэзии XVIII в.: бой барабанов, обозначающий топос воинской славы, противопоставлен омонимически удвоенному топосу покоя (покоев).

Именное письмо восходит к структурной организации элегической модели: «подвижным картинам» и сюжетной ситуации обозревания прошлого. Этот тип письма предполагает, что семантика «усадебности» возникает из образного ряда, грамматически представленного именными частями речи, и имплицитно отсылает к поэтике Фета: «На исходе один, у порога иной / век, – / и правда, какой-то особенный зной, / средний август, / цветения запах, / злая бонна спешит за чумной детворой, / самовар на веранде, / замучен игрой пес, на задних танцующий лапах. / Зной прошел, / ожиданье начала дождя, суета; / приглашенные чуть погода входят в дом, / лает пес-мefистofель, / стол ломберный, зеленое стерто сукно, / тройка в прикупе, / дождь, / на веранду окно, / у вальета изысканный профиль» (В. Иноземцева [76]).

В разработке визуального метасюжета взгляды в прошлое наблюдаются колебания между двумя полюсами репрезентации визуального опыта. *Феноменологический* способ репрезентации реализуется в творчестве Набокова, который и в поэзии, и в мемуарной прозе последовательно отбрасывает все медиальные призмы, отделяющие его героя от прошлого. В стихотворении «С серого севера» (1967) воплощен сюжет возвращения в усадьбу, инспирированный разглядыванием фотографий («Отовсюду почти / мне к себе до сих пор еще / удалось бы пройти» [127, с. 288]), происходит материализация памяти в образе мальчика, собирающего камни на пляже: «Все, от камушка этого / с каймой фиолетовой / до стеклышка матово- / зеленоватого, / он приносит торжественно. // Вот это Батово. / Вот это Рождествено» [127, с. 288]. Воспоминанию метонимически присваивается «тактильный» эквивалент из мира природы (камень). Фотография представляет собой «странное место встречи геометрического глаза (объектива) и феноменологического самообнаружения мира» [197, с. 14], «сгусток реальности», который приближает героя к месту памяти.

*Культуроцентрический* тип репрезентации реализуется в разных вариантах в официальной и неофициальной советской поэзии, но объединяет его фокусировка на культурной традиции. М. Б. Ямпольский отмечает, что «поле советской неофициальной культуры легитимировало себя в значительной мере через установление своей преемственности по отношению к автономной дореволюционной культуре. Так, в изобразительном искусстве неофициальное творчество во многом опиралось на авангард 10–20-х годов XX в., а в поэзии – на поэтическую традицию и таких символических ее хранителей, как Пастернак и Ахматова» [197, с. 9]. Особенно тяготеют к такого рода цитатности павловский и царскосельский тексты, например, в посвященном А. А. Ахматовой стихотворении Е. Б. Рейна: «В Павловском парке толпится девятка муз, / слезы глотает твой первый, неверный муж. / В Павловском парке вечно лежит зима, / падает занавес, кончено синема. / Вот я вбегаю в последний пустой вагон, / лишь милицейский поблескивает погон. / Сядь со мной рядом, бери, закури, дружок, – / над Ленинградом кто-то пожар зажжет, – / тусклого пламени – время сжигает все, / только на знамени Бог сохраняет все» [139, с. 134].

Феноменологический и культуроцентрический типы репрезентации визуальности соответствуют тенденциям к деконтекстуализации и реконтекстуализации, которые отражаются на уровне межсемиотических взаимодействий поэзии и прозы (художественной и документальной). Реконтекстуализация усадебной топики приводит к прозаизации поэтического языка. Введение исторических контекстов позволяет включить в поэтический текст диалоги и событийный пласт, тяготеющий к лиро-эпическому жанру: «Асти-спуманте в корзинке / С шоколадом от Крафта, / с булочками от Филиппова. / Шляпка ее... ветерок... купающаяся листва / Госпо-

ди, как хорошо / здесь у Белой березы, / за четыре часа до концерта / Можно пойти к мавзолею, / можно в Тярлево, там, где на даче / Жили барышни Шнейдер / “Слушай... ты знаешь... Борис, / он ведь какой-то эсдек / Или эсер, / мне вчера говорил что у нас / Революция будет / уже через год, через два / Дай-то Бог... хорошо бы”» (С. Стратановский) [167].

Наиболее репрезентативные примеры деконтекстуализации встречаются в поэзии Набокова. В мемуарной прозе воспоминание и воображение как тематический инвариант набоковского творчества включаются в сеть социальных, исторических, культурных контекстов. Автобиографические романы Набокова контекстуализируют усадебную поэзию, из них читатель узнает устройство и взаимное расположение усадеб Выра, Батово и Рождествено (в текст включаются авторские планы имений), сведения об их владельцах и т. д. В романе «Другие берега» повествование о раннем детстве вписывается в этапы всемирной истории, и усадебное пространство содержит маркеры этой взаимосвязи: строительство пещер из диванных подушек соответствует первобытной эпохе, «пьедестал мраморной Дианы» метонимически представляет античность, батальная гравюра над диваном отсылает к наполеоновской эпохе и создает эффект экфразического воплощения границы внутри оппозиции мирной жизни и военной славы (см. анализ стихотворений Г. Иванова в п. 1.2.1) [123, с. 13–14]. Баланс между феноменологическими деталями детства, которые «проложили путь в сущий рай осязательных и зрительных откровений» [123, с. 15], и историческим контекстом отражается в метафоре тропы памяти. Так, воспоминание об учителе русской словесности Василии Мартыновиче содержит отголоски политических событий 1905 года: «В дебрях наших лесов, горячо жестикулируя, он говорил о человеколюбии, о свободе, об ужасах войны и о тяжелой необходимости взрывать тиранов динамитом» [123, с. 21], но, обозначая собственное место в истории, автор отмечает: «С помощью Василия Мартыновича Мнемозина может следовать и дальше по личной обочине общей истории» [123, с. 21].

Семантические оппозиции в мемуарной прозе Набокова встраиваются в систему интермедийных взаимодействий. В одиннадцатой главе возникает традиционный мотив усадебной прозы: расцвет любви в летнее время и угасание ее зимой, в городской обстановке. Однако описание встреч в петербургских музеях имплицитно отсылает к риторическому противопоставлению города и деревни («лиры» и «трубы» – мирной жизни / поэзии и военной славы): «Постепенно из больших и знаменитых музеев мы переходили в маленькие, в Музей Суворова, например, где, в герметической тишине одной из рваных шелковых знамен, восковые солдаты в ботфортах и зеленых мундирах держали почетный караул над нашей безумной неосторожностью» [123, с. 215]. На этом фоне особое значение при-

обретает метатекстовое замечание в начале главки: «Все то, что могло казаться – да и кажется многим – просто атрибутами классической поэзии, вроде “лесной сени”, “уединенности”, “сельской неги” и прочих пушкинских галлицизмов, внезапно приобретало весомость и значительность, когда мы в самом деле лишились нашего деревенского убежища» [123, с. 213]. Таким образом, на месте традиционной семантической оппозиции наблюдается размытие семиотических границ: риторические конструкции и устойчивые поэтические формулы накладываются на прозаический сюжет усадебной любви. Кроме того, нивелируется оппозиция жизни и литературы: происходит автобиографическая реактуализация литературных клише.

В художественно-документальной прозе значимое место занимают оппозиции «языка» и «опыта», искусства и жизни, что свидетельствует об интенсификации межсемиотических взаимодействий. В романе «Канун Восьмого дня» О. А. Ильиной-Боратынской, который создавался в 30–50-е гг. XX в. на основе автобиографического материала, отражаются разные этапы личностного становления главной героини, Ниты Огариной. Детство и юность Ниты тесно связаны с локусами городской и деревенской усадеб, которые представлены как пространства родовой и культурной памяти. На разных этапах жизни происходит взаимодействие героини с культурным наследием – с одной стороны, осознание конвенциональности норм и канонов искусства, с другой – самоопределение посредством образов классической литературы (амплуа тургеневской девушки). Маленькая Нита размышляет, разглядывая фамильные портреты в доме: «Недавно я думала о моем прадеде Огарине, вокруг которого собрались синие тучи, и соображала, почему его нарисовали снаружи во время грозы, а он с лентой через плечо, в белом парике и весь сухой?» [75, с. 7]. Сближение и отталкивание жизни и искусства становится одним из сквозных микросюжетов, что отражается на репрезентации пространства и образной системе романа (противопоставление персонажей, руководствующихся собственным опытом проживания жизни, персонажам, которые выстраивают жизненную стратегию на основании культурных стереотипов). В автобиографической «Жизни Арсеньева» (1927–1929) И. А. Бунина наблюдается то же диалектическое взаимодействие перцептивного и читательского опыта. Период раннего детства героя описывается с помощью сенсорного кода – звуков, запахов, цветов: «И я помню веселые обеденные часы нашего дома, обилие жирных и сытных блюд, зелень, блеск и тень сада за раскрытыми окнами, много прислуги, много гончих и борзых собак, лезущих в дом, в растворенные двери, много мух и великолепных бабочек...» [33, с. 22]. В изображении усадебной идиллии детства угадываются следы риторического топоса «изобилие». С другой стороны, в описание включаются «прозаические» стороны быта, исключенные из традиционных репрезентаций

усадебного пространства, – запахи скотного двора, описание хозяйственных построек.

В художественной прозе варианты усадебного текста, созданные после революции, тяготеют к описательности, экфрастичности, преобладанию ассоциативных связей над причинно-следственными, фиксации психологических переживаний, что, учитывая соотношение оппозиций проза – поэзия и вербальное – визуальное, свидетельствует о преобладании поэтического художественного языка. В эмиграции И. А. Бунин пишет рассказ «Несрочная весна» (1923) [33, с. 208], название которого отсылает к «Запустению» Е. А. Боратынского. На структуру прозаического текста в этом рассказе оказывают влияние элегические сюжетные схемы (прогулка, вглядывание в прошлое). Между автором и персонажами усадебной прозы возникает дистанция, подчеркнутая тем, что они описаны изображенными на портретах и отличаются яркой, неправдоподобной красотой: «И всюду глядели на меня бюсты, статуи и портреты, портреты... Боже, какой красоты на них женщины! Какие красавцы в мундирах, в камзолах, в париках, в бриллиантах, с яркими лазоревыми глазами» [33, с. 213].

В раннем романе Набокова «Подвиг» (1930–1932) сюжет метафорически воплощает элегическую коллизию преодоления границы: герой-эмигрант Мартын Эдельвейс переходит через советскую границу и таинственно исчезает на тропинке в лесу. Кроме того, реализуется экфрастический сюжет, связанный с акварелью, которая висела над кроватью героя в детстве: «вспоминая в юности то время, он спрашивал себя, не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь» [125, с. 12]. Внимание Набокова к проблеме пересечения межсемиотических границ отражается на реализации сюжета вхождения в картину в рассказе «Венецианка» (1924), действие которого локализуется в английском фамильном поместье. В романе «Дар» (1935–1937), который исследователи определяют как метароман [94; 97], способы решения этой проблемы приобретают многомерный характер.

Тенденция к разграничению отдельных субтекстов внутри усадебного текста (экфрастических описаний, вставных повествований), проблематизация элегической границы между прошлым и настоящим усиливаются в постусадебный период. Жанровая специфика набоковского романа, а также присутствие в нем двух важнейших для писателя тем – памяти и творчества [119, с. 119], способствуют возникновению многообразных гиперриторических построений [145, с. 308] текста в тексте (скрытых, явных и вымышленных цитат, писем, а также художественных произведений, которые создает герой романа). Усадебный текст как один из субтекстов в полифоническом семиотическом поле романа включает собственные рамочные элементы, отделяющие реальное и воображаемое пространства, на-

стоящее и прошлое, вербальное и визуальное. Однако в романе границы между ними размываются, что оказывает влияние на структуру сверхтекста. Рассмотрим перечень семиотических систем, вступающих во взаимодействие в результате этого процесса.

*Поэзия и проза.* В первой главе романа Федор Годунов-Чердынцев перечитывает томик своих стихов, сочиняя рецензию, которую мог бы написать воображаемый критик. В рецензии встречаются стихотворные цитаты, визуально отделенные от прозаического текста, однако большая часть стихотворений, посвященных усадебному детству, дается в пересказе. Фрагменты, написанные от лица рецензента, перемешиваются с фрагментами от первого и третьего лица, которые принадлежат одновременно герою и автору. Сверхтекстовая семантика выражается с помощью двух кодов – художественного языка и метаязыка, объединенных в рамках предложения. Так, мотив приезда в усадьбу передан феноменологически точным описанием ощущений автора, а интонация рецензента обнаруживается в конструкции перечисления: «...воспроизведены такие весенние впечатления, как первое чувство сразу по выходе со станции: мягкость земли, ее близость к ступне, а вокруг головы – ничем не стесненное течение воздуха» [122, с. 34].

В усадебную прозу проникают устойчивые поэтические сюжеты. Во время приезда матери героя в Берлин они предаются воспоминаниям: «И бывало, они играли так: сидя рядом и молча про себя воображая, что каждый совершает одну и ту же лешинскую прогулку, они выходили из парка, шли дорожкой вдоль поля (слева, за ольшаником, речка), через тенистое кладбище, где кресты в пятнах солнца показывали руками размер чего-то пребольшого и где было как-то неловко срывать малину, через речку, опять вверх, лесом, опять к речке, к Pont des Vaches<sup>7</sup>, и дальше, сквозь сосняк, и по Chemin du Pendu<sup>8</sup>, – родные, не режущие их русского слуха прозвания, придуманные еще тогда, когда дети были детьми. И вдруг, среди этой безгласной прогулки, которую две мысли продельвали, пользуясь по правилам игры мерой человеческого шага (хотя в один миг могли бы облететь свои владения), оба останавливались и говорили, где кто находится, и когда оказывалось, как это часто бывало, что ни один не обогнал другого, остановившись в том же перелеске, – у матери и сына вспыхивала одна и та же улыбка сквозь общую слезу» [122, с. 109–110].

В отрывке происходит прозаизация двухфазной сюжетной схемы прогулки. При этом традиционные элегические топосы (парк, река, кладбище, мост) утрачивают «готовый» семантический ореол и приобретают личные ассоциации («домашняя» номинация элементов усадебного ландшафта).

<sup>7</sup> Коровий мост (фр.).

<sup>8</sup> Дорога повешенного (фр.).

та), а вторая фаза сюжета (встреча с Другим) трансформируется, удваиваясь (одновременность в переживании воспоминаний матери и сына), что приводит к противоречивой элегической эмоции (улыбка сквозь слезы). Результатом становится не только метатекстуальное размывание границы между поэзией и прозой, но и преодоление междисциплинарной границы двух сознаний.

Оппозиция *реального и воображаемого* включается в систему отношений между вымыслом и документом, сном и явью, прошлым и настоящим и затрагивает темы памяти и творчества. Размывание границ внутри оппозиций происходит на нарративном уровне: вторая глава начинается прогулкой Годунова-Чердынцева по усадьбе; он проходит по парковой аллее к дому, летний пейзаж сменяется зимним: «снег падал прямо и тихо, мог падать так три дня, пять месяцев, девять лет, – и вот уже впереди, в усеянном белыми мушками просвете, наметилось приближающееся мутное, желтое пятно, которое, вдруг попав в фокус, дрогнув и уплотнившись, превратилось в вагон трамвая» [122, с. 98]; и «прямо из воспоминания (быстрого и безумного, находившего на него как припадок смертельной болезни в любой час, на любом углу), прямо из оранжерейного рая прошлого он пересел в берлинский трамвай» [122, с. 99]. Таким образом, граница между реальным и воображаемым становится проницаемой, смягчая элегическую оппозицию прошлого и настоящего.

Связь между *словом и изображением* в романе разрушает бинарность, создаваемую экфрасической границей. В комментариях к стихотворению, посвященному акварельному рисунку, герой выводит своеобразную формулу своего видения истинной поэзии, которая вовлекает зрительные, словесные и акустические коды в отношения взаимодополнительности: «Неужто и вправду все очаровательно дрожащее, что снилось и снится мне сквозь мои стихи, удержалось в них и замечено читателем, чей отзыв я сегодня узнаю? Неужели действительно он все понял в них, понял, что кроме пресловутой “живописности” есть в них еще тот особый поэтический смысл (когда за разум зашедший ум возвращается с музыкой), который один выводит стихи в люди?» [122, с. 38]. Возвращение из берлинской действительности к воспоминанию во второй главе происходит с помощью того же нарративного приема, что использовался в начале главы, однако в данном случае он осложняется неожиданным включением визуальной призмы между прошлым и настоящим: подходя к дому, герой видит домочадцев, сидящих на веранде, и в ходе описания этой сцены, становится ясно, что речь идет о фотоснимке. Функционально фотоэкфрасис вводит темы приезда матери и замысла романа об отце, однако характер его включения показывает стирание границ в конструкции «текст в тексте».

Оппозиция «Я» – Другой характерна для субъектной структуры элегической модели. Трансформация двухфазной сюжетной схемы прогулки

приводит к тому, что монологизм усадебной элегии и тургеневской повести в набоковском романе сменяется повествовательной ситуацией субъектного неосинкретизма – «постоянной и внешне немотивированной сменой форм речи от 1-го и 3-го лица, нестационарностью этих состояний, их нерасчленимостью и единой нераздельностью» [69, с. 11], что объясняет «двойственность повествовательного статуса героя, основанной на том, что Федор Годунов-Чердынцев – и персонаж романа, который мы читаем, и – в перспективе, обусловленной нелинейной структурой романа, – его автор» [69, с. 12].

Термин Ю. М. Лотмана «автокоммуникация», используемый в данном исследовании для характеристики коммуникативной структуры классической модели, применим и к неклассической. В случае, когда в качестве адресата и адресанта текста выступает один и тот же индивид, сообщение передается не в пространстве, а во времени и «служит средством самоорганизации личности» [106, с. 16]. Когда речь идет о сохранении и воспроизведении традиции, внутриличностный феномен автокоммуникации выходит на уровень культурной метарефлексии. Это касается не только содержания сообщения, но и художественного языка: «Культура заинтересована в своеобразном полиглотизме. Не случайно искусство в своем развитии отбрасывает устаревшие сообщения, но с поразительной настойчивостью сохраняет в своей памяти художественные языки прошедших эпох. История искусств изобилует “ренессансами” – возрождением художественных языков прошлого, воспринимаемых как новаторские» [106, с. 25–26].

За время функционирования сверхтекста его художественный язык расслаивается на несколько инвариантных моделей и художественных подсистем. На неклассическом этапе эти подсистемы могут актуализироваться одновременно в рамках одного произведения, конструируя сложные художественные смыслы. Регулятором отношений в коммуникативных подсистемах сверхтекста (автор – литературная традиция, автор – текст – читатель, вербальное – визуальное, поэзия – проза, художественное – документальное) являются отношения между текстом и контекстами, которые формируются в сменяющихся друг друга тенденциях деконтекстуализации и реконтекстуализации и механизме культурной метарефлексии.

## ГЛАВА 2. УСАДЕБНАЯ ПРОЗА: ЖИЗНЬ И ЛИТЕРАТУРА

### 2.1. УСАДЕБНЫЙ МИФ И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ РЕАЛЬНОСТИ

#### 2.1.1. КУЛЬТУРНЫЙ МИФ ДВОРЯНСКОГО ГНЕЗДА: СТРУКТУРА, ПОЭТИКА

Отбор природных и культурных образов в усадебном тексте определяется спецификой феномена усадьбы: ее промежуточным положением между природой и культурой (цивилизацией). «С самого начала она претендовала на то, чтобы быть пространством культуры, но в естественном, природном ландшафте» [54, с. 16]. По наблюдению М. В. Глазковой, «основными мифологемами усадебной культуры являются Дом и Сад. Главными признаками Сада как мифологемы являются его рукотворность, противопоставленность дикой природе, замкнутость, огражденность, защищенность, эстетичность и материальная бескорыстность, он содержит в себе некое мифологическое сокровище и амбивалентен по отношению к человеку. Усадьба – это иерархически организованное пространство, центром которого является дом как центр симметрии» [45, с. 7].

Устойчивостью отличается система образов усадебного текста. Сюжетообразующую роль в классической усадебной прозе играет, как правило, центральный герой (героиня), житель усадьбы или ее гость. В. Г. Щукин классифицирует усадебную повесть («средних размеров психологическую повесть со специфическим лирическим подтекстом», которую исследователь считает «типологическим эквивалентом усадьбы как социального локуса и архитектурного ансамбля» [195, с. 297]) по типу персонажа на два направления: «гамлетовское» и «девичье». В соответствии с этой классификацией, главными героями усадебной прозы являются молодой человек (гость или хозяин родового имения, приехавший в него после долгого отсутствия), склонный к саморефлексии и тонким психологическим переживаниям, и так называемая тургеневская девушка, мечтательная, готовая на самопожертвование ради любви и высокой идеи. Характерно, что любовное чувство между героями в тургеневских романах зарождается на почве интеллектуального и мировоззренческого родства – именно этот элемент усадебной любви будет подвергаться существенным трансформациям в процессе функционирования усадебного мифа. Периферию образной системы усадебного текста составляют типологические образы обитателей дворянского гнезда: старые преданные слуги, гувернантки, гости, приживалки и т. д.

Характерной чертой усадебного текста становится мощная семантизированность отдельных локусов, из которых состоит усадебное простран-

ство. «Важные события происходят в определенных местах, озаменованных загадочностью или поэтической символикой и являющих собою важные акценты в пространственно-семантической структуре усадьбы и ее ближайших окрестностей» [195, с. 302]. За отдельными локусами закрепляется ряд значений: так, сад становится местом любовных свиданий и одиноких сентиментальных прогулок, гостиная – местом для идеологических споров и столкновения различных точек зрения героев, девичья спальня – местом уединенных размышлений и интимных переживаний, библиотека предстает символом культурной памяти.

Семантизировано не только пространство, но и время усадебного текста. Структура времени имеет трехуровневый характер. Первый уровень – время повседневности, бытовое время, непосредственно проживаемое настоящее. Второй уровень – родовое и историческое время. Семантизованность усадебного пространства предполагает тесную связь нескольких поколений дворян, хозяев поместья. Е. Е. Дмитриева и О. Н. Купцова определяют эту особенность как «переживание сопричастности чужой ушедшей жизни, которое возникает именно в усадьбе» [54, с. 4]. С этим связана функциональная насыщенность портретов предков, которые являются неотъемлемой частью усадебного интерьера. Усадебное пространство приобретает черты идиллического хронотопа, описанного М. М. Бахтиным: «Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни. Единство места сближает и сливает колыбель и могилу (тот же уголок, та же земля), детство и старость (та же роща, речка, те же липы, тот же дом), жизнь различных поколений, живших там же, в тех же условиях, видевших то же самое. Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени» [23, с. 473]. Насыщенность усадьбы культурной и исторической семантикой достигается наличием произведений искусства (картин и книг в доме, парковых скульптур).

Циклический характер усадебного времени проявляется не только на уровне родовой преемственности поколений, но и на уровне природных циклов – суточного и годового. Смена природных циклов и связанное с ней чередование разных фаз усадебной жизни, тесно связанной с природой, придает бытийный оттенок усадебному времени. Человеческая судьба или ее фрагмент вписаны в рамки природного цикла, накладываются на его основные фазы, – рождение, детство, юношество, зрелость, старость, смерть (то же самое можно спроецировать на фазы любовного чувства, которое часто является центром усадебного сюжета). Онтологическую окраску, особую «бытийную значимость» [54, с. 12] усадебному топосу при-

дает его связь с мотивами смерти и возрождения: «усадебное пространство суггестирует тему смерти и само оказывается пространством смерти» [88, с. 118], с одной стороны, из-за сезонного характера проживания в усадьбе (приезд весной и отъезд в зимнее время), с другой – из-за наличия локусов, насыщенных семантикой смерти (могилы предков, декоративные атрибуты: скульптуры, парковые ансамбли, руины и т. д.).

