

Дискурс импрессионизма
в поэтике Беты (Б. В. Буткевича) *

Ю. В. Шатин, И. В. Силантьев

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН

Аннотация. Анализируется импрессионистическая поэтика Бориса Буткевича, литературного деятеля первой волны русской эмиграции, представителя Харбинской литературной школы. Как у большинства импрессионистов, композиция стихотворного текста у Бориса Буткевича лишена четко выраженного начала и конца. Излагаемая лирическая ситуация теоретически может быть продолжена в обоих направлениях. Значимыми оказываются реперные точки впечатлений, а не их поэтический анализ. Подобный принцип обнаруживается и в художественной прозе автора, во многом повторяющей и развивающей поэтику его лирических стихотворений. Наряду с повторяющимися мелодическими приемами в прозе Буткевича большую роль играют сквозные мотивы, переходящие из одного текста в другой и организующие единство цикла. При этом автор сохраняет основной принцип импрессионистического дискурса – парадоксальную

* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

Шатин Ю. В., Силантьев И. В. Дискурс импрессионизма в поэтике Беты (Б. В. Буткевича) // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 10–21.

противоречивость шкалы ценностей. Ценность события определяется не точностью совпадений с принятыми доксами