Актуализировав инвариантную структуру усадебного текста, следует обратиться к диахроническому аспекту его рассмотрения, обратив внимание на взаимодействие литературного канона и эмпирических реалий быта.

Усадебная литература начинается с текстов, главной смысловой интенцией которых является противопоставление города и деревни. Примечательно, что в завершающих усадебную традицию произведениях наблюдается аналогичная черта: в повести «Митина любовь» городское пространство, формирующее облик возлюбленной Мити, показано как главная причина его любовной трагедии.

В усадебной поэзии XVIII века сильна горацянская традиция описания сельской жизни на лоне природы, вдали от городской суеты. Это связано с тенденцией поэтизации частной жизни, в противоположность государственной: так, по мнению, Ю. М. Лотмана, «...литература создала два контрастных этических идеала: идеал деятельного патриотизма, выражавшийся <...> в форме служения государству, и идеал частой жизни, дающий личную независимость и свободу от государственных обязательств. В духе времени один облёкся в одические одежды, а другой – находил себе выражение в образах, заимствованных из Горация» [103, с. 129]. Противопоставление города и деревни в лирике XVIII века лежит в двух плоскостях: авторы показывают, во-первых, преимущество деревенской жизни на лоне природы (оппозиция «природа – цивилизация»), во-вторых, преимущество частной, домашней жизни перед государственной, последняя при этом ассоциируется с придворными интригами, подлостью, притворством и т. д. Этот мотив сглаживается в классический период усадебного текста – тургеневские персонажи, обитатели и гости дворянских гнезд, вовлечены в общественную жизнь, спорят о путях развития России. Их идеал частной жизни в то же время вписан в жизнь страны; так, Лаврецкий, приезжая в Лаврики и планируя свою судьбу, намеревается посвятить ее служению народу, совершенствуя жизнь в родовом поместье. Усадьба в этом контексте приобретает символическое значение и становится моделью России.

Уже в поэзии XVIII века наблюдается процесс взаимодействия литературного канона и реальности. Это обусловлено своеобразным двуединством ее природы – наличием «бытовой» и «философской» трактовок данного феномена: «С бытовой точки зрения усадьба – это комплекс изыскан-

ных строений, окружённый преображённой человеком природой. Философское понятие усадьбы предполагает своеобразный макрокосмос, Вселенную, воплощённый “золотой век”. Идеалы “усадебной поэзии” в полной мере созвучны пасторально-идиллическому мироощущению» [49, с. 16]

Однако взаимодействие разных слоев текста (литературного канона и непосредственного опыта автора) может приобретать различные формы. В стихотворении Державина «Евгению. Жизнь Званская», как отмечает А. Ю. Веселова, «усадебная жизнь несомненно идеализируется, и поэтому она может быть названа идиллией в переносном смысле, который это слово приобрело в последнее время. Но в терминологическом смысле описание усадьбы у Державина и других авторов не воспроизводит идиллический хронотоп, так как хронотоп усадебной жизни в их лирике не статичен, а изменчив и не равен представлению о нем. Парадокс описания усадьбы заключается в том, что малое, ограниченное пространство, за счет подробности характеристики, занимает значительный объем текста, метафорически отражающий реальную длину прогулки по усадьбе и время, на нее затрачиваемое (иногда целый день)» [36, с. 207]. Таким образом, в творчестве Державина присутствует взаимодействие литературной традиции и непосредственного опыта. Л. И. Густова, напротив, отмечает, что «в XVIII веке четко разделяются литературная традиция (горацианской и описательной поэзии) и буквальное, эмпирическое воспроизведение деталей усадебного быта» [49, с. 14].

Дальнейшие пути развития усадебного топоса обнаруживали его литературную природу. Семантика сельской усадьбы как места уединения, покоя, гармонии с природой, почерпнутая из античной традиции, осложнялась новыми смыслами, которые были связаны с русской историей и культурой. По мере ее обживания несколькими поколениями дворян в структуре усадьбы появляется значение родового гнезда, ее вещественный мир конкретизируется, наполняется предметами, накапливающими память (портреты предков, старые вещи), на территории усадьбы образуются памятные места, овеянные семантикой личной или родовой памяти.

В эпоху сентиментализма и романтизма усадьба становится местом чтения. В стихотворении В. Л. Пушкина «Суйда» автор перечисляет авторов, составивших круг усадебного чтения: «Поутру ж время с кем я буду провождать? / С Гримфельдом и Руссо, с Боннетом и Томсоном; / Их долг к полезному мой разум поощрять, / И наставленья их я буду чтить законом, / И вы, любезные, Юнг, Гесснер, Циммерман, / С собой украсите мое уединенье» [156, с. 333]. Л. И. Густова называет мотив чтения в усадьбе одним из ключевых в усадебной поэзии конца XVIII – начала XIX века. Также можно выделить мотив *чтения усадьбы*, т. е. представления об усадебном пространстве как о системе знаков – тексте. Это особенно актуально в силу

того, что частью усадебного пространства является сад, который традиционно воспринимается как многозначный символ, семантически насыщенное пространство. Д. С. Лихачев отмечает, что «из всех искусств садово-парковое искусство, пожалуй, теснее всего связано именно с поэзией... высшее значение сада – рай. Сад можно и должно “читать”, и поэтому главное занятие в саду – чтение книг» [98, с. 17]. С садового локуса значение райского места переносится на все пространство усадьбы.

В эпоху романтизма, кроме того, возникает новый ракурс восприятия усадебного пространства: «в поэзии первой трети XIX в. начинает утверждаться образ усадьбы как уединённого кабинета поэта, предстающего убежищем от праздной суеты» [49, с. 107]. Так в структуру усадебного мифа вписывается мотив творчества. Взгляд на деревенское уединение как на способ реализации творческих планов становится прецедентным благодаря творческой биографии А.С. Пушкина. Показательны часто цитируемые строки из письма Пушкина Плетнёву 1830 года: «Теперь мрачные мои мысли порассеялись; приехал я в деревню и отдыхаю. Ты не можешь вообразить, как весело удрать от невесты да и засесть стихи писать. <...> Ах, мой милый! что за прелесть здешняя деревня! Вообрази: степь да степь; соседей ни души; ездь верхом сколько душе угодно, пиши дома сколько вздумается, никто не помешает. Уж я тебе наготовлю всячины, и прозы и стихов» [35, с. 225].

В середине – второй половине XIX века в тургеневской усадебной повести усадьба, вобрав в себя все значения, выработанные предшествующей литературной традицией, становится местом локализации литературных сюжетов. В произведениях И. С. Тургенева, И. А. Гончарова и ряда второстепенных авторов этого периода отчетливо прослеживаются основные мотивы и образы, которые впоследствии станут «общим» местом для повествования, локализованного в пространстве усадьбы.

Таким образом, за время функционирования усадебного топоса усадьба стала «олитературенным» пространством. Олитературирование усадьбы шло, как следует из вышесказанного, в трех направлениях:

- усадьба как пространство чтения (уровень восприятия литературных моделей);
- усадьба как пространство творчества (репродуктивный уровень);
- усадьба как место разворачивания литературных сюжетов.

На последней стадии осмысления усадебного топоса начинается процесс его отделения от реальной жизни и включение в систему литературных связей.

Способность литературы к саморефлексии проявляется в осмыслении и осознании существования литературных мифов. Осмысление усадебного мифа ведется в нескольких направлениях.

Одной из тенденций становится процесс демифологизации усадьбы в социально-демократической литературе (Некрасов, Салтыков-Щедрин изображают усадебный быт с точки зрения социального неравноправия помещиков и крестьян, крепостного права и т. д.). По мнению А. Ю. Саркисовой, «усадебный миф развенчивала, прежде всего, социальная (крестьянская) проблематика, а также диалектически сложная проблема отдаленности от столичной жизни и мотив “деревенской скуки”» [152]. Истоки формирования демифологизирующего взгляда на усадебный быт можно обнаружить в стихотворении Пушкина «Деревня», соединяющем в себе противоположные взгляды: идиллия усадебной природы и антиидиллия социальных несовершенств. Демифологизация усадьбы вписывается в критическую концепцию дворянской усадьбы, выделяемую О. А. Поповой наряду с идеализирующей и диалектической [134].

Другим средством саморефлексии литературы является пародия. А. П. Чехов в юмореске «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.» в числе наиболее распространенных литературных штампов перечисляет образы персонажей, которые можно отнести к тургеневскому варианту усадебного текста: «Граф, графиня со следами когда-то бывшей красоты, сосед-барон, литератор-либерал, обеднявший дворянин, музыкант-иностранец, тупоумные лакеи, няни, гувернантки, немец-управляющий, эсквайр и наследник из Америки <...> Высь поднебесная, даль непроглядная, необъятная... непонятная, одним словом: природа!!! <...> Слуга – служивший еще старым господам, готовый за господ лезть куда угодно, хоть в огонь» [189]. Следует отметить, что в творчестве Чехова актуализируются разные направления разработки усадебной топики: ностальгическое направление при репрезентации идиллического пространства как утрачиваемого рая и демифологизирующее направление, причем часто два этих ракурса на усадебный миф совмещаются в пределах одного произведения («Дом с мезонином», «Вишневый сад»).

Тенденция пародирования усадебного канона прослеживается в творчестве А. Аверченко. Подобно Чехову, А. Аверченко сосредоточивает внимание на образной системе усадебного романа тургеневского варианта, осуществляя ее пародийное переосмысление. В рассказе 1910 года «Смерть девушки у изгороди» он использует образ тургеневской девушки для сопоставления разных типов женского характера. Характерно, что при этом возникает классическая оппозиция «город – деревня».

Весь сюжет усадебного романа сжимается до нескольких страниц, происходит отбор главных черт героини и их пародийное преувеличение: «На другой день в сумерках я нашел все, что мне требовалось: усадьбу, косые лучи солнца и тихую задумчивую девушку, кротко опиравшуюся на изгородь...

Я упал перед ней на колени и заплакал:  
 – Я устал, я весь изломан. Исцели меня. Ты должна сделать чудо.  
 Она побледнела и заторопилась:  
 – Встаньте. Не надо... Я люблю вас и принесу вам всю мою жизнь. Мы будем счастливы» [3].

Пародирование литературных традиций может иметь усложненный характер – не высмеивания литературных форм, а их переосмысления, если опираться на тыняновское понимание пародии как «диалектической игры приемом» [179]. Интересный пример такой работы с усадебным мифом – рассказ М. Кузмина «Набег на Барсуковку» (1912), который представляет собой одновременно пародию и стилизацию усадебных сюжетов из повестей Пушкина. Отсылки к пушкинскому тексту заключены как в деталях, в мотивно-образной структуре, так и в языковом строе рассказа. Основу сюжета составляет мотив усадебной любви между жителями соседних имений, которые не могут соединиться из-за семейной вражды. Как и в «Барышне-крестьянке», проблема решается с помощью переодевания; как и в «Дубровском», дворянин переодевается разбойником. Однако читательские ожидания не оправдываются: счастливая концовка омрачается разочарованием героини (на первый взгляд, комическим) оттого, что приключение оказалось маскарадом. Сквозным мотивом текста становится ежедневная повторяемость: «А между тем день был самый обыкновенный, такой же, как вчера, как третьего дня и, вероятно, как будет завтра, шестого августа, в день Преображения Господа нашего Иисуса Христа, когда будут святить яблоки и печь пироги с ними» [91]. Цикличность времени не способствует приобщению к вечности, а оборачивается усадебной скукой – церковный праздник утрачивает сакральный смысл и вызывает гастрономические ассоциации. Эту же функцию в рассказе играет многократное упоминание о стуке ножей в буфетной (отсылка к чеховскому тексту), чтение календаря за 1811 год и т. д. Возникает ощущение остановившегося времени: «Не только все прохожие были известны Марье Петровне, но даже звуки, источники которых не были доступны зрению, были ей так же известны, равно как их причины и назначение. Вот скрипнули ворота, впускают скот, который всё ближе, ближе мычит и блеет, вот рубят котлеты на кухне, поют песни на выгоне, шлёпают вальками на пруду, брат Ильюша разыгрывает Гайдну в круглой гостиной и скоро раздался свист из-за куста сирени, свист, всегда ожидаемый и даже ожидаемый, но всегда заставляющий биться сердце и ланиты покрываться розами» [91]. Вторжение «литературной», пушкинской, реальности воспринимается героиней как способ выхода из повторяемости жизни. Именно литературность и авантюрный характер ситуации привлекает Машеньку: «Может быть, если бы даже Гришенька не был врагом Петра Трифоновича и не приходилось терпеть за себя

и за него, сидя в проходной беседке с авророй Гидо Рени на потолке, – может быть, не так дорожила бы Машенька этими минутами, не так ждала бы знакомого свиста» [91]. Возникает парадоксальный вывод об «искусственности» жизни и «живости» искусства. «Жизнь усадьбы оказывается в такой же степени предопределена, как и ровные аллеи “французского парка”, где, в отличие от пейзажного парка, человека уже не может подстергать никакая неожиданность» [54, с. 48].

Металитературная рефлексия усадебного мифа характерна для творчества В. Набокова, в частности, для рассказа «Адмиралтейская игла» (1932). Рассказ представляет собой письмо литератора-эмигранта своей коллеге, женщине (как предполагает автор письма), написавшей роман, который фабульно повторяет действительно имевшую место любовную историю из прошлого автора письма, но по оформлению представляет собой набор штампов тривиального дамского романа. В рассказе отображен конфликт между различными способами изложения усадебного любовного сюжета; конфликт между штампами любовного романа и воспоминанием повествователя – проблема противоречия между подлинной и мнимой литературой, между литературными штампами и жизнью. Один из способов самоосмысления литературы – массовая литература, которая подражает самой себе. Она предоставляет «высокой» литературе штампы, «общие» места для их развенчания и установления баланса между литературой и жизнью. Именно такой импульс движет автором письма в рассказе (адресатом, как выясняется в процессе повествования, является его возлюбленная), который признается, что искажение прошлого штампами массовой литературы разрушает воспоминания: «достаточно одного прилагательного, поставленного, ради красоты, позади существительного, чтобы извести лучшее воспоминание» [126, с. 365]. Шаблонным витиеватым пассажем романистки автор противопоставляет свои воспоминания. В конце рассказа он делает попытку отделить свои воспоминания от романских шаблонов: «Может быть, может быть (это очень маленькое и хилое “может быть”, но, цепляясь за него, не подписываю письма), может быть, Катя, все-таки, несмотря ни на что, произошло редкое совпадение, и не ты писала эту гиль, и сомнительный, но прелестный образ твой не изуродован» [126, с. 371]. Напротив, повествователь делает попытку «вдохнуть» жизнь в литературный шаблон, вставляя в линейное течение прозы стихотворный фрагмент, стилизованный под старинный романс: «Когда, слезами обливаясь, ее лобзая вновь и вновь, шептал я, с милой расставаясь, прощай, прощай, моя любовь. Прощай, прощай, моя отрада, моя тоска, моя мечта, мы по тропам заглохшим сада уж не пройдемся никогда...» [126, с. 370]. Визуально эти стихи не отделяются от прозаического текста, а «замаскированы» в нем, и неожиданное возникновение рифмы придает новизну старому содержанию, пронизанному штампами городских романсов XIX века.

Литературным штампам любовного романа противопоставлена поэтизация «прозаических» деталей в описании пространства и внешнего облика героини, характерная для репрезентации событий прошлого с точки зрения рассказчика: «...мы с Катей иной раз *удирали на огород* и, присев на корточки, *наедались до отвала*: была яркая виктория, была ананасовая – зеленовато-белая, чудесно-сладкая, – была клубника, *обмусоленная лягушкой*; не выпрямляя спин, мы передвигались по бороздам и *кряхтели, и поджилки ныли*, и темной, алой тяжестью наполнялось *нутро*. Жарко наваливалось солнце, – и это солнце, и земляника, и Катино чесучовое *платье, потемневшее под мышками*, и поволока загара сзади на шее, – в какое тяжелое наслаждение сливалось все это, какое блаженство было, – не поднимаясь, продолжая рвать ягоды, – обнять Катю за теплое плечо и слушать, как она, шаря под листьями, *охает, посмеивается, потрескивает суставами*» [126, с. 366]. Противопоставление «жизни» и «литературы» подчеркивается выбором усадебной локации (огород не ассоциируется с местом романтических свиданий в литературе), разговорной лексики и самим занятием героев (не элегическая прогулка по аллее, а «прозаическое» поспешное поглощение еды).

В литературе первой волны русской эмиграции актуализируется идеализирующая тенденция изображения усадьбы, наряду с диалектической. Особый интерес в контексте соотношения литературного канона и индивидуального феноменологического опыта представляет автобиографическая литература. В автобиографиях и воспоминаниях эмигранты осуществляют реконструкцию усадебного мифа, однако большую роль в данных текстах, в силу их жанровой специфики, играет отображение индивидуального проживания «литературных» ситуаций. Более подробно данная проблема будет освещена в параграфе 2.2.

## 2.1.2. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ РЕАЛЬНОСТИ И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ТЕКСТА

Для того чтобы определить плоскость рассмотрения усадебного мифа в вышеупомянутых произведениях, необходимо обратиться к понятию феноменологии и феноменологического метода. Следует отметить, что понятие «феноменология» употреблялось задолго до оформления в философии феноменологического направления, основоположником которого считается Э. Гуссерль. Первое зафиксированное в философской науке упоминание этого понятия, по наблюдениям Г. Шпигельберга, относится к 1764 году и связано с именем немецкого философа И. Г. Ламберта. Этот факт не остался незамеченным в философской среде: «в письме к Ламберту от 2 сентября 1770 года Кант впервые упомянул о необходимости “негативной науки (*phenomenologia generalis*)”, которая предшествует метафизике

как пропедевтическая дисциплина и ставит перед собой задачу определить валидность и границы чувственного знания» [193, с. 28–29].

Среди ученых, не являвшихся представителями феноменологического направления, но использовавших термины феноменологии, следует упомянуть семиотика Ч. Пирса, который известен своим призывом «к прямому исследованию, свободному от предрассудков и теоретизирующих интерпретаций» [193, с. 34].

Центральной фигурой феноменологического движения является немецкий философ Эдмунд Гуссерль, который в начале XX века формулирует концепцию чистой феноменологии. По мнению Гуссерля, корни и основы всякого знания следует искать «в самих вещах», «а именно в сознании познающего субъекта, в котором являются эти феномены» [193, с. 97]. Значимой в концепции Гуссерля является так называемая «беспредпосылочность» – «свобода от феноменологически непроясненных, непроверенных и непроверяемых предпосылок» [193, с. 97].

Значимым для феноменологического подхода становится учение Мартина Хайдеггера. В работе «Бытие и время» немецкий философ определяет науку о феноменах как «*такое* схватывание ее предметов, что все подлежащее в них разбору должно прорабатываться в прямом показывании и прямом доказывании» [183, с. 35]. Феноменологическое описание мира, по Хайдеггеру, заключается в том, чтобы «выявить и концептуально-категориально фиксировать бытие наличного внутри мира сущего. Сущее внутри мира это вещи, природные вещи и “ценностно нагруженные” вещи. Их вещьность становится проблемой; поскольку такая вещьность надстраивается над природной вещьностью, бытие природных вещей, природа как таковая оказывается первичной темой» [183, с. 63]. Внимание Хайдеггера сосредоточивается на проблеме «надстраивания» смыслов над «природными вещами», философа привлекает сущность знака.

Вслед за немецкой фиксируют французскую фазу феноменологии, представленную именами Г. Марселя (1889–1973), Ж.-П. Сартра (1905–1980), П. Рикёра (1913–2005) и др. На французской почве предметом исследования становятся проблемы феноменологии и экзистенциализма, феноменологии и герменевтики. Феноменологическое учение распространяется в Польше, где представлено в трудах Р. Ингардена. В русской философии феноменологические идеи получают распространение в работах Г. Г. Шпета, работавшего в области феноменологической герменевтики.

Методологический принцип, выработанный феноменологией, – «обращение к самим вещам, очищенным от словесных нагромождений» [137]. Согласно Г. Шпигельбергу, цель феноменологического анализа состоит в «расширении и углублении пределов нашего непосредственного опыта», попытке «нейтрализовать действие привычных моделей и возвратиться к изначальной невинности первого видения» [193, с. 639].

Показательно, что феноменологические идеи дали толчок развитию герменевтики и теории интерпретации. Основы феноменологического анализа можно спроецировать на область филологических исследований художественного текста. С точки зрения феноменологической критики, художественное произведение не является замкнутым образованием, «вещью в себе», а рассматривается как продукт сознания, как «субъективный феномен, порожденный индивидуальным сознанием <...>». В качестве субъектов сознания, с деятельностью которых в феноменологической критике связывается конституирование произведения, выступают автор (носитель творящего сознания) и читатель (носитель воспринимающего сознания)» [177, с. 88]. В. Изер в эссе «Процесс чтения: феноменологический подход» отмечает, что «у литературного произведения есть два полюса, которые можно назвать художественным и эстетическим: первый относится к тексту, созданному автором, второй – к тому, как читатель конкретизирует текст» [73, с. 202]. Художественное произведение, по Изеру, лежит в промежутке между этими двумя полюсами, «на полпути между ними».

Проблемы феноменологического анализа текста разрабатываются в двух направлениях. С одной стороны, имеет место попытка рассматривать художественное произведение, освободившись от разнообразных инерций его восприятия, порожденных традицией, эпохой, первоначальными представлениями о биографии автора, канонов жанра и творческого метода и т. д. – то есть тому «внеличному горизонту ожиданий» [198, с. 195], который формируется в воспринимающем сознании читателя. С другой стороны, сами повествовательные стратегии и смысловые интенции автора как субъекта текста могут обнаруживать феноменологическую природу: стремление освободиться от концептуализирующего взгляда на действительность, разрушить устоявшиеся схемы восприятия явлений и предметов.

По словам Р. Барта, «любой мир целостного смысла изнутри (то есть, структурно) раздирается противоречием между системой как воплощением культуры и синтагмой как воплощением природы: все произведения, созданные в рамках массовой коммуникации, совмещают в себе – с помощью разных приёмов и с разной степенью успеха – гипнотическое воздействие повествования, диегесиса, синтагматики, с интеллигибельностью "культуры", воплощённой в дискретных символах, которые люди тем или иным образом "склоняют" под завесой своего живого слова» [20, с. 318]. Очевидно, что данное утверждение относится не только к произведениям массовой коммуникации, но и характеризует «любой мир целостного смысла изнутри». Особый интерес в этом аспекте представляет произведение художественной литературы, в котором можно выделить два слоя: парадигматический (культурный, интертекстуальный фундамент текста, уровень «памяти жанра» и т. д.) и синтагматический (уровень индивидуальных творческих установок писателя, отражение в тексте феноменологи-

ческого опыта субъекта речи). Взаимодействие этих уровней имеет сложный характер и не всегда поддается простому разграничению.

Р. Якобсон вводит понятия «язык» и «речь» для отражения структуры, возникающей в сознании читателя при восприятии текста, предлагая «заменить “коллективное сознание” “коллективной идеологией”». Под ней он подразумевает систему ценностей, которая существует для каждого произведения как *langue* и которая для каждого читателя становится *parole* – хотя не до конца и всегда не полностью» [198, с. 193].

К понятиям языка и речи обращается Ю. М. Лотман при анализе художественного пространства в творчестве Н. В. Гоголя: уже «пространственная отграниченность текста от не-текста является свидетельством возникновения языка художественного пространства как особой моделирующей системы» [101, с. 255]. Отталкиваясь от этой мысли, можно сказать, что любая художественная деталь, зрительное, осязательное, обонятельное впечатление, на первый взгляд, свободное от культурного «шлейфа» и принадлежащее «реальности», повседневности, индивидуальному опыту личности («природе»), будучи заключенным в границы художественного текста, входит в его структуру, выполняет определенную функцию в ней, относясь к системе культуры (парадигматика, по Р. Барту). Таким образом, соотношение полюсов данной оппозиции (язык – речь, парадигма – синтагма, культура – природа) в структуре художественного произведения имеет амбивалентный, дискретный, «мерцающий» характер, один и тот же элемент системы может принадлежать к разным уровням (частям оппозиции).

Усадьбный текст русской литературы представляет собой репрезентативное поле для рассмотрения данной проблемы. «Метатекст усадьбы с его знаками, кодами, не только создающими образ мира, но и выражающими концепцию бытия» [57], является, с одной стороны, примером «культурного» (парадигматического) слоя текста, с другой стороны, способом отображения реального пространства, способом репрезентации воспоминаний (если речь идет о художественной автобиографии). В традиционном усадьбном тексте есть свой синтагматический слой – впечатления и образы, навеянные непосредственным восприятием реальности. Например, для прозы Тургенева характерно пристальное внимание и особая чуткость к звукам, запахам, цветовым оттенкам, деталям пейзажа, которые часто формируют психологическую характеристику героя. Однако, подобно тому как некоторые окказиональные слова и выражения, используемые в узуальных практиках повседневного общения, переходят в нормированную речь и включаются в систему языка, «окказиональные» элементы тургеневского усадьбного текста в историко-литературной перспективе становятся частью усадьбного канона. Так, например, запах сирени или описание света, проходящего через кроны лип в усадьбной аллее, становятся

маркером усадебного текста. В результате возникает сложность при отнесении того или иного элемента усадебного текста, изначально характеризующегося высокой степенью детализации предметными образами символического значения, к синтагматическому или парадигматическому уровню. Зачастую результат подобной интерпретации обусловлен инерцией читательского восприятия или авторского осмысления изображаемых в тексте реалий. Уместно вспомнить формулы «прирост бытия», «прирост наглядности», употребленные Г. Г. Гадамером при исследовании отношений изображения и изображаемого, изображения и отображения: «То, что изображение обладает собственной действительностью, теперь, наоборот, означает в отношении первообраза, что он достигает представленности только в представлении. <...> Каждое такое представление – это бытийный процесс, влияющий на ранг бытия представленного»; «искусство вообще и в универсальном смысле обеспечивает бытию прирост наглядности» [40, с. 188, 190].

Усадебный текст занимает промежуточное положение между реальностью и феноменами литературы, между природой и культурой. Язык усадебных образов балансирует между литературными шаблонами и всплесками творческого воображения.

Исследование образов воображаемого в тексте – одно из направлений феноменологии в литературоведении. Г. Башляр в книге «Поэтика пространства» предлагает опыт рассмотрения пространственных образов («образов счастливого пространства») с точки зрения феноменологии воображения. Исследователь сосредоточивает внимание на поэтических текстах как наиболее насыщенных образностью: «поэзия заставляет язык вздыбливаться. Это сама жизнь так живо заявляет о себе. Такие лингвистические порывы за рамки прагматической практики языка, – миниатюрные проявления жизненной энергии» [24, с. 21].

Проявления реальности, воспринимаемые органами чувств, наполняя устойчивую литературную структуру, становятся одним из способов ее оживления, заставляют усадебный язык «вздыбливаться». Следует отметить, что подобные впечатления «живой» жизни можно также иерархически структурировать по степени вписанности в культурное пространство. К. С. Пигров выделяет 5 типов социального пространства, иерархически структурированных: «Причем по мере удаления от тела человека, ослабляется и “культурная оформленность социального пространства”, и одновременно растет его “экзистенциальная значимость”. Самым дистанционным и наиболее культивированным из названных пространств повседневности является зрительное пространство. За ним, по мере сокращения “дистанции”, следует пространство звуковое, пространство запаха, пространство осязания и пространство вкушения, связанное с поглощаемой человеком едой» [Цит. по 114, с. 30].

Так, например, ольфакторное поле, несмотря на непосредственную близость к телу человека, может вписываться в систему культуры и парадоксально «заслонять» непосредственное восприятие жизни, способствуя ее концептуализации. «Траектория движения обонятельного впечатления от природы к культуре включает в себя несколько стадий: действие пахучего вещества, возбуждение обонятельных рецепторов, оформление “ольфакторного послания”, вызывающее обонятельное впечатление. Именно на этой стадии ольфакторных коммуникаций активно включается в “работу” смысловое поле культуры, благодаря чему обонятельный сигнал, попадая через нервные импульсы в головной мозг, соотносится с другой информацией и опознается как приятный или неприятный. Далее следует реакция на уровне поведения и социальных императивов» [114, с. 36]. Тем не менее, обоняние является наиболее свободной от культурных стереотипов сферой восприятия действительности, т.к. «не располагает такими же знаковыми системами, какими оперируют слух и зрение» [114, с. 39].

Отображение сенсорных ощущений в литературе связывается с формированием индивидуально-личностного начала и отходом от литературных канонов. «Актуализация таких форм, как и многих других фундаментальных характеристик и параметров словесного искусства, связана с периодом отхода от традиционалистского сознания и становлением индивидуально-творческого мышления в культуре Нового времени. Это время трансформации картины мира – и смены поэтического мышления: от поэтики нормативно-риторической к поэтике “модальности”» [110, с. 136]. В сфере сенсорных ощущений лежит осознание границы между личностью и окружающим миром и, соответственно, формируется модель отношений между ними.

Усадебный топос восходит к идиллическому пространству, так называемому *locus amoenus*, одному из топосов античной и средневековой литературы [199, с. 197]. Согласно канону, идеальный пейзаж должен воздействовать на все органы чувств: неотъемлемыми чертами идеального ландшафта должны быть журчащие ручейки, яркие ароматные цветы, деревья, создающие прохладную тень и т. д. Обязательно наличие водного локуса: отражение в воде «удваивает» прекрасный вид. Эти элементы встраиваются в структуру усадебного мифа. «Характерно, что и в многочисленных описаниях праздников в русских загородных резиденциях и усадьбах удовольствия также классифицировались в соответствии с четырьмя известными тогда человеческими чувствами (зрение, слух, обоняние и вкус), каждое из которых должно было быть удовлетворено» [54, с. 356]. Ольфакторная насыщенность текста усадьбы является не только отсылкой к известному культурному топосу, но и способом иного восприятия мира: «Развитие цивилизации идет по линии наращивания зрения. Сад же с его ароматами заставляет нас воспринимать окружающий мир по горизонта-

ли, вынуждая отправиться на поиски самих себя и тем самым возвращая к нашим истокам. Одним из таких истоков естественно оказывается Эдем – общая и, увы, утраченная прародина человечества» [54, с. 357].

Е. Е. Дмитриева в статье «Запахи в усадьбе» цитирует фрагмент рассказа А.П. Чехова «Скверная история»: «Был тихий вечер. В воздухе пахло. Соловей пел во всю ивановскую. Деревья шептались. В воздухе, выражаясь длинным языком российских беллетристов, висела нега... Луна, разумеется, тоже была. Для полноты райской поэзии не хватало только г. Фета, который, стоя за кустом, во всеуслышание читал бы свои пленительные стихи» [Цит. по: 55, с. 138]. Здесь в иронической форме обыгрываются основные «чувственные» составляющие поэтики усадебного мифа: приятный запах, пение соловья, лунный свет. Упоминание стихов Фета, помимо отсылки к классику усадебной поэзии, играет роль создания творческой атмосферы как неотъемлемого компонента усадебного топоса. По отношению к этому отрывку слово «топос» можно применить в риторическом значении «общее место».

Несмотря на то что после революции 1917 года дворянская усадьба утрачивает свои основные черты и функции как феномен русской действительности, на протяжении XX века, и даже в начале XXI века писатели продолжают обращаться к усадебной топике. Рассмотрим причины обращения к усадебному топосу, а также направления его разработки в русской литературе XX–XXI вв.

## 2.2. УСАДЕБНЫЙ МИФ И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПАМЯТИ

### 2.2.1. УСАДЕБНЫЙ РАЙ ДЕТСТВА В АВТОБИОГРАФИИ В. В. НАБОКОВА

Автобиографический текст имеет большой потенциал как объект феноменологического анализа. Взаимодействие парадигматического и синтагматического уровней повествования, упомянутых выше, играет особую роль в автобиографии, предметом которой является сама ситуация «проживания» жизненных событий, накопления впечатлений и опыта, прохождение этапов жизненного пути. В силу того что категории рождения, детства, юности, зрелости, старости, смерти являются универсальными, автобиографическое повествование возникает как результат напряжения между общечеловеческим и индивидуально-авторским смыслами, которые вкладываются в освоение данных категорий. Чем сильнее авторское стремление к индивидуальному «означиванию» реальности и собственного существования, тем сложнее структурная организация автобиографии.

Размышления Nabokova о творчестве, об идеальном писателе и читателе близки к проблемному полю феноменологических исследований. В

эссе «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков делает следующее наблюдение о мастерстве писателя: «Если материя этого мира и реальна (насколько реальность вообще возможна), то она отнюдь не является целостной данностью: это хаос, которому автор говорит: “Будь!” – и мир начинает вспыхивать и плавиться» [124, с. 468]. Творческий процесс понимается Набоковым как «смещение или разъединение вещей и соединение их в терминах новой гармонии». Этот процесс подчиняется механизму «остранения», писатель уподобляет его детской игре «с самым обычным словом, например “chair”<sup>9</sup>, пока оно постепенно не потеряет всякую связь с обозначаемым предметом; его значение сползает, как кожа, и в сознании остается голая сердцевина слова, нечто более полновесное и живое, чем любой известный стул, а иногда еще и цветное, возможно, что-то бледно-голубоватое и кожаное» [124, с. 468]. Такого рода игра осуществляется в творчестве Набокова – игра с приемом, игра реальности с литературой. Ее механизм можно продемонстрировать на примере автобиографического романа «Другие берега».

«Другие берега» – это авторский перевод англоязычного варианта автобиографии, которой Набоков давал разные названия («Убедительное доказательство», «Мнемозина, говори», «Память, говори»). В предисловии к русскоязычному изданию романа автор в качестве «путеводной ноты» для восприятия текста предлагает следующую сцену: «Предлагаемая русская книга относится к английскому тексту, как прописные буквы к курсиву или как относится к стилизованному профилю в упор глядящее лицо: “Позвольте представиться, – сказал попутчик мой без улыбки, – моя фамилия N.” Мы разговорились. Незаметно пролетела дорожная ночь. “Так-то, сударь”, – закончил он со вздохом. За окном вагона уже дымился ненастный день, мелькали песчаные перелески» [123, с. 6]. В воспроизведении воображаемого диалога между попутчиками поезда можно усмотреть несколько смыслов, важных для понимания книги. Автор ориентирован на особый тип повествования: ситуацию рассказывания, при которой возникает соответствующий способ организации текста – связь фрагментов по ассоциациям, деталям. К этому принципу апеллируют и названия автобиографий: «Память, говори», «Мнемозина, говори». Последняя имеет двойственный смысл, отражающий творческую стратегию автора: Мнемозина – богиня памяти и мать муз, т. е. организация воспоминаний осуществляется по законам творчества.

В работе Набокова с фактическим материалом обнаруживаются два механизма. Первый связан с упорядочиванием фактологической «материи», претворением хаоса реальности в космос текста. В предисловии к книге автор ставит цель – «описать прошлое с предельной точностью и отыскать

---

<sup>9</sup> Стул, кресло (англ.).

в нем полнзначные очертания, а именно: развитие и повторение тайных тем в явной судьбе. Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон» [123, с. 5]. Набоков стремится придать жизненным фактам организованный, литературный характер, привязать свои воспоминания к литературной действительности.

Одно из направлений такого олитературивания – подчеркивание своей причастности к русской и мировой литературе. Так, в главе о родословной автор перечисляет своих предков: «По отцовской линии мы состоим в разнообразном родстве или свойстве с Аксаковыми, Шишковыми, Пушкиными, Данзасами. Думаю, что было уже почти темно, когда по скрипучему снегу внесли раненого в геккернскую карету. Среди моих предков много служилых людей...» [123, с. 47].

Однако на примере процитированного фрагмента можно продемонстрировать и другой, противоположный первому, механизм работы автора с воспоминаниями. Обращает внимание внезапность и одновременно эмоциональная и логическая обоснованность этого маленького лирического отступления, разрывающего последовательность изложения в данном пассаже. Так же и все построение книги, основанное на ассоциативном скреплении воспоминаний, ориентировано на разрыв хронологической последовательности автобиографического повествования и, в конечном счете, на разрыв с традиционной формой. То есть, в творческом процессе Набокова выделяются два этапа, декларированные им в эссе «Искусство литературы и здравый смысл»: размыивание традиционно существующих правил организации текста и затем вторичная его организация по законам «новой гармонии».

Описанному творческому механизму соответствуют принципы работы Набокова с усадебным канонем. Воспоминания героя, глубоко личные, тщательно детализированы и в то же время оформлены с помощью литературной традиции, которая, впрочем, осознана. Поль Рикёр в книге «Память, история, забвение» писал, что «память нуждается в языке как средстве выражения, в повествовании. Следовательно, память выполняет функцию свидетельства о событиях, произошедших во времени, а повествование позволяет структурировать память» [140, с. 8]. Воспоминания детства Набоков структурирует, используя усадебный код. Однако наполнению пространства памяти культурными ассоциациями предшествует присвоение ему личностного смысла. Об имени матери говорится: «Как будто предчувствуя, что вещественная часть ее мира должна скоро погибнуть, она необыкновенно бережно относилась ко всем вещам прошлого, рассыпанным и по ее родовому имению, и по соседнему поместью свекрови, и по земле брата за рекой. <...> Материнские отметины и зарубки были мне столь же дороги, как и ей, так что теперь в моей памяти представлена и комната, которая в прошлом отведена была ее матери под химическую ла-

бораторию, и отмеченный <...> липою подъем в деревню Грязно, перед поворотом на Даймищенский большак, <...> где, поднимаясь рядом с ней, сделал ей предложение мой отец, и старая теннисная площадка, чуть ли не каренинских времен» [123, с. 34].

Наблюдается и обратное движение: от культурной памяти к личной. В конце пятой главы, которая посвящена дяде Василию Ивановичу Рукавишникову, автор вспоминает его любимую книгу – роман мадам де Сегюр «о мальчиках и девочках, которые сто лет тому назад жили во Франции тою стилизованной *vie de chateau*<sup>10</sup>, на которую M-me de Segur, nee Rastopchine<sup>11</sup> добросовестно перекладывала свое детство в России, – почему и налаживалась <...> тонкая связь с русским усадебным бытом» [123, с. 69]. Автор восстанавливает эту «тонкую связь», оживляя стилизацию собственными воспоминаниями детства: «когда я опять читаю всю эту чепуху, я не только переживаю щемящее упоение, которое переживал дядя, но ложится на душу мое воспоминание о том, как он это переживал. Вижу нашу деревенскую классную, бирюзовые розы обоев, угол изразцовой печки, отворенное окно: оно отражается вместе с частью наружной водосточной трубы в овальном зеркале над канале, где сидит дядя Вася, чуть не рыдая над растрепанной розовой книжкой. Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла затопляет память и образует такую сверкающую действительность, что по сравнению с нею паркеро перо в моей руке и самая рука с глянцем на уже веснушчатой коже кажутся мне довольно аляповатым обманом» [123, с. 70]. В процитированном отрывке реальность и литература как бы утраиваются: воспоминания Набокова накладываются на воспоминания дяди, которые, в свою очередь вызваны олитературенными воспоминаниями мадам де Сегюр. Метафорически это иллюстрируется образом зеркала: герой видит свое (и дядино) прошлое не напрямую, а отраженным в зеркале. В процитированном отрывке автор примеряет роль читателя – того самого идеального читателя, воображение которого должно оживить текст.

Оживлению французской книжки, связанной с усадебным бытом России, способствует обилие конкретных деталей: воспроизводятся цвет и узор обоев, свет и ощущение летнего тепла, даже цвет книжки. Внимание к деталям – характерная черта набоковской памяти и в целом особенность его поэтики. Охарактеризовав в первой главе свое детство как «сущий рай осязательных и зрительных откровений» [123, с. 15], автор постоянно конкретизирует свои впечатления, вспоминая даже сам процесс воспоминания: «Заклинать и оживлять былое я научился Бог весть в какие ранние годы – еще тогда, когда, в сущности, никакого былого и не было. Эта страстная

<sup>10</sup> усадебная жизнь (франц.).

<sup>11</sup> мадам де Сегюр, рожденная Ростопчина (франц.).

энергия памяти не лишена, мне кажется, патологической подоплеку – уж чересчур ярко воспроизводятся в наполненном солнцем мозгу разноцветные стекла веранды, и гонг, зовущий к завтраку, и то, что всегда тронешь проходя, – пружинистое круглое место в голубом сукне карточного столика, которое при нажатии большого пальца с приятной спазмой мгновенно выгоняет тайный ящичек, где лежат красные и зеленые фишки и какой-то ключик, отделенный навеки от всеми забытого, может быть и тогда уже не существовавшего замка» [123, с. 68]. Задействованы все чувства (кроме обоняния), которые, согласно усадебному канону (восходящему к риторическому воспроизведению *locus amoenus*), должны участвовать в восприятии идиллического пространства. Однако воссоздаются личные воспоминания, а традиционные элементы идеального усадебного пейзажа остаются за скобками.

Детали усадебных описаний Набокова самоценны, не вписываются в культурные схемы и каноны. Рассказывая про своего деда, Ивана Васильевича Рукавишников, автор мимоходом упоминает его домашний театр и картинную галерею, полную «всякого темного вздора», которые традиционно являются важными элементами усадебного топоса, вписывают его в систему мировой культуры. Зато детализированы личные воспоминания об усадебном доме деда: «По истечении почти сорока лет я без труда восстанавливаю и общее ощущение, и подробности его в памяти: шашечницу мраморного пола в прохладной и звучной зале, небесный сверху свет, белые галерейки, саркофаг в одном углу гостиной, орган в другом, яркий запах тепличных цветов повсюду, лиловые занавески в кабинете, рукообразный предметик из слоновой кости для чесания спины – и уже относящуюся к другой главе в этой книге, незабвенную колоннаду заднего фасада, под романтической сенью которой сосредоточились в 1915 году счастливейшие часы моей счастливой юности» [123, с. 63]. Происходит своего рода манифестация приема, обыгрывающая традиционную для усадебного текста привязку сюжетных событий к определенному локусу: колоннада, заменяющая классическую «темную аллею», – «романтическая сень», место для свиданий. Автор переосмысливает усадебный миф, используя его топику в качестве «декорации» для художественного оформления личных воспоминаний. Это хорошо вписывается в поэтику театральности, которая характерна для творчества Набокова.

Тем не менее, риторическая сущность усадебного топоса тоже находится в поле внимания Набокова и переосмысливается. Писатель трансформирует усадебную топику в риторические тропы и фигуры. Обобщенно-символическое значение усадебных локусов получает индивидуально-личностное, автобиографическое наполнение. Природу набоковских метафор можно объяснить, исходя из определения, данного Ю.М. Лотманом, согласно которому троп – это «фигура, рождающаяся на стыке двух язы-

ков, и в этом отношении от изоструктурен механизму творческого сознания как такового» [102, с. 70]. Набоков соотносит в процессе создания метафоры символический смысл элементов усадебного кода с индивидуальными впечатлениями и ассоциациями. Это происходит, например, с локусом усадебной аллеи. Известно, что «литературно и эмпирически аллея предстает в трех своих основных функциях: как место медитации, место любви и место воспоминания» [54, с. 64]. Кроме того, функция садовых аллей вписывается в творческую стратегию Набокова, так как «всякая тропинка, дорожка, аллея в определенном смысле может рассматриваться как переход от хаоса к космосу: проторить тропинку – значит сделать мир более ясным и доступным, владеть им» [54, с. 51]. Тропинка у Набокова наполняется метафорическим значением: это тропа жизни, тропа воспоминания. Избитое выражение «жизненный путь» оживает, обрастая феноменологическими подробностями личностного «проживания» этой метафоры. За чувственным опытом познания мира следует его «присвоение», метафоризация. Важно отметить, что уже в самом первом воспоминании появляется образ жизненной тропы, которая предстает в виде садовой тропинки: «судя по густоте солнечного света, тотчас заливающего мою память, по лапчатому его очерку, явно зависящему от переслоений и колебаний лопастных дубовых листьев, промеж которых он падает на песок, полагаю, что мое открытие себя произошло в деревне, летом, когда, задав кое-какие вопросы, я сопоставил в уме точные ответы, полученные на них от отца и матери, – между которыми я вдруг появляюсь на пестрой парковой тропе» [123, с. 11]. Вопросы касаются возраста автора и его родителей, и примечательно, что полученные ответы тоже окрашиваются «садовой» семантикой: «лишь только добытая формула моего возраста, свежезеленая тройка на золотом фоне, встретила в солнечном течении тропы с родительскими цифрами, тенистыми тридцать три и двадцать семь, я испытал живительную встряску» [123, с. 12].

В дальнейшем изложении воспоминаний детства локус аллеи в риторическом преломлении вновь появляется, например, в описании прогулки с домашним учителем, превращаясь в своеобразную соматическую метафору («вспоминая именно этот день, я с праздничной ясностью восстанавливаю родной, как собственное кровообращение, путь из нашей Выры в село Рождествено, <...> красноватую дорогу – сперва шедшую между Старым парком и Новым, затем колоннадой толстых берез» [123, с. 22]).

Обилие риторических тропов в сочетании с феноменологическими подробностями восприятия в автобиографических романах Набокова характеризуются Т. Н. Беловой как способ перехода повествования из документальной плоскости в художественную: «Подобная метафорическая насыщенность, звукопись, цветовые и световые контрасты, совмещение тематических узоров, их ассоциативность, вовлеченность читателя в действие, словно освещенное изнутри светом волшебного фонаря, творческое переосмысле-

ние факта – все это превращает автобиографическое повествование в исполненное поэзией художественное произведение» [25, с. 80].

Набоков играет с читателем, смешивая воспоминания, снабженные конкретно-чувственными деталями, формирующими установку на документальность, с нарочитой литературностью, возникает эффект «имитации жизни» и «имитации текста» (см. сцену в классной, которая имеет свой литературный аналог в автобиографической повести Л. Н. Толстого: «Клетчатая клеенка на круглом столе пахнет клеем. Чернила пахнут черносливом. Виктория Артуровна пахнет Викторией Артуровной. <...> Вот прошел Ned, посредственно играя младшего садовника. На дальнейших страницах слова удлинялись, а к концу грамматики настоящий связный рассказец развивался взрослыми фразами в награду маленькому читателю» [123, с. 73]). Описание ольфакторных ощущений диктуется созвучиями между словами, а удлиняющиеся предложения имитируют соответствующую особенность английской грамматики.

Проблема соотношения жизни и литературы становится предметом осмысления Набокова и одной из тем его автобиографии. С одной стороны, автор, фиксирующий воспоминания, ощущает себя творцом собственной жизни, между жизнью и литературой устанавливается взаимосвязь, как между сообщающимися сосудами. Эта взаимосвязь регистрируется тогда, когда автор замечает: «стоит подарить вымышленному герою живую мелочь из своего детства, и она уже начинает тускнеть и стираться в моей памяти» [123, с. 89]. С другой стороны, автор фиксирует случаи, когда жизнь ускользает из-под власти творческого воображения: это происходит, когда сложившиеся представления о людях опровергаются их поступками, например, герой узнает, будучи взрослым, что учитель Бэрнэс «который, кроме диктанта да глупой частушки, казалось, не знал ничего, был весьма ценным эдинбургскими знатоками переводчиком русских стихов. <...> Эти вести меня странно потрясли, как будто жизнь покусилась на мои творческие права, на мою печать и подпись» [123, с. 88].

Таким образом, в автобиографии Набокова обнаруживаются два взаимодополняющих процесса – «олитературирование» жизни и «оживление» литературы. В этом контексте приобретает значение набоковская особенность восприятия, именуемая *audition coloree* («цветной» слух). Это своего рода попытка присвоения, телесного соприкосновения со словесной реальностью, с языком: «цветное ощущение создается, по-моему, осязательным, губным, чуть ли не вкусовым путем» [123, с. 27]. Такая взаимосвязанность всех чувств обеспечивает Набокову глубину восприятия действительности и отражается на его творческих принципах. Взгляд на усадебный литературный канон также окрашивается личностным восприятием и восстановлением событий собственного усадебного детства. В набоковской автобиографии слитными оказываются семантика и прагматика памяти (П. Рикёр), т. е. ответы на вопросы «что?» и «как?» вспоминается.

Наблюдается тесное взаимодействие парадигматического уровня текста (усадебного литературного канона) и синтагматических элементов феноменологии реальности. Набоков стремится к восстановлению баланса между жизнью и текстом, текстом и автором, как бы предчувствуя наступление постмодернистской эпохи «смерти автора».

### 2.2.2. УСАДЕБНЫЙ КАНОН В РОМАНЕ О. А. ИЛЬИНОЙ-БОРАТЫНСКОЙ «КАНУН ВОСЬМОГО ДНЯ»: ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

Уникальный образец переработки литературного канона в соответствии с феноменологическим опытом представляет собой автобиографический роман О. А. Ильиной-Боратынской «Канун Восьмого дня». Он создавался в тот же временной промежуток, что и автобиография В. В. Набокова, события детства и юности героини хронологически совпадают с соответствующим периодом жизни набоковского героя. Перекликаются сюжетные и образные линии романов: счастливое усадебное детство и юность, значимость фигуры отца в жизни героев. Для обоих авторов переломным рубежом в биографии стала эмиграция из России. Наконец, оба романа были сначала написаны на английском языке, затем переведены на русский самими авторами. На этом фоне интересно сопоставить авторские интенции текстов.

Целью своей автобиографии Набоков считает ностальгическую реконструкцию своего прошлого, для того чтобы «отыскать в нем полнозначные очертания, а именно: развитие и повторение тайных тем в явной судьбе» [123, с. 5]. В подобный диалог с мирозданием посредством памяти вступает и героиня романа Ильиной-Боратынской Нита Огарина. Однако ее (и авторскую) цель можно сформулировать как поиск Истины. Примечательно, что оба автора осмысливают жизнь и выражают свой взгляд на нее метафорически. Большую роль в «Других берегах» играет метафора личной тропы, которая проходит «по личной обочине общей истории» [123, с. 21]. В романе «Канун Восьмого дня» такую же функцию образного осмысления мира выполняют метафоры пути и дерева. На одной из встреч друзей и членов семьи в усадьбе Синий Бор во время разговора о счастье героиня воспроизводит свои размышления об услышанном: «Я внимательно слушала. Граф Сигнен, бал у Танговских, конечно, были важные и захватывающие вещи, но все это было как ветви, растущие из самого дерева. Ствол дерева, какое-то высшее человеческое назначение, за которое можно страдать и умереть, казалось гораздо важнее, чем счастье, простирая ветви далеко в синеву неба и давал им жизнь» [75, с. 98]. Символичным является то, что большая часть таких метафизических споров о предназначении человека, о судьбе России и роли интеллигенции в судьбе страны

происходит в усадебном пространстве, насыщенном родовыми и индивидуальными воспоминаниями. Разговор о Боге и смерти члены семьи Огаринных ведут в монастырском саду синеборской церкви, недалеко от могилы матери Ниты. Все пространство текста, сосредоточенное, в основном, вокруг образов Дома, семейного очага, семантически насыщено. Однако эти родовые и культурные наслоения набрасываются постепенно, словно воспроизводя взросление и становление героини в пространстве культуры. Автор осуществляет феноменологическую разработку культурных стереотипов, оживляя устаревшие идеологические, литературные, языковые формы. Этот механизм можно описать на примере разговора между Нитой и ее невесткой Соней накануне свадьбы героини: «Хотя я Игоря совсем не знаю, но мне кажется, что он как раз то, что тебе нужно. Потому что он производит такое впечатление, что к жизни подходит просто. Противоположности сходятся.

Это омертвевшее трафаретное выражение ожило от яркости взгляда, который она подняла на меня» [75, с. 168].

Механизму самостоятельного освоения культурных концептов подчинена субъектная структура, отличная от набоковской. Субъект повествования «Других берегов» – взрослый, восстанавливающий в памяти детство и юность. Для этого он отправляет в свое прошлое «призрачного представителя», двойника, который способен, учитывая дистанцию прожитых лет, оценить утраченные мгновения. Автор «Других берегов» подчеркивает, что сам процесс письма способствует процессу полноценного переживания прошлого, откуда повествователь постоянно «оглядывается» на настоящее, сопоставляя «узоры судьбы». Набоковский субъект повествования, однако, неотделим от своего творческого и жизненного опыта и смотрит на события своей биографии с расстояния прожитых лет. Повествователь «Кануна Восьмого дня» демонстрирует противоположную модель. Автор каждый раз перевоплощается в состояния своей героини, проходящей разные фазы взросления.

Так, в начальных главах происходит вживание повествователя в роль ребенка, глазами которого отражены первые годы жизни героини. Первые строки романа вводят в мир непосредственных чувственных впечатлений ребенка: «Галчата живут где-то под самыми окнами, а голуби на чердаке этажом выше. Воркование голубей воспринимается смутно, как виола в оркестре. Зато пение петухов, не хриплое предраассветное, а сочное, набухшее от утреннего солнца и дискантовое перекликанье баб у ключа, где они полощут белье, тугой ритм их вальков – это ярко осознанный аккомпанемент галчатам. Галчата кричат над самой головой в голодной ярости, и звук такой, как будто буквы “К” и “Р” – стеклянные шарики, которые катаются у них вниз и вверх по горлу» [75, с. 6]. На примере этого абзаца также видно, как происходит переплавка разрозненных впечатлений в музы-

кальное единство – оформление жизни по законам искусства, что станет лейтмотивом всего романа. Эта схема перехода от природы к культуре становится композиционным принципом первого раздела, в котором происходит первичная концептуализация реальности и, усложняясь, реализуется на протяжении всего романа.

Прогулка по усадьбе, которой открывается роман, интерпретируется двояко. С одной стороны, это первичная репрезентация пространства, которое впоследствии обрастает индивидуальными и культурными смыслами. С другой – эта прогулка имеет литературный аналог и, таким образом, имплицитно отсылает к соответствующему способу литературного освоения пространства – жанру литературного путешествия: «прогулка по усадьбе выступает как свернутая форма путешествия, предполагая, в первую очередь, освоение или присвоение пространства. Литературный ее субстрат – жанр “прогулки” как отпочковавшийся от “литературного путешествия”, лирический сюжет которых составляет элегическая прогулка, проходящая в парке (усадьбе), на природе, которая символически призвана явить читателю “ландшафт души”» [54, с. 76].

В усадебном интерьере, который является миром маленькой Ниты, обнаруживается своеобразное расхождение между искусством и действительностью: «Столовая и соседняя гостиная выкрашены в светло-желтый цвет, и под потолком, вдоль карниза, бежит тонкий, узорный бордюр. Этот бордюр мне кажется очень красивым, но папа сказал, что в действительности это совсем не красиво, а просто глупая фантазия архитектора. Это очень странно. Для меня очень красиво, а в действительности – некрасиво. А какая же действительность? Где она? У кого? Очевидно, у старших» [75, с. 7]. Подчеркивается разница между непосредственным восприятием ребенка и восприятием взрослого, опосредованным эстетическими вкусами и законами.

Нормативность и условность искусства становится предметом размышлений Ниты. Разглядывая за завтраком портреты предков (которые являются важным культурным атрибутом литературной усадьбы), повествовательница замечает: «Недавно я думала о моем прадеде Огарине, вокруг которого собрались синие тучи, и соображала, почему его нарисовали снаружи во время грозы, а он с лентой через плечо, в белом парике и весь сухой?» [75, с. 8]. Пример осознанного, лишённого автоматизма восприятия книжной мудрости демонстрирует отец во время утреннего урока. Он приближает к действительности библейскую метафору, уподобляющую Царствие Божие горчичному зерну. Здесь появляется лейтмотивный для всего романа и перерастающий в многоплановую метафору образ дерева.

Реальность отображается сквозь призму детского взгляда, без посредства культурных схем и стереотипов, однако уже в первых главах зафиксированы основные составляющие усадебного топоса как идиллического.

Первый раздел с фольклорным названием «Присказка» (которое отсылает к «детскому» периоду развития литературы) актуализирует в сознании читателя черты идиллического хронотопа, выделенные М. М. Бахтиным. В первую очередь это отражается на циклическом характере времени (названия глав – «Утро», «Полдень», «Вечер», «Ночь»). Период детства сжимается до одних суток. Предполагается, что все дни детства ассоциируются у героини с одним нескончаемым летним днем в родной синеворской усадьбе.

В первых главах происходит репрезентация реального и ментального пространства жизни Огариных (подробное описание интерьера дома, прогулка с бабушкой по саду, купание, путешествие в соседнее поместье), которое затем станет не только местом действия, но и духовным ориентиром. После каждого переломного периода в своей жизни Нита возвращается в Дом (Синий Бор или городская усадьба в Казани) и соизмеряет свое состояние с бытием пространства, сопоставляет прошлое с настоящим.

Различные способы освоения реальности демонстрирует система образов романа, построена по принципу со- и противопоставлений. Важную роль в этом контексте играет сопоставление *Grand-maman blanche* и *Grand-maman noire* – «бабеньки» и «бабушки». Первая является воплощением условности, этикета, культурных конструкторов, вторая – воплощением практической жизни, прямоты: «Для бабеньки непонятно, как можно жить зимой где-нибудь, кроме Петербурга. Она часто рассказывает про придворный этикет, какой реверанс надо сделать императрице, какой – великой княгине, какой – императорскому высочеству и какой – просто высочеству. <...> Что касается бабушки, то она не может выносить великосветской жизни больше двух недель. <...> Если бабенька куда-нибудь идет, даже когда у нее срочное дело, у нее вид, что она гуляет и дышит свежим воздухом. Бабушка же гуляет редко, только вечером, а в остальное время ходит стремительной походкой, отдавая распоряжения управляющему, кучерам и плотникам» [75, с. 20–21].

Противопоставлены друг другу тетя Катя и Петр. Первая – носительница «книжных» демократических идеалов, которая стремится облегчить участь крестьян, однако черпает сведения о них из книг: «Хотя Катя постоянно имеет дело с крестьянами, и учит их, и лечит, но она вычитывает про них из Некрасова» [75, с. 24]. Подобную модель поведения демонстрирует и тетя Вера, увлеченная толстовством. Показательно, что, предприняв паломничество к своему кумиру, она не реализует данный им совет, а выходит замуж за Петра. Так естественные жизненные импульсы побеждают умственные построения. Петр – крестьянин по происхождению, получивший университетское образование. Он представляет собой противоположный тип героя – стремится выстраивать свою жизнь согласно самостоятельно выработанным правилам и собственным идеалам. Закономерно, что расхождения между героями возникают по поводу строительства дома: «Ее

планом была крестьянская изба, увеличенная и улучшенная, но изба. <...> Петр же не хотел никаких общежитий, а хотел простой, но по всем правилам построенный дом. Сейчас бабушкин вопрос возбудил новые прения на эту тему, и я скоро поняла, что страстное желание тети Веры опроститься сводилось теперь к отсутствию гостиной в этом будущем доме, но даже это желание висело на волоске» [75, с. 59]. Ниту удивляет, что при всей демократической настроенности против «роскоши» жизни своего класса тетя Вера трепетно относится к семейным и родовым традициям. Однако в рамках типологии героев по вышеописанному признаку (стремление к концептуализации мира, освоение реальности с помощью культурных стереотипов / стремление к практической жизни, «делу», непосредственное освоение мира) эта черта характера Веры закономерна.

Идеал Петра включает проект дома другой семейной пары – Димы и Сони («Дима решил, что его дом будет на противоположном берегу Омута, недалеко от бабушкиного, и будет построен в стиле ампира с концертным залом, с огромной библиотекой, вообще, “это будет дом так уж дом”» [75, с. 111]. Очевидна проекция характера хозяев на концепции будущего жилья: стремление к гармонично устроенной, полной жизни, свобода от идеологических штампов и образцов.

Такое же противостояние наблюдается и в характерах поклонников Ниты – графа Сигнена и Игоря Волотского. Граф Сигнен характеризуется устойчивыми формулами, ему присущ «эстетический ритм в движениях, светская любезность». По его мнению, «все эстетические и этические стремления человека выражаются его манерами, жестами, интонациями. Это они создают атмосферу оригинального творчества. И если внутренний мир человека не выражен внешне эстетически и ритмически, то все сводится к нулю. По крайней мере, для общества» [75, с. 106]. Диалоги между Нитой и графом Сигненом представляют собой не выражение своих мыслей напрямую, а их вуалирование, туманные намеки, игру. Игорь Волотский, напротив, характеризуется Нитой как человек прямой и деятельный: «Я чувствовала, что у него была огромная чуткость к правде, дар идти прямой линией сразу к ее центру, отбрасывая всякие туманности и прикрасы в ней, что меня приводило в некоторое замешательство, так как полуошутимые угадывания и вуалирования были мне более сродни» [75, с. 146]. Сближение Ниты с Игорем Волотским на сюжетном уровне опрокидывает стереотип, берущий начало в тургеневском идеологическом романе, согласно которому любовь между героями основывается на чувстве интеллектуальной и идейной общности, а идейно-нравственное расхождение влечет за собой разрыв.

Линия противопоставления персонажей продолжается на уровне противопоставления пространства, в котором они живут. По-разному устроена жизнь в Синем Бору и Бездонном (имение Волотских). Не только про-

странство может вызывать воспоминания, но и персонажи, связанные с пространством, могут напоминать о происходивших в нем событиях. Так, образ Игоря, в котором после нескольких месяцев военных действий Нита не нашла изменений, приносит с собой в разрушенный войной мир героини атмосферу Синего Бора: «Но когда Игорь вошел в гостиную, то с ним вошел весь блеск Синего Бора в июле и заслонил собой пронзительный, мертвенный свет аналитической мысли» [75, с. 184]. Здесь усадьба является частью счастливого прошлого и воспринимается как зрительный (световой) образ, находящийся вне литературных и рациональных построений и мифологем.

Все, что насыщено позитивным смыслом, ассоциируется у героини со светом и яркими цветовыми, слуховыми, обонятельными впечатлениями. Способность что-то воспринять органами чувств – символ жизненности, истинности той правды, к которой стремится Нита. Это относится к ольфакторным характеристикам деревенской усадьбы: «Когда мы вошли в дом, оба жадно втянули в себя его, такой знакомый запах. Запах благородно стареющего дерева, старых бумаг, постепенно обращающихся в прах, но обмываемых дыханием сада, старинных книг, застоявшихся в шкапах библиотеки. <...> Все летние дни нашего детства жили, спрятанные в этих вещах, *живые*, нетронутые временем» [75, с. 138; курсив наш. – О. Г.]. В этом смысле даже книги – нечто отвлеченное, сложноорганизованное, принадлежащее к миру рассудочного, обретая чувственно воспринимаемые характеристики, наделяется статусом истинного. Старые книги в библиотеке, символы духовной истории рода и интеллектуальной истории страны, также обретают ценность не из-за их отвлеченной мудрости, а из-за связи с человеческой жизнью: «Как меня всегда очаровывал запах книг. Человеческие мысли, часто забытые, отжившие, но противящиеся исчезновению» [75, с. 138].

Мысль повествователя движется по пути отказа от отвлеченной характеристики предмета через ее чувственное восприятие и одушевление к новому наполнению отвлеченным смыслом, но уже не навязанным культурой, а самостоятельно выработанной, очеловеченным. Так, в упомянутом эпизоде приезда в Синий Бор Нита переходит от прямого соприкосновения с памятными местами детства к приданию им статуса философских категорий: «Когда Дима ушел на конный двор, я помчалась на горку к березовой аллее, промчалась через мосток над ручьем и остановилась, чтобы перевести дух. Стволы берез, как нежная белая замша, были еще розовыми от закатных лучей.

А Игорь не любил деревню и природу! <...> Сигнен, напротив, был чуток к красоте, во всяком случае, к тому, как она отражалась в искусстве. <...> Я интенсивнее жила в сложном брожении светотеней, я с ними сливалась в одно, ощущала их ритм и чувствовала, как из него рождалась мысль и расцветала в слова» [75, с. 139].

Свет как визуальная характеристика предмета или явления имеет большое значение в романе. Символический смысл метафоры «свет», относимой к отвлеченным понятиям «истина», «знание» и т. д., оживляется за счет сближения с конкретным, предметным смыслом этого слова: происходит вторичное означивание тропа. Свет закатных лучей на стволах берез в усадебной аллее «рождает» ассоциацию со «сложным брожением светотеней», которое метафорически характеризует понятие красоты. Далее героиня оценивает предметы и явления, с которыми сталкивается, по их способности «рождать» свет, в метафорическом значении слова.

Героиня романа занимает промежуточное положение между двумя группами героев. Обладая даром непосредственного восприятия жизни, Нита наделена художественной восприимчивостью и поэтическим талантом, позволяющим ей переплавлять жизненные впечатления в формы искусства. Это является частью ее предназначения, которое сформулировано в главе «Тема» как «жажда остановить, схватить, удержать бег времени; схватить и удержать все меняющееся и уносящееся; мое пронзительное удивление, что мы все должны умереть, и какое-то живущее во мне непримиримое недоверие к человеческой смертности» [75, с. 81].

Героиня романа «олитературирует» жизнь, примеряя на себя литературные амплуа (тургеневская девушка), населяя свое жизненное пространство литературными персонажами (что проявляется в описании белой залы), в то время как автор романа, дистанцированный от описанных событий, осознает и разрушает литературные каноны, строит повествование не по законам литературы, а в соответствии с жизненными перипетиями: Нита выходит замуж не за графа Сигнена, близкого ей по взглядам и ценностям, а за Игоря Волотского, противопоставленного ей в идейно-ценностном отношении. Игорь является воплощением той самой энергии жизни, которая становится своеобразной духовной пищей, умственным и творческим стимулом героини: «он был щедрым жизнедателем, тогда как я, даже с моей, якобы духовной, отрешенностью была эгоистична и сосредоточена на себе» [75, с. 225]. Наполненность Игоря жизненной энергией и способность делиться ею с другими фиксируется с помощью сенсорной метафоры как способность излучать свет и тепло («знакомое золотистое тепло полилось из его глаз» [75, с. 284]).

Реальность и ее концептуализированный оттиск противопоставлены друг другу как поэзия и проза. Показателен эпизод в конце романа, когда Нита с мужем и братом в Уфе в заброшенном доме обсуждают город Курган, куда героине с ребенком предстоит эвакуироваться, и Нита вспоминает романс Калинникова о старом кургане и соколе. Завязывается спор об искусстве и жизни, Нита и Игорь занимают противоположные позиции в нем:

«Игорь сказал Диме:

– Нита рассердилась на меня, не хочет видеть конкретную сторону вещей, когда дело касается искусства и всяких серебристых туманов. <...>

Когда кто-нибудь накачивает потоки поэзии и красоты на фальшивую тему, то это меня просто бесит.

– А что меня бесит, это когда кто-нибудь накачивает грубую прозу на то, что прекрасно» [75, с. 325].

Мир искусства, надстраиваемый над реальностью, воспринимается Нитой как жизненная необходимостью и способ преодоления хаоса жизни: «Я хотела ему сказать, что поэзия и жизнь воображения были пищей, на которой я росла. <...> Я сказать ему, что знала, знала наверное, что это чувство отделяло человека от ненависти и злобы, от всякого рода мелочности; что если я потеряю этот дар видеть прекрасное, то жизнь схватит меня тысячами крючков и собьет меня с той дороги, по которой я хотела идти» [75, с. 326]. В этой системе ценностей главное место занимает образ Дома. Основой счастья для героини является воссоединение семьи в родовом гнезде: «Нам не нужны были наши земли, наш милый старый дом был всем, что нам надо» [75, с. 329].

Описание картины семейного воссоединения в представлении Ниты сближается с набоковскими мотивами возвращения на родину, которое возможно только в воображении. Нита в деталях восстанавливает: «Через стекла внутренней двери мне виден резной чугунный поднос для визитных карточек перед зеркалом, блестящий паркет. <...> Папа <...> дома... он, как всегда, работает в своем кабинете за письменным столом, наклонившись над деловыми бумагами. <...> Никакой войны уже не будет к тому времени, ни большевиков, ни террора! Тетя Катя, увидев нас, всплеснет руками» [75, с. 329] (ср. с набоковским: «Вижу нашу деревенскую классную, бирюзовые розы обоев, угол изразцовой печки, открытое окно: оно отражается <...> в овальном зеркале над канапе, где сидит дядя Вася, чуть ли не рыдая над растрепанной розовой книжкой. Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла затопляет память <...>. Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» [123, с. 70]). Оба фрагмента сближает образ зеркала, символизирующий иную реальность – мир воспоминания, недостижимый в настоящем, но наполненный сенсорными ощущениями (цвет, свет, детали интерьера).

Отделяясь от бытовой реальности, дом становится пространством памяти и воображения, символом идеалов и духовных ориентиров героини. Сенсорные впечатления становятся отвлеченными метафорами, сближая «реальный» и «идеальный» уровни жизни: «Я понимаю, что мы всю жизнь в нашей семье дышали чистым кислородом и сейчас мы как свечи, которые тухнут оттого, что нам кислорода не хватает» [75, с. 341]. Можно сделать вывод, что пространственный код дома в романе становится средством автокоммуникации, которая описана Ю. М. Лотманом как процесс передачи сообщения в системе «Я – Я», изменяющий субъекта-участника этого процесса. «Функционально текст используется не как сообщение, а

как код, когда он не прибавляет нам каких-либо новых сведений к уже имеющимся, а трансформирует самоосмысление порождающей тексты личности и переводит уже имеющиеся сообщения в новую систему значений» [102, с. 47]. Пространственный код используется повествователем для передачи саморефлексии героини. Свое состояние Нита постоянно соотносит с представлениями о доме: «Но мое сердце надрывалось за ту, другую меня, оставшуюся там, в казанском доме, которая знала все по-настоящему и бродила по опустевшей белой зале с безжизненными портретами, с замолкшим роялем» [75, с. 323].

Таким образом, в романе «Канун Восьмого дня» дворянское гнездо – это символическое место сохранения родовой и культурной памяти (место воспоминаний о матери – ее комната, ее могила на семейном кладбище; белая зала – место, где сосредоточена мировая культура). Усадьба осмысливается на философском уровне в контексте понятия Дом, который предстает как духовное пространство формирования нравственных, этических, эстетических идеалов и мироощущения человека, место, где формируется идеал человека «Восьмого дня» творения, согласно библейской символике романа – человека, более совершенного, чем «животный» человек, созданный на шестой день. Усадьба – это место локализации человека в системе культуры. Семантические доминанты (усадьба – модель мира, символ России, родовое гнездо, средоточие мировой культуры) и формальные признаки (усадебная символика, мотивно-образная структура) мифа дворянского гнезда осваиваются и переосмысливаются героиней романа, и большую роль в этом процессе играет поэтика сенсорного восприятия.

Механизм автокоммуникации, использование риторических тропов и элементов символического кода усадебного пространства (набоковская тропа жизни, символический образ дерева Ильиной-Боратынской) сближает художественно-документальную усадебную прозу с элегической моделью усадебной поэзии XIX в. Авторы, которые обращаются к биографическому материалу, используют элементы классического усадебного кода для их структурирования и концептуализации. Сенсорные метафоры отражают индивидуально-личностное осмысление известных литературных и культурных концептов.

## **2.3. МЕЖДУ ПОЭЗИЕЙ И ПРОЗОЙ: УСАДЕБНЫЙ ТЕКСТ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

### **2.3.1. УСАДЕБНЫЙ ТЕКСТ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА**

Современная культура характеризуется исследователями как переходная. Одна из отличительных черт переходных эпох – обостренное внимание к проблемам художественного языка и формы, в которую может «об-

латься» противоречивое, неоднозначное настоящее, и той призмы, сквозь которую это настоящее видит события пройденных культурных и исторических этапов. В поисках нового художественного языка авторы идут различными путями. Такое размежевание демонстрирует, например, литературная ситуация в русской поэзии последней четверти XX – начала XXI века, сущность которой, как известно, выразилась в борьбе и сосуществовании двух противоположных направлений – концептуализма и метареализма. Поэты-метареалисты стремились отразить сложный и противоречивый характер окружающей их реальности с помощью усложнения художественного языка, концептуалисты шли по пути столкновения уже сформировавшихся, «канонических» культурных кодов, пытаясь сказать новое слово «на стыке» этих языков или показать зияющую за ними пустоту. В этом контексте интерес представляет работа концептуалистов с одним из ключевых «сквозных» текстов русской культуры, которым является усадебный текст.

В диахронической перспективе разные семиотические уровни усадебного текста находятся в разных положениях по отношению к ядру сверткста. В литературном процессе XVIII – начала XIX века ядро составляет усадебная поэзия, а проза находится на периферии. В XIX веке происходит инверсия сверткстевой структуры: усадебная поэзия находится дальше от ее ядра, чем проза классической нарративной структуры с четко прослеживаемым сюжетом. «Дискретный» характер лирики как рода литературы, предполагает редукцию необязательных, само собой разумеющихся элементов.

В современной литературе элементы прозаического и поэтического кодов вступают в активное взаимодействие. В этом процессе также следует учитывать временные факторы. В поэзии шестидесятников можно встретить классический усадебный сюжет, почти не подверженный трансформации и сокращению. Отсылка к усадебной литературе содержится в стихотворении В. Соколова «Все как в добром старинном романе» (1960–1961). Автор восстанавливает сюжет о ностальгии героя по утраченному идиллическому прошлому, связанному с конкретным пространством. Современность «врывается» в текст только на уровне образа лирического героя, который примеряет на себя маску тургеневского героя, проникнувшись атмосферой старинного парка: «Под лиственной сенью / Я часами брожу вдоль оград, / Как скрывающий происхождение, / Что-то вспомнивший аристократ» [164]. Стихи, реконструирующие культурный опыт, есть у Беллы Ахмадулиной. Однако в ее «усадебной» поэзии уже происходит сдвиг от изображаемого объекта к возможностям языка, изображающего объект, наблюдается саморефлексия поэта над «инструментом» своей работы. В стихотворении «Сад» (1980) происходит исследование фонетических возможностей слова «сад», которое влечет за собой ряд литературных ассоциаций: «Я вышла в сад, но глушь и роскошь / живут не здесь, а в слове:

“сад”. / Оно красою роз возросших / питает слух, и нюх, и взгляд. <...> Вместилась в твой объем свободный / усадьба и судьба семьи, / которой нет, и тот садовый / потерто-белый цвет скамьи» [15].

Усадебная структура, попадая в поле современной поэзии, т. е. в поле диахронической периферии по отношению к «тургеневскому» центру, подвергается редукции, автор такого текста оставляет только её сигналы, части, отсылающие к целому. Так, в стихотворении Марии Степановой «Хру-сталь. Стек-ло. Фар-фор. Фа-янс...» (2008) воспроизводится редуцированный усадебный сюжет переезда из родового гнезда, на который намекают отдельные предметные образы: «Хру-сталь. Стек-ло. Фар-фор. Фа-янс. / Не задевать. Не кантовать. / Семейное имение пошло в последний пляс: / Трельяж. Диван. Кровать <...> Тут был сирень. Тут был мигрень. / Селед-чатые тополя / Висели косо, набекрень» [166, с. 234]. Лирическое «я» представляет собой один из «голосов», которыми наполнены стихи Марии Степановой. Стихотворение содержит мотивы прошлого и настоящего, пространственно оформленных воспоминаний, между тем как лирическая героиня находится в пограничном, переходном состоянии: «А я – иди, где буду я, / Как занавеска драная, / Светить сплошными дырами / Между двумя квартирами, / Не ветхим рубищем – / Нарядом будничным: / Между живущим будущим / И прошлым любящим». На усадебные мотивы указывает ностальгическая окрашенность прошлого. В том же сборнике «Лирика, голос» этому «голосу», воспроизводящему некий родовой опыт, вторит еще один в стихотворении «9 июня 2008»: «Такою ли от меня оживала мать, / И прадеды, и прабабки, и вся родня? / Едва голова научится понимать, / Она обернется к ним помимо меня» [166, с. 260]. Усадебный текст использован для обозначения неразрывной власти прошлого (личного, родового, исторического и культурного) над человеком, соотношения лирической героини с ее родовыми корнями.

Еще одно направление в переработке усадебного текста в поэзии рубежа XX–XXI вв. наметилось уже в цитированном стихотворении Ахмадулиной: «и дивно, / что выход в сад – не ход, не шаг. / Я никуда не выходила. / Я просто написала так: / «Я вышла в сад»...» [15]. Это переход от сюжета к метасюжету, от текста к метатексту. Объектом изображения становится сам процесс изображения или его результат. Истоки этого процесса кроются в характере усадебного текста, от момента своего зарождения связанного с феноменом интертекста, мотивами письма и книги, в специфике усадебного пространства, важными элементами которого являются сад («сад можно и должно “читать”, и поэтому главное занятие в саду – чтение книг», – отмечает Д. С. Лихачев [98, с. 17]) и библиотека. Причиной сдвига в сторону языкового самоанализа и самоописания также является лингвистический поворот, произошедший в философии XX века, когда стало возможным хайдеггеровское «сущность человека покоится в языке» [184, с. 259] и была осознана необходимость «дать слово языку как языку» [184,

с. 259]. Сходные идеи свойственны французскому структурализму: Жерар Женетт в статьях «Пространство и язык», «Литература и пространство» отмечает внутреннюю близость языка и пространства, утверждая, что есть «своего рода первичная, элементарная пространственность, присущая самому языку» [62, с. 279].

Как пример метатекстуального направления в разработке усадебного текста может рассматриваться поэзия концептуалистов. Представители этого направления используют тексты, окруженные мощным культурным ореолом и имеющие большое значение для русского литературоцентричного национального сознания, чтобы выразить смыслы, связанные с историей и современностью. Лев Рубинштейн в одном из интервью обосновал общий для концептуалистов эстетический принцип: «Мы ощущали себя, как немецкое послевоенное поколение литераторов. Для них, немцев, “поэзия была невозможна после Освенцима”, для нас старый литературный язык себя дискредитировал после ГУЛАГа, поэтому мы начали искать новые формы самовыражения» [143]. Эта интенция выражается в борьбе с литературностью в поэзии концептуалистов. Формы воплощения «литературности» включают в себя усадебные «фигуры». Лев Рубинштейн в цикле «С четверга на пятницу» (1985) в одном из «сновидений» воспроизводит фрагмент усадебного микросюжета: «Мне приснились погруженные в глубокую задумчивость деревья старинного парка. По его тенистой аллее навстречу мне двигалась одинокая фигура. Я еще издали заметил ее и почти сразу догадался, кто это. Да и вы, наверное, догадались...» [144]. Примечательно, что последнее, обращенное к читателю, предложение предполагает знакомство адресата с претекстом, уверенность, что читатель распознает «сигналы» той литературной ситуации, в которую попал сновидец. Новая информация вводится именно нарративной структурой текста, отношениями между эксплицитным автором (диегетическим нарратором, по терминологии В. Шмида [192, 82–83]) и читателем, имеющими общий культурный опыт (сам способ представления текста, тот новый жанр, открытие которого принадлежит Льву Рубинштейну, – поэзия на библиотечных карточках – отсылает именно к «книжной» традиции, подспудно актуализирует усадебный текст как некий библиотечный фонд, совокупность литературных напластований). Этой открытой апелляцией к читательскому опыту реципиента автор пытается вскрыть штампы массового сознания. Важен для восприятия этого «усадебного» фрагмента и общий контекст цикла – пересказ сновидений нарратора. Возникает дистанция между реальностью и сновидением (фикцией, выдумкой), она подчеркивается постоянными возвращениями нарратора в реальность:

«7.

Снилось мне, будто бы самое главное – это найти наиболее адекватную форму сочувствия друг другу. Потом я проснулся...

8.

Мне снилось, будто бы идея чистого листа есть короткое замыкание любого последовательного эстетического опыта. Потом я проснулся...» [144].

Показательно, что в цитированном отрывке выражена идея взаимодействия между людьми посредством некоей «формы», подготавливающая диалог между субъектами текста в «усадебном» фрагменте цикла.

Подобного рода акцент на взаимоотношениях автора и читателя, основанных на эффекте узнавания, делает Тимур Кибиров в поэме «История села Перхурова» (1994–1995) с характерным подзаголовком «Компиляция». Поэма представляет собой своеобразную историю русской литературы и отсылает не только к известным образцам усадебной поэзии, но и к прецедентной усадебной прозе. Аппелляция к русской литературе отражается уже на уровне паратекстовых элементов: заглавие поэмы отсылает к пушкинской «Истории Села Горюхина», в которой можно обнаружить сходный топоним: «К северу граничит она с деревнями Дериуховым и Перкуховым, коего обитатели бедны, тощи и малорослы, а гордые владельцы преданы воинственному упражнению заячьей охоты» [136, т. 5, с. 128]. Представление о литературоцентризме русской культуры позволяет автору, обращаясь к литературному материалу, делать выводы об особенностях национального характера и самосознания, структуре русского общества, которое на протяжении веков характеризовал раскол между образованным дворянством и народом. Этот раскол отражен в поэме на стилистическом уровне переходами в разные стилистические регистры: собственно «литературный» и фольклорно-былинный. Литературные отрывки объединяет характер пространства – русское поместье, дом и сад, что позволяет говорить о сознательном использовании автором русского усадебного текста. Подобно усадебному роману, поэма Кибирова имеет рамочную композицию и представляет собой сон, как и в стихах Рубинштейна, который видит путник, современник автора. Мотив дороги сближает поэму Кибирова с поэмой Гоголя, на которую намекают перефразированные цитаты: «Вокруг земля – на сотни верст, / на сотни долгих лет / картошкою покрыта вся. / Чего ты? Дай ответ! / Молчит, ответа не дает» [83, с. 276]. Отсылки к общеизвестным литературным образам-аллегориям России настраивают читателя на интертекстуальный характер поэмы и вводят в ее проблематику: «Так был здесь соловьиный сад / или вишневый сад?» [83, с. 277].

«Литературная», «дворянская» часть поэмы распадается на несколько хронологических частей. Все они являются вариантами усадебного текста русской литературы. Приведем некоторые примеры.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Державинский текст.</b> Истоки усадебного текста – стихотворения «Евгению. Жизнь Званская», «Приглашение к обеду». Отражены характерные особенности усадебного текста данного периода: оппозиция «город – деревня», выраженная в противопоставлении государственной жизни, роскоши вельмож, городской суеты сельской тишине, поэтическому вдохновению. Аркадийно-мифологические мотивы, связь с античной мифологией Золотого века. Отсылки к литературе державинского времени (поэма де Лилия «Сады»), отражение литературной сущности усадебного топоса. Признаки <i>locus amoenus</i>. Руссоистские мотивы.</p>  | <p>Куда меня влечет звук лирных струны?<br/>Се кров семейственный героя знаменита,<br/>Почившего от бурь на лоне тишины [83, с. 279].<br/>&lt;...&gt;<br/>Хозяин встретит вас с почтенною женой,<br/>Вас дочерей его окружит сонм веселый –<br/>О младость резвая, Астреи век златой»<br/>&lt;...&gt;<br/>А стол уж полон яств – тут стерлядь золотая,<br/>Пирог румяно-желт, зелены щи, каймак,<br/>Багряна ветчина и щука голубая [83, с. 280]<br/>&lt;...&gt;<br/>Иль выйдем в дивный сад, где естества красоты<br/>Художеством де Лилия усугубить возмог.<br/>&lt;...&gt;<br/>Там дальше зелень рощ, там стклянных вод<br/>струенье,<br/>Там тучны пажити, там нив златых волнение,<br/>Там пастушка свирель, сыны природы там [83, с. 281].</p> |
| <p><b>Пушкинский текст.</b> Распадается на отрывки, отсылающие к разным произведениям: «Евгений Онегин» (фамилия героя – Двинский), «Капитанская дочка», мотивы из пушкинских лирики.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | <p>Ты выбрал, Двинский, честь благу,<br/>В халат и феску облачась,<br/>В глуши селенья заключась,<br/>Смеясь на бестолочь людскую,<br/>Вкушая сладостный досуг<br/>С бокалом, чубуком и книгой,<br/>Стеснительных условий иго<br/>Ты рано сбросил, милый друг [83, с. 286]. &lt;...&gt;<br/>Метель и злится, и рыдает,<br/>И воем сердце надрывает.<br/>«Ну, барин, все, беда – буран!<br/>Дороги нет!» [83, с. 288].</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <p><b>Тургеневский текст.</b> Белый стих как имитация прозаического текста. Основные «сигналы» классического периода усадебного текста: мотив усадебной любви, споры о путях развития России, гармония человека и природы в пространстве усадьбы. Автоцитация (Шильково – топоним из стихотворения Кибирова «Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности», написанное в форме дружеского послания и содержащее мотивы усадебного текста). Характерное для тургеневских героев предощущение ностальгии по настоящему моменту, который больше не повторится, закрепившееся в усадебном тексте.</p> | <p>&lt;...&gt; Но Панин объявил,<br/>Что хочет проводить гостей хотя бы<br/>До Шилькова... Закат уж догорел.<br/>Ночь наступила, но прогретый воздух<br/>Был тих и ароматен. Быстро, ровно<br/>Неслась карета. Панин ехал рысью,<br/>Держась рукой за дверцу. Лизин профиль,<br/>И россыпь первых звезд, меж черных крон<br/>Мелькающих, и мерный стук копыт,<br/>И где-то справа огонек костра –<br/>Все это, гармонически сливаясь<br/>В шемящую мелодию, сближало<br/>Все больше их, сердца переполняя<br/>Отрадою и грустью. Эта ночь<br/>Навек соединила их, и каждый<br/>Знал – что бы ни случилось, никогда<br/>Они уже не смогут позабыть<br/>То ощущение полного слияния,<br/>Которое дается человеку один лишь раз... [83, с. 291]</p>     |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Чеховский текст.</b> Появляется образ сценических подмостков, в русской литературе главенствует драматургия. Усиливается чувство ностальгии, детализированный предметный мир (декорации, реквизит). Образы чеховской драматургии, чеховский диалог, отражающий нарушение коммуникативного контакта.</p> | <p>Уже у боковых дверей лежат Узлы, баулы, чемоданы. В спальню Открыты двери настежь. Старый сад За окнами темнеет оголенный. За сценой глухо голоса звучат [83, 295].<br/>&lt;...&gt; Управляющий гитару настраивает. Гувернантка ждет Ответа. Из передней входит старый Лакей в высокой шляпе. Дождь идет. Входя, помещик делает движение Руками, будто чистого кладет Шара от двух бортов. А в отдаленье Чуть слышно топоры стучат [83, с. 296–297].</p>                           |
| <p><b>Серебряный век.</b> Поэзия символистов, драматургия Блока и Горького. Апокалиптические мотивы.</p>                                                                                                                                                                                                      | <p>Все безглагольным и неизреченным Становится внезапно. Ждут вестей. Бледнеют. Видят знаки. Внемлют чутко. И чают появления гостей Неведомых, грядущих. Сладко, жутко, Не очень трезво. Театр варьете Насчет цензуры отпускает шутки. Маг чертит пентаграмму. О Христе Болтают босьяки. Кружатся маски – Пьеро, припавший к лунной наготы, Маркизы, арапчата. Вьется пляска Жеманной смерти. &lt;...&gt;<br/>И наконец, всю сцену заполняют и лижут языки огня [83, с. 297–298].</p> |

По мере движения от одной литературной эпохи к другой усиливается степень «вмешательства» автора в собственные реминисценции. Так, если державинский, пушкинский и тургеневский тексты были стилизованы, то есть автор писал «как Державин», «как Пушкин» и т. д., незначительно перефразируя цитаты из оригинальных произведений, то к концу поэмы уменьшается степень цитатности, усиливается ироническая отстраненность автора, рефлексия над объектом изображения. Появляются элементы авторского метаязыка: «Сладко, жутко. Не очень трезво» [83, 297].

Завершается поэма парадоксальным соединением фольклорного и литературного регистров. Проснувшийся герой слышит магнитофонную запись блатной песни на сюжет «Евгения Онегина». Таким стилистическим решением иронически преодолевается вековой разрыв между «дворянской» и «народной» культурами.

Таким образом, в поэзии концептуалистов усадебный сюжет становится метасюжетом, а сам усадебный текст – средством для выражения мыслей о русской истории и современности, способом создания нового художественного языка с помощью иронического переосмысления старого.

### 2.3.2. ПОЭЗИЯ И ДОКУМЕНТ: УСАДЕБНЫЙ ТЕКСТ В ПОЭЗИИ Т. КИБИРОВА И М. РЫБАКОВОЙ

Взаимодействие поэзии и прозы может осуществляться при включении в поэтический текст документальных источников или стилизации его под документ. В качестве таких источников может использоваться автобиографический материал или биография исторического лица. В таком случае усадебный текст становится средством для конструирования биографического / автобиографического мифа в художественном тексте.

*Автобиографический миф в структуре усадебного текста.* Обосновывая обращение к поэзии Т. Кибирова при исследовании культурной топики, уместно вспомнить высказывание Андрея Немзера: «Суть поэзии Тимура Кибирова в том, что он всегда распознавал в окружающей действительности “вечные образцы” и умел сделать их присутствие явным и неоспоримым» [83, с. 8].

Яркое воплощение эта тенденция получает в цикле «Послание Ленке и другие сочинения» (1990). Каждому стихотворению цикла присвоен эпиграф из Пушкина, который одновременно обозначает основную идею или тему стихотворения и вводит читателя в ситуацию интертекстуальности, отсылая к тем или иным источникам. Все стихотворения цикла так или иначе обращаются к теме взаимодействия человека и культуры: личность в частном и культурно-историческом измерениях. В каждом стихотворении автор «отслаивает» одну из составляющих личности своего лирического «я», стремясь добраться до его сути. Суть же его заключается в творчестве. Эта идея вписывается в магистральную составляющую поэзии Кибирова, которую А. Немзер описывает так: «Автобиографический миф о рождении поэта – неотъемлемая часть творимого им мира» [83, с. 7]. Автобиографичность проявляется и в наличии реального адресата послания, которым является жена поэта.

Каждое стихотворение цикла подвергает анализу определенный «слой» личности лирического героя. Авторская мысль движется от социокультурной ситуации, в которой живет и творит лирическое «я» поэта («Сереже Гандлевскому. О некоторых аспектах нынешней социокультурной ситуации»), и культурных истоков его личности («Усадьба») к детским воспоминаниям, «частной» жизни («Из цикла “Младенчество”») к столкновению частного, индивидуально-личного и социального («Послание Ленке»). Вторая половина цикла также построена на диалогическом столкновении разных дискурсов (библейского текста – «Переложение псалма», элегического жанра – «Прогулка в окрестностях Одинцово», «ироикомиической поэмы» и др.).

Усадебный текст русской литературы наиболее наглядно представлен в стихотворении «Усадьба». Нерифмованный пятистопный ямб с пиррихиями и анжабманами имитирует разговорную прозаическую речь; имена

героев и сюжетная ситуация восходят к романам Тургенева и Гончарова (приезд героя в родовую усадьбу, посещение родственников). Восстанавливаются микросюжеты и образы пушкинской прозы (эпизоды из «Капитанской дочки» – «Что, Петя, / Маркеловну-то помнишь? У нее / ты был в любимцах. Как она варенье / варить затеет – ты уж тут как тут / и пеночки выпрашиваешь... / Славно / тогда мы жили, господа» [83, с. 103]; сюжетная ситуация «Выстрела» – «Под Варшавой / наш полк стоял в то лето, господа. / Вообразите – пыльное местечко, / ученья бесконечные, жара / анафемская, скука – хоть стреляйся! / И никакого общества <...> Как обычно, / мы собрались у прапорщика Лембке» [83, с. 107]; образ, сочетающий в себе черты пушкинской Татьяны и тургеневских девушек: «Да вот Аглая – вроде бы ничем / Бог девку не обидел – красотой, / умом и нравом – всем взяла, наукам / обучена, что твой приват-доцент. / Приданое – дай Боже всякой, Петя. / А счастья нет... И все молчит, и книжки / читает, и вздыхает...» [83, с. 106]). Тем не менее, временная локализация событий в стихотворении тяготеет к концу XIX века, о чем свидетельствуют как упоминания об исторических персонажах и социальных процессах («Был бы жив Столыпин / порядок бы навел... А ты, Петруша, случайно не из этих? / То-то, нет... Грех, Петя, грех...» [83, с. 105]), так и общее настроение ностальгии по усадебному прошлому, характерное для конца века, мотив усадебного запустения – молодому человеку, выбирающему жизненное поприще, советуют заняться обустройством родового гнезда: «А может, по ученой части? А? / Профессор Петр Прокофьев сын Чердынцев? / А что?! Но если правду говорить, – / принялся б ты хозяйствовать, дружок. / Совсем ведь захирело без присмотра / именье ваше...» [83, с. 103].

«Автобиографичность» данного фрагмента в цикле подчеркивает значимость мотивов и образов усадебной прозы для авторского самосознания. Не случайно в стихотворении появляется некий литератор по фамилии Кибиров, подвергшийся журнальной критике: «Вот барон Брамбеус / в девятом номере отделяет – как / то бишь его? – Кибиров (очевидно, / из инородцев). Так и прописал – / мол, господин Кибиров живописец / пошлейшей тривиальности, а также / он не в ладах с грамматикой российской / и здравым смыслом...» [83, с. 105]. Такая отчужденная самохарактеристика с точки зрения профанного сознания позволяет ввести в цикл тему, которая будет развита в стихотворении «Послание Ленке» уже с субъектной позиции лирического героя, от первого лица. В стихотворении «Усадьба» автор обращается к истокам своего литературного опыта, как в следующем микроцикле «Из цикла “Младенчество”» анализирует опыт своего детства. Культурный (коллективный) и индивидуальный опыт лирического героя сходятся в одной точке: окончания обоих стихотворений принадлежат одному и тому же субъекту речи (в то время как основная часть текста «Усадьбы» представляет собой монолог помещика, ведущего одностороннюю беседу с гостем):

«Усадьба»

Покойной ночи, спите, господа.  
Уснете вы надолго. Никогда  
вам не проснуться больше.  
Никогда в конюшнях барских  
не заржет скакун <...>  
чувствительные не замрут сердца  
от песни Филомелы в час ночной,  
и гувернер с зажженной свечой  
не спустится по лестнице и сад  
загубят и богатства расточат,  
и подпалят заветный флигелек,  
и в поседевший выстрелит висок  
наследник бравый, и кузина Кэт  
устроится пишбарышней в Совет,  
в тот самый год, России черный год,  
о коем вам пророчествовал тот  
убитый лейб-гусар. И никогда  
не навредит брусничная вода  
соседу-англоману... В старый пруд  
глядит луна – в солярку и мазут.  
И линия электропередач  
гудит над кровлей минводхозных  
дач. <...> И свет  
над фабрикою фетровой в ночи...  
Прощай, ма шер. Молчи же, грусть,  
молчи [83, с. 108].

«Из цикла “Младенчество”»

Скоро все это предано будет  
не забвению, а просто концу.  
И приду я в себя и в отчаянье,  
нагрубив напоследок отцу.  
  
Страшно все. Всех и вся позабудут.  
Ничего же, пойми ты, не будет.  
Но откуда – неужто оттуда? –  
дуновенье тепла по лицу?  
  
Я не знаю, чье это посланье,  
указанье, признание, воззванье,  
но гляди – все, как прежде стоит –  
в палисаднике мама стирает,  
  
мы в кубинских повстанцев играем,  
горяча черепица сараев,  
стрекоза голубая блестит...  
Эй, прощайте мне. Бог вас простит  
[83, с. 112].

Обращает на себя внимание и такая особенность, как появление рифм в нерифмованном до этого момента тексте «Усадьбы». Тем самым подчеркивается, что это уже не стихи, стилизованные под усадебную прозу, а частный описываемым событиям авторский голос: «речь героя незаметно для читателя переходит в собственно авторский монолог, так что в итоге текст стихотворения, обнажая прием “разрушения сказа”, демонстрирует и разрушение традиционной усадебной культуры, и гибель старой России в целом» [цит. по: 17, с. 126].

Следует задаться вопросом: для чего поэт конца XX – начала XXI века обращается к реалиям конца XIX века, к, казалось бы, давно ушедшим временам, не имеющим отношения к современной российской действительности? Тот факт, что стихотворение «Усадьба» следует сразу за стихотворением, рассказывающем «о некоторых аспектах нынешней социокультурной ситуации», позволяет предположить, что две ситуации конца

века подвергаются сопоставлению<sup>12</sup>. Кроме того, Кибиров подчеркивает общечеловеческую, вечную ценность культуры и, в частности, поэзии, обращаясь к Сергею Гандлевскому как к товарищу по ремеслу: «Давай, давай! Начнем сначала. / Не придирайся только к рифмам. / Рассказ пленительный, печальный, / ложноклассические ритмы. / Вот осень. Вот зима. Вот лето. / Вот день, вот ночь. Вот Смерть с косою. / Вот мутная клубится Лета. / Ничто не ново под луною» [83, с. 101]. В этих строках Кибиров делает попытку снять для себя известную постмодернистскую проблему («все уже написано»).

Е. А. Сурков, анализируя топос «чтение» в сентиментальной повести XVIII века, говорит о ее подчеркнутой литературности, создающей «своеобразный “завор” между уже хорошо знакомой, освоенной или даже типовой литературой и литературным произведением, создаваемым на глазах читателя» [168, с. 25]. Подобным приемом пользуется Т. Кибиров, формирующий смысл произведения в зазоре между разнообразными прямыми и скрытыми цитатами.

Если в первых трех стихотворениях цикла разные «образы дискурса» (Е. А. Сурков) существовали обособленно: «социокультурная ситуация» («Серее Гандлевскому»), «культурная память» («Усадьба»), «личная память» («Из цикла “Младенчество”»), то в стихотворении «Послание Ленке» они вступают в состояние диалога и даже конфликта. Следует обратить внимание, что это не дружеское послание от поэта к поэту, как в случае с первым стихотворением цикла, а обращение к любимой, что переносит внимание читателя в область частной жизни, в сферу чувства, а не долга. Из данного противопоставления («долг и чувство») вырастает целый ряд других, на столкновении которых и рождается основная мысль текста.

Все реалии, микросюжеты, образы и метафоры стихотворения можно поделить на две группы, в зависимости от доминирующего «образа дискурса»:

I. «Развитой романтизм», «Духовность», эстетика, искусство, разрушение, смерть, общество, государственное (общее), Высоцкий, соколы, буревестники, чайки, блоковская вьюга, Врубель, Карл Моор, Корсар, Каин, Манфред, Мельмот, Алеко, Кармен, Манон Леско, Мариула, Клеопатра, богоборцы, богоискатели, «достоевщина»;

II. «Мещанство», быт, мораль, сохранение (спасение), жизнь, мир, частное, «голубки с виньетки», варка варенья, крыжовник, уют, природа, Набоков, Диккенс, Честертон, герань, игрушка, елочный шарик, влажная уборка, кулинария.

<sup>12</sup> К ряду сопоставлений можно добавить ситуацию конца XVIII века, когда «доминировавшие в структуре ценностей в первой половине столетия государственные интересы, которые поглощали интересы отдельной личности, в последней трети века в значительной степени утрачивают влияние, вступив в сложные взаимоотношения с ценностями частной жизни» [5, с. 19]. Именно эпохе сентиментализма принадлежит открытие того типа дискурса, который используется Кибировым и который в контексте «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина формулируется Т. А. Алпатовой так: «открытость всем впечатлениям бытия их множественность и принципиальная несводимость к одной заранее предугадываемой схеме составляет цель и оправдание пребывания человека в мире» [9, с. 52].

Обращает на себя внимание, что первая группа больше по объему, чем вторая, что отражает влияние и «всеобщность» первого дискурса: «Здесь, где царит романтизм развитой, и реальный, и зрелый, / здесь, где штамповщик любой, пэтэушник, шофер, и нефтяник, / и инженер, и конструктор ГУНО, и научный сотрудник – / каждый буквально – позировать Врубелю может, ведь каждый / здесь клеветой искушал Провиденье, фигнею, мечтою / каждый прекрасное звал, презирал вдохновенье» [83, с. 114]. Лирический герой Кибирова, подобно романтическому бунтарю, одинок, однако его бунт имеет мирный, «охранительный» характер и ведется в идиллическом ключе: «Жить-поживать будем, есть да похваливать, спать-почивать будем, / будем герани растить и бегонию, будем котлетки / кушать, а в праздники гусика, если ж не станет продуктов – / хлебушек черненький будем жевать, кипяток с сахаринчиком <...> Ведь не много и надо / тем, кто умеет глядеть, кто очнулся и понял навеки, / как драгоценно все, как все ничтожно, и хрупко, и нежно, / кто понимает сквозь слезы, что весь этот мир несуразный / бережно надо хранить, как игрушку, как елочный шарик, / кто осознал метафизику влажной уборки» [83, с. 116–117]. На первый план выступает быт, повседневная жизнь, показанная средствами идиллического дискурса: с актуализацией мотивов еды, дома, мирного труда, продолжения рода, позволяющего преодолеть смерть и разрушение («Родится у нас непременно / мальчик, и мы назовем его Юрой в честь деда иль Ваней. / Мы воспитаем его, и давай он у нас инженером / или врачом, или сыщиком, Леночка, будет» [83, с. 117] – показателен выбор профессий, связанных со спасением, сохранением, созиданием, противостоящих экспансии «развитого романтизма»).

Важность повседневного быта и его эстетического освоения показана с помощью использования отдельных устойчивых мотивов и топосов классической литературы. Одной из таких культурных универсалий является варка варенья, несколько раз упоминаемая в цикле Кибирова. Данный мотив восходит к «русской патриархальной, преимущественно провинциальной дворянско-помещичьей культуре XIX в., в которой варка варенья составляла важный этап жизни семьи в летний период» [110, с. 83]. Примечательно, что в «Послании Ленке» варенье варят из крыжовника, что отсылает, с одной стороны, к известному по чеховскому рассказу символу мещанства, переосмысляемому Кибировым, с другой стороны, к усадебному образу тургеневского романа (в романе «Отцы и дети» в комнате Фенички стоят банки с вареньем, на одной из которых написано «кружовник», именно это варенье особенно любил Николай Петрович Кирсанов). Таким образом эпизод варки варенья у Кибирова имеет знаковый характер, органично вписывается в эстетическую структуру текста. Важную роль в стихотворении играет мотив еды, ее приготовления и вкушения. Это еще одна черта идиллического типа мировосприятия, т.к. важная составляющая жанра идиллии – «описание еды, сбора урожая, убранство стола, который является центром идиллического пространства» [17, с. 75]

В стихотворении происходит снятие оппозиций быт – бытие, низкое – высокое при актуализации оппозиций упорядоченное – неупорядоченное (семантика быта воплощается в описании реалий домашней жизни, в «метафизике влажной уборки», в то время как за окнами бушует блоковская вьюга). Следует обратить внимание на особенности использования интертекста в стихотворении. Известно, что интертекстуальным ссылкам Кибирова «свойственен высокий уровень систематичности. Есть авторы-любимцы, которые воплощают кибировские ценности, есть авторы-противники» [149, с. 324]. Противниками лирического героя «Послания Ленке» являются авторы, воплощающие в его сознании идею бунта и разрушения (А. Блок, М. Горький, В. Высоцкий, Дж. Байрон, Ф. Шиллер), Достоевский, персонифицирующий дух богоискательства и комплекса идей и представлений, объединяемых понятием «достоевщина», художники Врубель и Айвазовский, изображающие разгул стихий и дух разрушения и сомнения («Демон»). Союзниками героя становятся Ч. Диккенс, утверждающий важность домашнего очага, уюта, семейных ценностей, и В. Набоков (оппонент Достоевского), в художественной системе которого, как и у Кибирова, важное место занимает мифологизированный образ счастливого детства.

В контексте оппозиций, представленных в стихотворении, интерес представляет концепция Г. С. Кнабе о двух типах культуры. Исследователь описывает так называемую Культуру «с большой буквы», которая «тяготеет к закреплению в традиции и к респектабельности, к профессионализации деталей, ее создающих, к восприятию более или менее подготовленной аудиторией и в этом смысле к элитарности». Культура второго типа «растворена в повседневном существовании и его эмпирии, в материально-пространственной и предметной среде, как правило, не воспринимает себя как Культуру в первом, респектабельном, смысле и тяготеет к тому представлению о себе, в соответствии с которым употребляют слово “культура” в археологии» [85, с. 18]. Интересны наблюдения о соотношении этих двух типов во второй половине XIX века, когда «за пределами художественно организованной, риторически выраженной <...> Культуры “с большой буквы”, замкнутой в силовом поле структурированного бытия, государства, Церкви или сословия, обнаружилась грандиозная сфера жизни, этой Культуре внеположенной, в тенденции посторонней, а в потенции враждебной. В силу своей внеположенности Культуре “с большой буквы”, Культуре канона и нормы, эта сфера заключала в себе и неприметные человеческие ценности повседневного существования “простых душ”, и в то же время – угрозу раскрепощения сил, заложенных в этой повседневности, возвышенной Культуры действительно не знающих, организации, структуре и ответственности перед ними посторонних, но именно поэтому чреватых разнузданием и стихией» [85, с. 104]. В стихотворении «Послание Ленке», апеллирующем к реалиям эпохи перестройки, содержится своеобразная инверсия в соотношении описываемых Г. С. Кнабе типов, услож-

нение в их расстановке. Та сфера жизни, грозящая бунтом, раскрепощением стихий, сломом существующего порядка, к концу XX века стала кодифицированной нормой революционного дискурса, была, по мнению Т. Кибирова, дискредитирована массовым сознанием и стала Культурой «с большой буквы», входящей в сферу интересов государства, социальных институтов, церкви (богоискательство). Другой же тип культуры, потенциально заложенный в сфере, внеположенной Культуре, воплощающий «мещанские» ценности «маленького человека», получил статус элитарности в силу немногочисленности ее носителей, тех немногих, «кто очнулся и понял» необходимость сохранения общечеловеческих гуманистических ценностей.

Противопоставление этой «маленькой», элитарной культуры парадоксально выражено у Кибирова на уровне обыгрывания языковой нормы. Правильность речи ассоциируется у лирического героя стихотворения с той экспансивной Культурой, притязавшей на его частную жизнь, поэтому в разговоре героев<sup>13</sup> отвергается не только продукция кулинарии (как института общественного питания, в противоположность домашнему), но даже нормы литературной речи ставятся под сомнение: «А что это / как вы чудно произносите – кулинария?» – «А что ж тут, / женка, чудного, так все говорят». – «Кулинария надо / произносить, Тимур Юрьич, по правилам». – «Ну насмешила! / Что еще за кулинария?» – «А вот мы посмотрим». – «Давайте». / «Вот вам, пожалуйста!» – «Где?... Кулинария... Ну, я не знаю... / Здесь опечатка, наверно»» [83, с. 117]. На этом шутилом примере автор демонстрирует, что для лирического героя важным оказывается не поддаваться автоматизму, не действовать, «как все», не подчиняться общепринятой норме, даже произносительной.

Таким образом, усадебный дискурс, несмотря на свою кодифицированную, упорядоченную природу, могут представлять собой, с одной стороны, экспансию языка, кода, с другой – средство освобождения от нее. В лирике Тимура Кибирова на первый план выходит смыслопорождающий потенциал таких «сквозных» текстов культуры, который формируется при их освоении и может стать средством для создания индивидуального авторского мифа.

*Биографический миф* в структуре поэтического текста, также, как и автобиографический, вступает во взаимодействие с интертекстуальным фоном. Одной из составных частей усадебного текста русской литературы является онегинский текст, который используют современные авторы как форму осмысления и структурирования реальности. Примером может служить роман Марии Рыбаковой «Гнедич» (2011). Используя форму романа в стихах, явно отсылающую к пушкинскому претексту, Мария Рыбакова обновляет содержание, подключая к нему новые литературные, культурные, философские контексты. Осуществляется процесс, описанный

<sup>13</sup> Примечательно, что до сих пор монологичная стихотворная речь цикла «Послание Ленке и другие стихотворения» становится диалогичной посредством включения в нее голоса адресата послания.

Г. Д. Гачевым, когда «сотворение уникального произведения протекает как своего рода единоборство новой творческой идеи и преднаходимой жанровой структуры» [44, с. 20].

С отсылками к онегинскому тексту – стихотворная форма, разделение на песни / главы, сходный хронотоп (Петербург, деревня), фамилия героя, вынесенная в заглавие, – в романе «Гнедич» соседствуют другие культурные контексты, прежде всего, мифологический. На структуру романа оказывает влияние биографический контекст жизни Н. И. Гнедича: герой-переводчик «Илиады» живет в двух мирах – России XIX века и в литературном мире греческих эпосов. На усадебный текст романа накладывается мифологическая призма. Отчасти это возвращает усадебный текст к его истокам, когда герои античной мифологии были соседями русских помещиков в их условно-мифологических Аркадиях, описанных в усадебной поэзии. Античные реминисценции в романе «Гнедич» актуализируют мифологическое ядро усадебного текста – комплекс мифов о Золотом веке, об Аркадии и жизни идиллических пастухов и пастушек. Кроме того, этот прием создает ощущение эпического времени, связи всех времен и культур. Наконец, и литературоцентричный характер героя («Любовь не выпала мне по жребию. Слава не выпала. Только слова – греческие – мне достались, чтобы я переплетал их с русскими» [150, с. 7]), и открытость текстовых границ, обилие реминисценций соответствуют литературной природе усадебного пространства.

Пример наложения разных типов времени и пространства можно обнаружить в четвертой песни, где описан переезд Гнедича в деревню Батюшкова Хантово. Остановившись на станции поменять лошадей, Гнедич сочиняет шуточный отчет о своем путешествии: «Я Одиссей, волны качают мой плот, / но я пристал к гостеприимному острову / под названием трактир; / там мне поставили заморское зелье, жидкий чай; / прыщавый половой не был похож на нимфу; / сады не расцветали вокруг и птицы не пели; / была, впрочем, муха – / может, Афина в образе насекомой? / Я не знал и смахнул ее с чашки» [150, с. 38]. Соединение разных типов хронотопа в одном тексте вписывается в тенденцию современной литературы, отмеченную О. Ревзиной, – тенденцию к аннулированию времени в хронотопе [138, с. 265], что приводит к актуализации пространственной составляющей. Однако в романе «Гнедич» существует не столько историко-географическое пространство, сколько литературное – пространство древнегреческой мифологии, пространство русской литературы – пространство, запечатленное в слове. В соответствии с усадебным канонам, в роман вводится сюжетная ситуация рассказывания, переносящая героев из одного пространства в другое силой мысли. В вечер приезда Гнедича в усадьбу Хантово Батюшков читает ему стихи приличествующей случаю пасторальной тематики. Примечательно, что стихи переданы в форме косвен-

ной речи, с перечислением главных мотивов, что подчеркивает их условность, оторванность от реальности: «и Гнедич кивает, хотя и в полусне, / и слова, как реки, текут куда-то, / вместо того чтобы оставаться звуком. / Поэт целует прелести Хлои, / а кто эта Хлоя – неизвестно ему самому. / Золотые кудри пахнут розами, грудь лилейна, шаги легки; / поэт томится, но не совсем по-настоящему: / пастушка вот-вот придет на свидание, / он ждет ее под душистой сенью деревьев, / чьи ветви становятся все длиннее, чернее и суше, / лес обступает поэта, безумием черный, / и тропинок уже не найти» [150, с. 45]. Несмотря на условность стихов Батюшкова, они отражают биографический контекст – надвигающееся безумие автора.

Ситуация рассказывания возобновляется в последней главе, когда Гнедич, гостя в усадьбе Олениных, пересказывает детям фрагменты из «Илиады» («В этот летний день и слушать, и бежать – все было мило» [150, с. 104]). В сознании слушателей античный миф и современная им реальность соединяются, мальчик Федя пытается приблизить к себе повествуемое на уровне сенсорного восприятия: «Чем пахла Греция – неужели тоже клевером / и одуванчиками? / Или солью с моря, когда налетал ветер?» [150, с. 105].

Усадебная глава романа оформлена в соответствии с мотивно-образной структурой усадебного текста – приезд, встреча хозяина и гостя на крыльце, «свежее утро» после приезда: «Утром все было залито светом. / Он проснулся, вышел на балкон, посмотрел на сад. / Осенние цветы поднимали головы, / ждали, что их срежут, / мертвые спали в своих могилах» [150, с. 49]. В соответствии с тематическими константами усадебного текста и идиллического хронотопа показано сезонное умирание природы, напоминающее о неизбежности смерти. Тема смерти в усадебных главах (Батюшков рассказывает Гнедичу историю о смерти близкого друга, и Гнедич видит в комнате его призрак) вводит в роман некоторые приметы готического хронотопа, восстанавливая традицию, интенсивно развитую в английской литературе: как известно, действие многих готических романов происходит в старинном родовом поместье. Данная традиция не теряет актуальности, воплощаясь в современной европейской литературе (см. например, роман Д. Сеттерфилд «Тринадцатая сказка»); множество романов, построенных в соответствии с готической разновидностью усадебного текста, есть в современной массовой литературе.

После концептуалистских попыток опустошения классических форм Мария Рыбакова ставит перед собой задачу их восстановления и наполнения, скрепляя жанры, стоящие у истоков античной эпопеи и русского романа.

Таким образом, можно проследить особенности функционирования усадебного топоса в современной русской литературе (с 60-х гг. XX века по наше время). Главной чертой современного усадебного текста на семи-

отическом уровне является отсутствие референта во внелитературной реальности. Этот факт делает особенно значимым каждое новое обращение к рассматриваемому нами сверхтексту. Поэтому акцент автора переносится с изображаемой реальности на сам процесс изображения и его результат. Актуализируются и получают особое значение отношения внутри триады «автор – текст – читатель», усложняется нарративная структура произведения. Поэзия как род литературы, наиболее тяготеющий к принципу «экономии речевых усилий» (В. А. Богородицкий), выражения сгущенного смысла на малом пространстве текста, предполагает редукцию элементов, утративших значение. В поэтическом тексте постусадебного периода наблюдается редукция второстепенных элементов усадебного мифа, в тексте остаются только основные маркеры усадебной семантики или мотивно-образной системы. В поэзии концептуалистов цитатное использование усадебного текста русской литературы подчеркивает его формальный характер, утрату содержательного компонента. Примечательно, что на этом жизнь усадебной топики в русской литературе не заканчивается: в романе Марии Рыбаковой «Гнедич» наблюдается обновление формы за счет семантического приращения. Можно заключить, что в поэме Тимура Кибирова усадебный текст воспроизводится как компиляция из омертвевших стусков художественного языка, а в романе Марии Рыбаковой они становятся живой речью.

Чтобы объяснить это различие в трактовках традиции, обратимся к метафоре Х. Ортеги-и-Гассета, связывавшего процесс творчества с оптической проблемой: «Пусть читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. <...> Поскольку наш предмет – это сад и зрительный луч устремлен к нему, мы не увидим стекла, пройдя взглядом сквозь него. <...> Но, сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что остается от него, – это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло. Стало быть, видеть сад и видеть оконное стекло – это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации» [129]. Тимур Кибиров, будучи включенным в эстетическую систему концептуализма, сосредоточивает взгляд на стекле, то есть на языке усадебного текста, разрушая его устоявшиеся формулы и общие места. В фокусе Марии Рыбаковой, напротив, находится событие, ситуация (историческая, философская, литературная), а не способ ее выражения (сад, а не стекло), и, пользуясь усадебным языком, писательница не заостряет внимания на традиционности и «формульности» языка, но «остраненно» смотрит на содержание, которое за ним скрывается.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Особенности функционирования усадебной поэзии прослеживаются на уровнях семиозиса – семантики, синтактики и прагматики. На уровне семантики отражаются принципы отбора семантических констант, актуальных для данного этапа функционирования сверткста (выбор мифологической основы, ключевых оппозиций, системы образов и топосов). Уровень синтактики регулирует линейные связи между семантическими константами – последовательности сюжетного и композиционного типа, а также отношения между текстом и контекстом. На уровне прагматики осуществляются разные типы коммуникативных взаимодействий внутри субъектной системы текста, отношения между элементами триады «автор – текст – читатель» и процесс межсемиотического перевода (взаимодействия вербальных и визуальных, поэтических и прозаических языков, факта и вымысла). Таким образом, ключевую роль в развитии сверткста играет интермедиаальный, или межсемиотический, диалог.

В поэзии XVIII в. формируется риторическая модель усадебного текста. Структура оппозиций проецируется на систему мотивов, образов и топосов, в результате образуются готовые семантические пары, конкретизирующие ключевую оппозицию (город – деревня: бой барабанов / звук военной трубы – тишина / звук свирели; суета – покой, придворный мир – семья, роскошь – простота). Топос имеет дуальную пространственно-риторическую структуру. Основным принципом организации линейных связей в тексте является принцип параллелизма, который предполагает возведение частного к общему, характерное для стадии рефлексивного традиционализма. Композиционную организацию текста определяет панегирический параллелизм, предполагающий последовательное сопоставление описываемого феномена с прецедентом. В субъектной структуре усадебного текста действие принципа параллелизма отражается в сопоставлении разных типов персонажей, представляющих полярные точки зрения и воплощающих оппозицию свое – чужое. Параллелизм протопсихологического типа строится на сопоставлении природных и психологических / общественных процессов в структуре топоса. Смена художественных парадигм на рубеже XVIII–XIX вв. наиболее отчетливо отражается на уровне прагматики. Коммуникацию «я – Другой», выраженную в риторической модели конфликтом разных точек зрения, дополняет автокоммуникация, которая проблематизирует идентичность лирического героя. Актуализируются диалогические процессы между разными жанрово-тематическими традициями усадебной поэзии (гораццианская, пасторальная, анакреонтическая). Граница между вербальным и визуальным размывается посредством метафорического взаимопроникновения полюсов оппозиции, слово и образ утрачивают свойство взаимопереводимости. Поэтические и прозаические варианты усадебного текста

оказывают влияние друг на друга, что становится предпосылкой для формирования классической инвариантной модели.

В структуре классической (элегической) модели, которая формируется в поэзии XIX в., наблюдается взаимодействие между уровнями семиозиса. Изменение субъектной структуры как результат формирования «уединенного сознания» оказывает влияние на семантическую организацию усадебного текста: актуализируется оппозиция внешнее – внутреннее. Линейные связи между элементами семантики регулируются сюжетом прогулки, который сменяет риторический сюжет выбора между разными образами жизни. Для интерпретации составляющих данного сюжета – «подвижных картин» – формируется система контекстов, связанных с литературной традицией, биографическими и историческими ситуациями. Деконтекстуализация усадебного текста в середине XIX в. означает изолированность текста от обстоятельств его написания, а также его эстетическую самооценку. Интенсификация взаимодействия разных литературных традиций и интертекстуальных пластов на уровне прагматики вызывает трансформацию элегической автокоммуникации, которая дополняется механизмом культурной авторефлексии. Коммуникативные связи между вербальной и визуальной составляющими текста способствуют зарождению палимпсестного способа функционирования усадебного текста.

На неклассическом этапе (стадии постсимволизма) происходит трансформация элегической семантики усадебного текста, которая подчиняется метафорическому и метонимическому механизмам. Метафорический механизм является следствием интериоризации усадебного топоса – соединения реального и ментального пространства (усадьба как пространство личных воспоминаний). Метонимический механизм предполагает презентацию целого (русской культуры) посредством части (усадебной культуры). На уровне синтактики метонимический механизм проявляется в механизмах реконтекстуализации – реконструкции культурных контекстов функционирования сверхтекста. В коммуникативной структуре текста авторефлексивная доминанта сменяется установкой на культурную метарефлексию. Формируется палимпсестная модель стихотворения, в которой разные контексты (интерпретационные коды) существуют одновременно и вступают во взаимодействие путем полемического столкновения (ироническая тенденция) или диалогического наложения друг на друга разных культурных традиций, интерпретационных кодов (метафизическая тенденция). Межсемиотическое взаимодействие характеризуется усилением трансгрессивной тенденции (размывание границ между вербальным и визуальным, поэтическим и прозаическим, художественным и документальным).

В прозе усадебный миф представлен на пространственном, семантическом, сюжетно-композиционном, предметно-образном и стилистическом

уровнях. Его инвариантная структура вступает во взаимодействие с эмпирическими деталями быта, эмоциональными и сенсорными ощущениями, классический усадебный канон (парадигматический уровень текста) накладывается на феноменологию реальности (синтагматический уровень).

Особую роль проблема взаимодействия данных уровней текста играет в автобиографической литературе русских эмигрантов. Жанровая природа автобиографии предполагает реконструкцию личных воспоминаний, которые тем или иным способом встраиваются в структуру усадебного канона. В художественной системе В.В. Набокова соотношение вышеназванных уровней идет по пути взаимовлияния и взаимообогащения. Автор романа «Другие берега» оживляет усадебный канон поэтикой сенсорных ощущений, тщательно разработанной в творчестве Набокова, и собственные воспоминания организует в соответствии с риторическими приемами, почерпнутыми из усадебной образности. О.А. Ильина-Боратынская в романе «Канун Восьмого дня» в изображении процесса взросления автобиографической героини воспроизводит процесс культурно-исторического развития человека, встраивает человека в систему культуры. При этом широко используется усадебная топика, важную роль играет система усадебных образов. Культурный код усадебного пространства становится средством автокоммуникации и отражением внутреннего состояния автобиографической героини.

В современной поэзии усадьба, дворянское гнездо осмысливается авторами не только как пространственный топос, но и как семантическая константа национального самосознания и национального мышления, точка смыслопорождения русской культуры. В современной литературе в усадебный текст, наряду с традиционными усадебными оппозициями, включаются новые: усадебный дискурс строится на столкновении разных художественных языков, на противоречии поэзии и прозы, вымысла и документа, устной и письменной речи, фольклорного и «книжного» регистров, массовой (формульной) и элитарной литератур.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абашев, В. В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века / В. В. Абашев. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 486 с.
2. Аверинцев, С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения / С. С. Аверинцев. – М., 1986. – С. 104–116.
3. Аверченко, А. Т. Смерть девушки у изгороди [Электронный ресурс] / А. Т. Аверченко. – Режим доступа: [http://lib.ru/RUSSLIT/AWERCHENKO/r\\_dewushka.txt](http://lib.ru/RUSSLIT/AWERCHENKO/r_dewushka.txt). – Дата доступа: 06.08.2021.
4. Автухович, Т. Е. Жизненное пространство Е. Р. Дашковой как репрезентация культуры Просвещения / Т. Е. Автухович // Е. Р. Дашкова и XVIII век: традиции и новые подходы : сб. науч. ст. / Моск. гуманит. ин-т им. Е. Р. Дашковой ; редкол.: Л. В. Тычинина (отв. ред.), Р. Б. Мухин, Н. В. Бессарабова. – М., 2012. – С. 24–32.
5. Автухович, Т. Е. Магия повседневной жизни в русской романной и мемуарной прозе последней трети XVIII века / Т. Е. Автухович // Поэтика быта. Русская литература XVIII–XXI вв. : сб. ст. – Мюнхен, 2014. – С. 19–29.
6. Автухович, Т. Е. Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики : моногр. / Т. Е. Автухович. – Минск : РИВШ, 2005. – 204 с.
7. Автухович, Т. Е. Стихотворение И. Бродского «Посвящается Пиранези»: уровни прочтения / Т. Е. Автухович // Филологос. – 2010. – № 3–4 (7). – С. 79–87.
8. Алпатова, Т. А. Аксиология Державина (к анализу стихотворения «Евгению. Жизнь Званская») [Электронный ресурс] / Т. А. Алпатова // Аналитика культурологии. – 2011. – Вып. 2 (20). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/aksiologiya-g-r-derzhavina-k-analizu-stihotvoreniya-evgeniyu-zhizn-zvanskaya>. – Дата доступа: 15.03.2019.
9. Алпатова, Т. А. Быт европейских стран в художественной системе «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина: проблемы эстетического освоения бытовой сферы в литературе / Т. А. Алпатова // Поэтика быта. Русская литература XVIII–XXI вв. : сб. ст. – Мюнхен, 2014. – С. 51–59.
10. Алпатова, Т. А. «Усадебная» поэзия И. М. Долгорукого: модификация жанра «прогулки» / Т. А. Алпатова // Культура в фокусе научных парадигм : сб. науч. ст. / под ред. О. А. Кравченко, Н. Е. Каика. – Донецк, 2018. – Вып. 6. – С. 101–110.
11. Амелин, М. Кто за что пьет? Заметки на полях четырех амфибрахических тостов [Электронный ресурс] / М. Амелин // Новый мир. – Режим доступа: [http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2019\\_1/Content/Publication6\\_7097/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2019_1/Content/Publication6_7097/Default.aspx). – Дата доступа: 07.06.2020.
12. Анненский, И. Ф. Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский ; вступ. ст., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. – Л. : Сов. писатель, 1990. – 640 с.
13. Аронзон, Л. Собрание произведений : в 2 т. / Л. Аронзон ; сост., подгот. текстов и примеч. П. А. Казарновского, И. С. Кукуя, В. И. Эрля. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. – Т. 1. – 560 с.
14. Ахмадулина, Б. А. Ночь упадания яблок / Б. А. Ахмадулина. – М. : Олимп : Астрель, 2010. – 511 с.
15. Ахмадулина, Б. А. Я вышла в сад [Электронный ресурс] / Б. А. Ахмадулина. – Режим доступа: [http://www.orator.ru/stihi\\_ahmadulina\\_sad.html](http://www.orator.ru/stihi_ahmadulina_sad.html). – Дата доступа: 13.08.2021.

16. Ахмадулина, Б. Уроки музыки / Б. Ахмадулина. – М. : Сов. писатель, 1969. – 160 с.
17. Балашова, Е. А. «И пастушок, привитый вместо оспы...»: История развития жанра идиллии в русской поэзии XX–XXI вв. : моногр. / Е. А. Балашова. – Калуга : КГУ им. К. Э. Циолковского, 2014. – 352 с.
18. Банах, И. В. Римский текст в «Гении места» Петра Вайля / И. В. Банах // Мир в Слове. Слово в мире : сб. науч. ст. / ГрГУ им. Янки Купалы ; редкол.: Т. Е. Автухович (отв. ред.) [и др.]. – Гродно, 2017. – Вып. 2. – С. 82–93.
19. Баратынский, Е. А. Стихотворения. Поэмы / Е. А. Баратынский ; подг. изд. Л. Г. Фризмана. – М. : Наука, 1982. – 720 с.
20. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1994. – 616 с.
21. Батюшков, К. Н. Опыты в стихах и прозе / К. Н. Батюшков ; изд. подг. И. М. Семенко. – М. : Наука, 1977. – 608 с.
22. Батюшков, К. Н. Стихотворения / К. Н. Батюшков ; под ред. Б. В. Томашевского. – М. : Сов. писатель, 1948. – 404 с.
23. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Собрание сочинений : в 3 т. / М. М. Бахтин. – М., 2012. – Т. 3 : Теория романа, 1930–1961. – С. 341–503.
24. Башляр, Г. Поэтика пространства / Г. Башляр. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 352 с.
25. Белова, Т. Н. Художественное и документальное в мемуарных романах В. В. Набокова «Другие берега» и «Память, говори» / Т. Н. Белова // Филология и культура. – 2012. – № 4 – С. 77–81.
26. Бергтольц, О. Избранные произведения / О. Бергтольц ; вступ. ст. А. И. Павловского, сост.: М. Ф. Бергтольц, А. И. Павловского; подгот. текста и примеч. Т. П. Головановой. – Л. : Сов. писатель, 1983. – 608 с.
27. Бетаки, В. Жизнь в полстраницы / В. Бетаки. – Париж : Ритм, 1992. – 86 с.
28. Богданова, О. А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология : моногр. / О. А. Богданова ; отв. ред. Е. Е. Дмитриева. – М. : ИМЛИ РАН, 2019. – 288 с.
29. Болотов, А. Т. Записки Андрея Тимофеевича Болотова. 1737–1796 : в 2 т. / А. Т. Болотов ; предисл., послесл., примеч. В. Н. Ганичева. – Тула : Приокское книжное издательство, 1988. – Т. 1. – 526 с.
30. Брагинская, Н. В. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели: структура балканского текста : сб. науч. ст. / Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики ; сост.: М. Судник, Т. В. Цивьян. – М., 1977. – С. 259–283.
31. Бродский, И. А. Сочинения : в 7 т. / И. А. Бродский. – СПб. : Пушкинский фонд, 2001.
32. Бройтман, С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. – 485 с.
33. Бунин, И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 13 т. / И. А. Бунин. – М. : Воскресенье, 2006. – Т. 4 : Воды многие (1914–1926); Грамматика любви (1914–1926). – 536 с.

34. Велигорский, Г. А. «Речная усадьба» и дихотомия «прекрасное – живописное»: русско-английский контекст / Г. А. Велигорский // *Studia Litterarum*. – 2019. – Т. 4, № 1. – С. 118–137.
35. Вересаев, В. В. Пушкин в жизни: Система подлинных свидетельств современников / В. В. Вересаев; предисл. Дм. Урнова, Вл. Сайтанова; вступ. заметки к главам, доп. и коммент. Вл. Сайтанова. – Минск: Маст. літ., 1987. – 685 с.
36. Веселова, А. Ю. Усадебная жизнь в стихах поэтов львовско-державинского кружка / А. Ю. Веселова // XVIII век: сб. 24. – СПб.: Наука, 2006. – 416 с. – С. 206–218.
37. Вилинбахов, Г. В. Основание Петербурга и имперская эмблематика / Г. В. Вилинбахов // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам XVIII / Тарт. гос. ун-т; редкол.: Ю. М. Лотман (отв. ред.) [и др.]. – Тарту, 1984. – Вып. 664: Семиотика города и городской культуры. Петербург. – С. 46–55.
38. Владимирова, Т. Л. Римский текст в творчестве Н. В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Т. Л. Владимирова; Том. гос. ун-т. – Томск, 2006. – 22 с.
39. Вяземский, П. А. Стихотворения / П. А. Вяземский; вст. ст. Л. Я. Гинзбург, сост., подг. текста и примеч. К. А. Кумпан. – Л.: Сов. писатель, 1986. – 544 с.
40. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
41. Гаспаров, М. Л. Метр и смысл / М. Л. Гаспаров. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012. – 416 с.
42. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Строфика / М. Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1984. – 318 с.
43. Гаспаров, М. Л. Поэтика «Серебряного века» [Электронный ресурс] / М. Л. Гаспаров // Русская виртуальная библиотека. – Режим доступа: <https://rvb.ru/20vek/silver-age/gasparov-intro.html>. – Дата доступа: 06.09.2019.
44. Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г. Д. Гачев. – М.: Изд-во Моск. ун-та; Изд-во «Флинта», 2008. – 288 с.
45. Глазкова, М. В. «Усадебный текст» в русской литературе второй половины XIX века: И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, А. А. Фет: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / М. В. Глазкова; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2008. – 17 с.
46. Глазкова, М. В. «Усадебный текст» в русской литературе второй половины XIX века: И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, А. А. Фет: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / М. В. Глазкова; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2008. – 273 с.
47. Гнедич, Н. И. Стихотворения / Н. И. Гнедич; вступ. ст., подгот. текста и примеч. И. Н. Медведевой. – Л.: Сов. писатель, 1956. – 850 с.
48. Гумилев, Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / Н. С. Гумилев; под ред. Н. Н. Скатова (гл. ред.) [и др.]. – М.: Воскресенье, 1998. – Т. 1: Стихотворения. Поэмы (1902–1910). – 502 с.
49. Густова, Л. И. «Славлю сельскую жизнь на лире...» «Усадьба в русской поэзии XVIII – первой трети XIX веков / Л. И. Густова. – СПб.: Петрополис, 2013. – 215 с.
50. Густова, Л. И. Трансформация образа усадьбы в русской поэзии XVIII – первой трети XIX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Л. И. Густова; Псков. гос. пед. ин-т им. С. М. Кирова. – Псков, 2006. – 17 с.
51. Дашкова, Е. Р. Записки. Письма сестер М. и К. Вильмот из России / Е. Р. Дашкова, М. и К. Вильмот; под общ. ред. С. С. Дмитриева, сост. Г. А. Веселая. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – 496 с.
52. Делиль, Ж. Сады / Ж. Делиль; подгот. изд. Н. А. Жирмунской, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, И. Я. Шафаренко. – Л.: Наука, 1987. – 232 с.

53. Державин, Г. Р. Стихотворения / Г. Р. Державин ; вступ. ст., подгот. и общ. ред. Д. Д. Благого, примеч. В. А. Западова. – Л. : Сов. писатель, 1957. – 465 с.
54. Дмитриева, Е. Е. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай / Е. Е. Дмитриева, О. Н. Купцова. – М. : ОГИ, 2008. – 528 с.
55. Дмитриева, Е. Е. Запахи в усадьбе / Е. Е. Дмитриева // Ароматы и запахи в культуре: в 2 т. / Сост. О. Б. Вайнштейн. – Изд. 2-е, испр. – М. : Новое литературное обозрение. – Т. 2. – С. 134–166.
56. Доманский, В. А. Литература в синтезе искусств : моногр. : в 3 т. / В. А. Доманский, О. Б. Кафанова, К. И. Шарафадина ; ГОУВПО «С.-Петерб. гос. ун-т технологии и дизайна». – СПб. : СПГУТД, 2010. – Т. 1 : Сад и город как текст. – 362 с.
57. Доманский, В. А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики [Электронный ресурс] / В. А. Доманский. – Режим доступа: [http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/291/image/291\\_56-60.pdf](http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/291/image/291_56-60.pdf). – Дата доступа: 09.08.2021.
58. Евангулова, О. С. Художественная «Вселенная» русской усадьбы : моногр. / О. С. Евангулова. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 304 с.
59. Жаплова, Т. М. Усадебная поэзия в русской литературе XIX века : моногр. / Т. М. Жаплова. – Оренбург : Изд-во ОПГУ, 2004. – 232 с.
60. Жаплова, Т. М. Усадебная поэзия в русской литературе XIX – начала XX вв. : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Т. М. Жаплова. – М., 2008. – 387 л.
61. Жемчужников, А. М. Стихотворения / А. М. Жемчужников ; сост., вступ. ст. и примеч. С. Е. Бирюкова. – М. : Сов. Россия, 1988. – 336 с.
62. Женетт, Ж. Фигуры : в 2 т. / Ж. Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.
63. Жолковский, А. К. «Пушкинские места» Льва Лосева и их окрестности [Электронный ресурс] / А. К. Жолковский // Журнальный зал. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2008/2/pushkinskie-mesta-lva-loseva-i-ih-okrestnosti.html>. – Дата доступа: 02.11.2019.
64. Жолковский, А. К. Бродский и инфинитивное письмо [Электронный ресурс] / А. К. Жолковский // University of Southern California. – Режим доступа: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/brod>. – Дата доступа: 07.11.2019.
65. Жолковский, А. К. Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты / А. К. Жолковский. – М. : РГГУ, 2005. – 652 с.
66. Жуковский, В. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / В. А. Жуковский ; редкол.: А. С. Янушкевич (гл. ред.) [и др.]. – М. : Языки рус. культуры, 2000. – Т. 2 : Стихотворения 1815–1852 гг. – 840 с.
67. Зверева, Т. В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века / Т. В. Зверева. – Ижевск : Изд. дом «Удмур. ун-т», 2007. – 328 с.
68. Зорин, А. Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века / А. Л. Зорин. – М. : Новое лит. обозрение, 2016. – 568 с.
69. Зусева, В. Б. Поэтика метаромана: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жиды в контексте литературной традиции : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / В. Б. Зусева ; РГГУ. – М., 2008. – 24 с.
70. Зыкова, Е. П. Поэма о сельской усадьбе в русской идиллической традиции / Е. П. Зыкова // Миф. Пастораль. Утопия: литература в системе культуры : сб. ст. / редкол.: Ю. Г. Круглов (отв. ред.) [и др.]. – М., 1998. – С. 58–71.

71. Зырянов, О. В. Феноменология «ситуационных» свертхтекстов в лирике: (к постановке вопроса) / О. В. Зырянов // Диалоги классиков – диалоги с классикой : сб. ст. / Урал. федер. ун-т им. первого Президента России Б. Н. Ельцина ; редкол.: О. В. Зырянов, Н. В. Пращерук. – Екатеринбург, 2014. – С. 13–40.
72. Иванов, Г. В. Собрание сочинений : в 3 т. / Г. В. Иванов. – М. : Согласие, 1993. – Т. 1 : Стихотворения. – 656 с.
73. Изер, В. Процесс чтения: феноменологический подход / В. Изер // Современная литературная теория : Антология / сост. И. В. Кабанова. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 344 с. – С. 201–226.
74. Изобилие и аскеза в русской литературе. Столкновения, переходы, совпадения : сб. ст. / под ред. Й. Херльта, К. Цендера. – М. : Новое лит. обозрение, 2020. – 376 с.
75. Ильина-Боратынская, О. А. Канун Восьмого дня / О. А. Ильина-Боратынская. – СПб. : Славия, 2012. – 400 с.
76. Иноземцева, В. У меня есть молодость, вокруг проходит война : Стихи [Электронный ресурс] / В. Иноземцева // Журнальный зал. – Режим доступа: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1998/11/u-menya-est-molodost-vokrug-prohodit-vojna.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1998/11/u-menya-est-molodost-vokrug-prohodit-vojna.html). – Дата доступа: 07.11.2019.
77. История частной жизни : в 5 т. / под общ. ред. Ф. Арьеса, Ж. Дюби. – М. : Новое лит. обозрение, 2018–2019. – Т. 3 : От Ренессанса до эпохи Просвещения / Р. Шартье [и др.]. – 2018. – 720 с.
78. Кантемир, А. Д. Собрание стихотворений / А. Д. Кантемир ; под ред. П. Н. Беркова. – Л. : Сов. писатель, 1956. – 550 с.
79. Карабанов, П. М. Искренность пастушки [Электронный ресурс] / П. М. Карабанов // Lib.ru. Классика. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/k/karabanow\\_p\\_m/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/k/karabanow_p_m/text_0030.shtml). – Дата доступа: 01.01.2020.
80. Карамзин, Н. М. Избранные сочинения : в 2 т. / Н. М. Карамзин ; подгот. текста и примеч. П. Беркова. – М. ; Л. : Худ. лит-ра, 1964. – Т. 2. – 591 с.
81. Карамзин, Н. М. Письма русского путешественника / Н. М. Карамзин ; подг. изд. Ю. М. Лотмана, Н. А. Марченко, Б. А. Успенского. – Л. : Наука, 1984. – 720 с.
82. Кенжеев, Б. Amo ergo sum. Стихотворения 1972–2018 годов / Б. Кенжеев. – М. : Изд. проект «А и Б», 2019. – 176 с.
83. Кибиров, Т. Стихи / Т. Кибиров. – М. : Время, 2009. – 896 с.
84. Клейн, И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII века / И. Клейн. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 576 с.
85. Кнабе, Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима / Г. С. Кнабе. – М. : Изд-во «Индрик», 1994. – 528 с.
86. Козубовская, Г. П. А. Фет и проблема мифологизма в русской поэзии XIX – начала XX веков : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Г. П. Козубовская ; Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – СПб., 1994. – 46 с.
87. Колягина, Т. Ю. Утрата усадебной Аркадии в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Т. Ю. Колягина // Вестн. Ом. ун-та. – 2013. – № 1 (67). – С. 118–123.
88. Колягина, Т. Ю. «Усадебный» тип культуры в художественном сознании А. С. Пушкина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Т. Ю. Колягина ; Ом. гос. ун-т им. Ф. М. Достоевского. – Омск, 2007. – 23 с.
89. Кривулин, В. Купание в Иордани [Электронный ресурс] / В. Кривулин // Вавилон. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/krivulin2a-3.html#6>. – Дата доступа: 14.02.2020.

90. Кросс, А. Разновидности идиллии в творчестве Карамзина / А. Кросс // XVIII век : сб. ст. / под ред. П. Н. Беркова, Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана. – Л., 1969. – Вып. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. – С. 210–228.
91. Кузмин, М. А. Набег на Барсуковку [Электронный ресурс] / М. А. Кузмин, Собрание сочинений : в IX т. – П., 1915. – Т. V: Зелёный соловей. – С. 99–122. – Режим доступа: <https://ru.wikisource.org/wiki>. – Дата доступа: 06.08.2021.
92. Лавлинский, С. П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости / С. П. Лавлинский // Дискурсивность и художественность : к 60-летию В. И. Тюпы : сб. науч. тр. / Рос. гос. гуманитар. ун-т ; отв. ред. М. Н. Дарвин. – М., 2005. – С. 60–70.
93. Лагунов, А. И. А. А. Фет: от «золотого» к «серебряному» веку русской поэзии [Электронный ресурс] / А. А. Лагунов // Офіційний сайт Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Режим доступа: [http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e\\_books/lagunov\\_fet.pdf](http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/lagunov_fet.pdf). – Дата доступа: 28.09.2019.
94. Левин, Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Ю. И. Левин. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 824 с.
95. Лермонтов, М. Ю. Полное собрание сочинений : в 10 т. / М. Ю. Лермонтов. – М. : Воскресенье, 2000. – Т. 2 : Стихотворения 1832–1841. – 404 с.
96. Летагин, Л. Н. Усадебный металадшафт России / Л. Н. Летагин // Русская усадьба : сб. Общества изучения русской усадьбы / науч. ред.-сост. М. В. Нащокина [и др.]. – М., 2004. – Вып. 10 (26). – С. 9–18.
97. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.
98. Лихачев, Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д. С. Лихачев. – М. : Согласие, 1998. – 471 с.
99. Ломоносов, М. Ю. Полное собрание сочинений : в 11 т. / М. Ю. Ломоносов. – М. ; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1959. – Т. 8 : Поэзия. Ораторская проза. Надписи. 1732–1764. – 1280 с.
100. Лосев, Л. Стихи / Л. Лосев. – Изд. 2-е. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2013. – 600 с.
101. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352.
102. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 448 с.
103. Лотман, Ю. М. Литература в контексте русской культуры XVIII века / Ю. М. Лотман // О русской литературе. – СПб., 1997.
104. Лотман, Ю. М. Пушкин / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2003. – 847 с.
105. Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Ученые записки Тарт. государственного университета. Труды по знаковым системам XVIII / Тарт. гос. ун-т ; редкол.: Ю. М. Лотман (отв. ред.) [и др.]. – Тарту, 1984. – Вып. 664 : Семиотика города и городской культуры. Петербург. – С. 30–45.
106. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2018. – 704 с.
107. Лотман, Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Образовательные технологии. – 2014. – № 1. – С. 30–42.

108. Люсый, А. П. Коммуникационные вызовы «венского текста» / А. П. Люсый // Человек. Культура. Образование. – 2016. – № 20 (2). – С. 121–138.
109. Люсый, А. П. Крымский текст в русской литературе / А. П. Люсый. – СПб. : Алетейя, 2003. – 320 с.
110. Ляпина, Л. «Варка варенья» в русской классической прозе и поэзии XIX века / Л. Ляпина // Поэтика быта. Русская литература XVIII–XXI вв. : сб. ст. / под общ. ред. А. Граф. – Мюнхен, 2014. – С. 83–89.
111. Ляпина, Л. Е. Поэтика сенсорного восприятия в русской лирике XIX в. / Л. Е. Ляпина // Славянские чтения. Т. 4, Даувгапилс : Даувгапилс. ун-т, 2005. – С. 136–141.
112. Майков, А. Н. Избранное / А. Н. Майков ; вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. Гайденова. – Л. : Сов. писатель, 1952. – 324 с.
113. Мандельштам, О. Э. Полное собрание сочинений и писем : в 3 т. / О. Э. Мандельштам ; сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Меца. – 2-е изд. – СПб. : Прогресс-Плеяда, 2009–2011.
114. Манкевич, И. А. «Русский дух»: репрезентация повседневности в ольфакторных текстах русской культуры / И. А. Манкевич. – СПб. : Алетейя, 2013. – 104 с.
115. Марков, А. В. Иконография русской усадьбы в поэзии Виктора Кривулина, Елены Шварц и Ольги Седаковой / А. В. Марков // Вестн. Владим. гос. ун-та им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – 2018. – № 3 (19). – С. 81–90.
116. Марков, А. В. Медиальность и интермедиальность усадьбы в постсоветской русской поэзии / А. В. Марков // Культура и образование. – 2019. – № 2. – С. 58–68.
117. Маркович, В. Пушкин как персонаж поэзии «ленинградского андеграунда» [Электронный ресурс] / В. Маркович // Hamburg University Press. – Режим доступа: [http://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2008/72/chapter/HamburgUP\\_Analysieren\\_Markovic.pdf](http://hup.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2008/72/chapter/HamburgUP_Analysieren_Markovic.pdf). – Дата доступа: 01.11.2019.
118. Меднис, Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы / Н. Е. Меднис. – М. : Языки славянских культур, 2011. – 231 с.
119. Млечко, А. В. Память и забвение: фигуры возвращения в романе В. Набокова «Дар» и русский текст «Современных записок» / А. В. Млечко // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 8, Литературоведение. Журналистика. – 2009. – № 8. – С. 117–131.
120. Москва и «московский текст» русской культуры : сб. ст. / РГГУ ; отв. ред. Г. С. Кнабе. – М. : Изд-во Рос. гос. гуманитар. ун-та, 1998. – 225 с.
121. Муравьев, М. Н. Стихотворения / М. Н. Муравьев ; вступ. ст., подгот. текста и примеч. Л. И. Кулаковой. – Л. : Сов. писатель, 1967. – 389 с.
122. Набоков, В. В. Дар : роман / В. В. Набоков. – СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2014. – 448 с.
123. Набоков, В. В. Другие берега / В. В. Набоков. – СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2014. – 288 с.
124. Набоков, В. В. Лекции по зарубежной литературе / В. В. Набоков ; перев. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, В. Голышева [и др.]. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 480 с.
125. Набоков, В. В. Подвиг : роман / В. В. Набоков. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 288 с.
126. Набоков, В. В. Полное собрание рассказов / В. В. Набоков ; сост. А. Бабинов. – Изд. 3-е. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2016. – 752 с.
127. Набоков, В. В. Стихотворения и поэмы / В. В. Набоков ; сост., вступ. ст., подгот. текстов и примеч. В. С. Федорова. – М. : Современник, 1991. – 574 с.

128. Орлицкий, Ю. Б. Визуальный компонент в современной русской поэзии [Электронный ресурс] / Ю. Б. Орлицкий // SciBook.net. – Режим доступа: <https://bookcheba.com/teoriya-literaturyi-istoriya/orlitskiy-vizualnyi-komponent-sovremennoy-17039.html>. – Дата доступа: 14.11.2019.
129. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства [Электронный ресурс] / Х. Ортега-и-Гассет. – Режим доступа: <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega12.txt>. – Дата доступа: 13.08.2021.
130. Палиевский, П. В. Пушкин как классическая мера русского стилевого развития / П. В. Палиевский // Типология стилевого развития Нового времени : сб. ст. / Ин-т мировой лит. им. М. Горького ; отв. ред. Я. Е. Эльсберг. – М. : Наука, 1976. – 504 с.
131. Пигарев, К. В. Русская литература и изобразительное искусство / К. В. Пигарев. – М. : Наука, 1966. – 292 с.
132. Пильд, Л. Поэзия Пушкина в автометаописаниях Фета (1850-е гг.) [Электронный ресурс] / Л. Пильд // Ruthenia. – Режим доступа: [https://www.ruthenia.ru/Push\\_Chten5/Pild.pdf](https://www.ruthenia.ru/Push_Chten5/Pild.pdf). – Дата доступа: 17.01.2020.
133. Плеханова, И. И. Интеллектуальная субстанция лирики Иосифа Бродского / И. И. Плеханова // Российский гуманитарный журнал. – 2015. – Т. 4, № 3. – С. 215–223.
134. Попова, О. А. Образ дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX – начала XX веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О. А. Попова ; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2007. – 22 с.
135. Поэзия дворянских усадеб / сост. Л. И. Густова. – СПб. : Паритет, 2008. – 288 с.
136. Пушкин, А. С. Собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин ; под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. – М. : Худ. лит., 1959–1962.
137. Реале, Дж., Антисери, Д. Западная философия от истоков до наших дней / Дж. Реале, Д. Антисери. – Режим доступа: [http://abuss.narod.ru/Biblio/antisery/antisery4\\_20.htm](http://abuss.narod.ru/Biblio/antisery/antisery4_20.htm). – Дата доступа: 09.08.2021.
138. Ревзина, О. Г. Хронотоп в современном романе / О. Г. Ревзина // Художественный текст как динамическая система : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-лет. В. П. Григорьева. – М., 2006. – С. 265–279.
139. Рейн, Е. Избранное / Е. Рейн. – М. : Третья волна, 1992. – 304 с.
140. Рикёр, П. Память, история, забвение / П. Рикёр. – М. : Изд-во гуман. лит., 2004. – 728 с.
141. Рождественский, В. Избранные произведения : в 2 т. / В. Рождественский ; вступ. ст. А. Павловского. – Л. : Худ. лит., 1974. – Т. 1 : Стихотворения. – 336 с.
142. Рождественский, В. Ночной пешеход [Электронный ресурс] / В. Рождественский // Поэтический портал. – Режим доступа: <https://allpoetry.ru/stih/nochnoi-peshehod/rozhdestvenskii-v-a>. – Дата доступа: 18.02.2020.
143. Рубинштейн, Л. «Самоцензура обойти невозможно» [Электронный ресурс] / Л. Рубинштейн. – Режим доступа: <https://www.hse.ru/news/recent/69348586.html>. – Дата доступа: 13.08.2021.
144. Рубинштейн, Л. С. Регулярное письмо [Электронный ресурс] / Л. С. Рубинштейн. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/rubinstein/1-4.html>. – Дата доступа: 13.08.2021.
145. Руднев, В. П. Словарь культуры XX в. Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев ; ред. М. Бубелец, О. Разуменко. – М. : Аграф, 1997. – 382 с.
146. Русская стихотворная пародия (XVIII – начало XX в.) / вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. А. Морозова. – Л. : Сов. писатель, 1960. – 856 с.

147. Русская элегия XVIII – начала XX века : сб. / вступ. ст., подг. текста, примеч. и биогр. справ. авторов Л. Г. Фризмана. – Л. : Сов. писатель, 1991. – 640 с.
148. Русские поэты XIX века : хрестоматия / сост. Н. М. Гайденов. – Изд. 3-е. – М. : Просвещение, 1964. – 1040 с.
149. Рутц, М. Пушкин и Державин как источники положительного образа семейного быта в поэзии Тимура Кибирова / М. Рутц // Поэтика быта. Русская литература XVIII–XXI вв. : сб. ст. – Мюнхен, 2014. – С. 323–335.
150. Рыбакова, М. Гнедич : роман / М. Рыбакова. – М. : Время, 2011. – 112 с.
151. Салтыков-Щедрин, М. Е. Стихотворения А. Фета [Электронный ресурс] / М. Е. Салтыков-Щедрин. – Режим доступа: <http://saltykov-schedrin.lit-info.ru/saltykov-schedrin/articles/saltykov-schedrin/stihotvoreniya-feta.htm>. – Дата доступа: 08.01.2020.
152. Саркисова, А. Ю. И. С. Тургенев и английский роман о «Дворянских гнездах»: поэтика усадебного романа : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. Ю. Саркисова. – Томск, 2009. – 26 с.
153. Свердлов, М. Природа и человек в лирике А. Фета [Электронный ресурс] / М. Свердлов // Magisteria. – Режим доступа: <https://magisteria.ru/poets-in-prose-era/fet-nature-and-human>. – Дата доступа: 17.01.2020.
154. Седакова, О. А. Стихи. Переводы. Poetica. Moralia : в 4 т. / О. А. Седакова. – М. : русский фонд содействия образованию и науке, 2010. – Т. 1 : Стихи. – 432 с.
155. Селеменова, М. В. Городская проза как идейно-художественный феномен русской литературы XX века / М. В. Селеменова. – М. : МГИ им. Е. Р. Дашковой, 2008. – 300 с.
156. Сельская усадьба в русской поэзии XVIII – начала XIX века / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; сост., вступ. ст., коммент. Е. П. Зыковой. – М. : Наука, 2005. – 432 с.
157. Сендерович, С. Я. Фигура сокрытия. Избранные работы : в 2 т. / С. Я. Сендерович. – М. : Языки славянской культуры, 2012. – Т. 1 : О русской поэзии XIX и XX веков. Об истории русской художественной культуры. – 600 с.
158. Сивков, К. А. Венецианский текст И. Бродского и венецианский сверхтекст русской литературы / К. А. Сивков // Вестн. Череповецкого гос. ун-та. – 2015. – № 7. – С. 61–64.
159. Смоленский, В. А. «О гибели страны единственной...»: Стихи и проза / В. А. Смоленский. – М. : Русский путь, 2001. – 288 с.
160. Смолярова, Т. Зримая лирика. Державин / Т. Смолярова. – М. : Новое лит. обозрение, 2011. – 608 с.
161. Смышляев, Е. А. Современная поэзия Челябинска как локальный текст : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. А. Смышляев. – Челябинск, 2018. – 252 л.
162. Соболева, О. В. Венецианский текст в современной русской литературе: продолжение и преодоление традиции / О. В. Соболева // Вестн. Перм. ун-та. – 2010. – № 5 (11). – С. 184–188.
163. «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / изд. подгот. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов. – СПб. : Нестор-История, 2015. – 872 с.
164. Соколов, В. «Все как в добром старинном романе...» [Электронный ресурс] / В. Соколов. – Режим доступа: [http://rulitbox.ru/sokolov\\_3.html](http://rulitbox.ru/sokolov_3.html). – Дата доступа: 13.08.2021.

165. Соколов, М. Н. Три пути в рай. Природа, религия и искусство в пространстве сада / М. Н. Соколов ; Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств. – М. : Страдиз : Феория : Минувшее, 2014. – 720 с.
166. Степанова, М. Против лирики / М. Степанова. – М. : Изд-во АСТ, 2017. – 448 с.
167. Стратановский, С. Стихи [Электронный ресурс] / С. Стратановский // Журнальный зал. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/arion/1997/4/115254.html>. – Дата доступа: 07.11.2019.
168. Сурков, Е. А. Рефлексия «литературности» в русской сентиментальной повести [Электронный ресурс] / Е. А. Сурков. – Режим доступа: [http://www.philology.nsc.ru/journals/spj/pdf/2012\\_1/2012\\_1\\_Surkov.pdf](http://www.philology.nsc.ru/journals/spj/pdf/2012_1/2012_1_Surkov.pdf). – Дата доступа: 13.08.2021.
169. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : Академия, 2004. – Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – 512 с.
170. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : Академия, 2004. – Т. 2 : Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. – 368 с.
171. Толстой, А. К. Собрание сочинений : в 4 т. / А. К. Толстой ; под ред. И. Ямпольского. – М. : Правда, 1969. – Т. 1. – 672 с.
172. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский ; вступ. ст. Н. Д. Тмарченко, коммент. Н. С. Бройтмана при уч. Н. Д. Тмарченко. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
173. Топоров, В. Н. Вергилианская тема Рима / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста : сб. ст. / под ред. Т. В. Цивьян. – М., 1987. – С. 196–215.
174. Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы : избр. тр. / В. Н. Топоров. – СПб. : Искусство – СПб, 2003. – 616 с.
175. Тредиаковский, В. А. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою / В. К. Тредиаковский ; подг. изд. Н. Ю. Алексеева. – СПб. : Наука, 2009. – 676 с.
176. Трунин, А. Сильный ветер : Стихи [Электронный ресурс] / А. Трунин // Журнальный зал. – Режим доступа: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2001/3/silnyj-veter.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/3/silnyj-veter.html). – Дата доступа: 07.11.2019.
177. Турышева, О. Н. Теория и методология зарубежного литературоведения : учеб. пособие / О. Н. Турышева. – М. : Флинта, 2012. – 160 с.
178. Тынянов, Ю. Н. О пародии [Электронный ресурс] / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 284–309. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/tyunyanov/pilk/poet7.htm>. – Дата доступа: 06.08.2021.
179. Тынянов, Ю. Н. Пушкин и его современники / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1968. – 424 с.
180. Тюпа, В. И. Литература и ментальность : моногр. / В. И. Тюпа. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 2018. – 231 с.
181. Фет, А. А. Вечерние огни / А. А. Фет ; под ред. Д. Д. Благого. – М. : Наука, 1979. – 815 с.
182. Фет, А. А. Стихотворения и поэмы / А. А. Фет ; вступ. ст., сост. и примеч. Б. Я. Бухштаба. – Л. : Сов. писатель, 1986. – 752 с.
183. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Библихина. – 5-е изд. – М. : Академический проект, 2015. – 460 с.

184. Хайдеггер, М. Время и бытие : Статьи и выступления / М. Хайдеггер. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
185. Хейзинга, Й. Осень Средневековья / Й. Хейзинга ; пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова, коммент. Д. И. Харитоновича. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2019. – 720 с.
186. Херсонский, Б. Посвящается Карамзину [Электронный ресурс] / Б. Херсонский // Крещатик. – № 3. – 2007. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2007/3/posvyashhaetsya-karamzinu.html>. – Дата доступа: 04.09.2020.
187. Целикова, Е. В. Пародийная личность А. А. Фета в цикле Д. Д. Минаева «Лирические песни с гражданским отливом» / Е. В. Целикова // Вестн. Череповецкого гос. ун-та. – 2010. – № 2. – С. 45–50.
188. Четвертных, Е. А. Элизийский текст в русской поэзии XIX–XX вв. : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. А. Четвертных. – Екатеринбург, 2010. – 210 л.
189. Чехов, А. П. Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.? [Электронный ресурс] / А. П. Чехов. – Режим доступа: <http://ilibrary.ru/text/33/p.1/index.html>. – Дата доступа: 06.08.2021.
190. Шайтанов, И. О. Речевая стратегия в «Короле Лире» (о путях становления культурной рефлексии) / И. О. Шайтанов // *Studia Litterarum*. – 2019. – Т. 4, № 2. – С. 108–127.
191. Шёнле, А. Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени / А. Шёнле ; пер. с англ. А. Степанова. – М. : Новое литературное обозрение, 2018. – 360 с.
192. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
193. Шпигельберг, Г. Феноменологическое движение. Историческое введение / Г. Шпигельберг. – М. : Логос, 2002. – 680 с.
194. Щеглов, Ю. К. Антиох Кантемир и стихотворная сатира / Ю. К. Щеглов. – СПб. : Гиперион, 2004. – 720 с.
195. Щукин, В. Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей / В. Г. Щукин. – М. : РОССПЭН, 2007. – 608 с.
196. Эпштейн, М. Н. Постмодернизм в русской литературе : учеб. пособие для вузов / М. Н. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 2005. – 495 с.
197. Ямпольский, М. Б. Из хаоса (Драгомошенко: поэзия, фотография, философия) / М. Б. Ямпольский. – СПб. : Сеанс, 2015. – 280 с.
198. Яусс, Г. Р. История литературы как вызов теории литературы / Г. Р. Яусс // Современная литературная теория: Антология / сост. И. В. Кабанова. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 344 с. – С. 193–201.
199. Curtius, E. R. *European Literature and the Latin Middle Ages* / E. R. Curtius. – Princeton ; Oxford : Princeton University Press, 2013. – 659 p.
200. Ichin, K. Рим – мечта изгнанника: Овидий и Мандельштам [Электронный ресурс] / K. Ichin // *Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. – Mode of access: <http://sites.utoronto.ca/tsq/21/ichin21.shtml>. – Date of access: 26.01.2020.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ВВЕДЕНИЕ .....                                                                                                           | 3   |
| Глава 1. УСАДЕБНАЯ ПОЭЗИЯ КАК СВЕРХТЕКСТ:<br>ЭТАПЫ И МЕХАНИЗМЫ РАЗВИТИЯ .....                                            | 7   |
| 1.1. Риторическая модель усадебной поэзии .....                                                                          | 7   |
| 1.1.1. Семантические константы риторической модели .....                                                                 | 7   |
| 1.1.2. Принцип параллелизма в риторической модели .....                                                                  | 14  |
| 1.1.3. Способы организации диалога в структуре сверттекста .....                                                         | 19  |
| 1.2. Усадебная поэзия на классическом этапе .....                                                                        | 27  |
| 1.2.1. Элегическая семантика в классической модели сверттекста .....                                                     | 27  |
| 1.2.2. Деконтекстуализация как смена художественной оптики .....                                                         | 38  |
| 1.2.3. Автокоммуникация в усадебной поэзии .....                                                                         | 45  |
| 1.3. Усадебная поэзия и метарефлексивные стратегии .....                                                                 | 54  |
| 1.3.1. Метафора и метонимия как семантические механизмы .....                                                            | 54  |
| 1.3.2. Реконтекстуализация в усадебной поэзии .....                                                                      | 59  |
| 1.3.3. Культурная метарефлексия и сверттекстовый диалог .....                                                            | 68  |
| Глава 2. УСАДЕБНАЯ ПРОЗА: ЖИЗНЬ И ЛИТЕРАТУРА .....                                                                       | 83  |
| 2.1. Усадебный миф и феноменология реальности .....                                                                      | 83  |
| 2.1.1. Культурный миф дворянского гнезда: структура, поэтика .....                                                       | 83  |
| 2.1.2. Феноменология реальности и феноменология текста .....                                                             | 91  |
| 2.2. Усадебный миф и феноменология памяти .....                                                                          | 97  |
| 2.2.1. Усадебный рай детства в автобиографии В. В. Набокова .....                                                        | 97  |
| 2.2.2. Усадебный канон в романе О. А. Ильиной-Боратынской<br>«Канун Восьмого дня»: человек в пространстве культуры ..... | 104 |
| 2.3. Между поэзией и прозой: усадебный текст<br>в современной литературе .....                                           | 112 |
| 2.3.1. Усадебный текст в контексте современного<br>литературного процесса .....                                          | 112 |
| 2.3.2. Поэзия и документ: усадебный текст<br>в поэзии Т. Кибирова и М. Рыбаковой .....                                   | 119 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....                                                                                                         | 129 |
| БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....                                                                                           | 132 |

Научное издание

**ГРИНЕВИЧ Ольга Артуровна**  
**ПОЭТИКА УСАДЕБНОГО ТЕКСТА:**  
**МИФ, РЕАЛЬНОСТЬ, ЛИТЕРАТУРА**

Монография

Издаётся в авторской редакции

Руководитель редакции *Е. А. Смирнова*  
Техническое редактирование: *М. В. Вахмянина, Е. С. Франко*  
Компьютерная вёрстка: *И. П. Зимницкая*  
Дизайн обложки: *А. И. Соболева*

Подписано в печать 24.05.2022. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная. Ризография. Гарнитура Таймс.  
Усл. печ. л. 8,37. Уч.-изд. л. 10,0. Тираж 60 экз. Заказ 030

Издатель и полиграфическое исполнение:  
учреждение образования  
«Гродненский государственный университет  
имени Янки Купалы».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя,  
изготовителя, распространителя печатных изданий  
№ 1/261 от 02.04.2014.  
Ул. Ожешко, д. 22, 230023, Гродно

ISBN 978-985-582-494-8



9 789855 824948 >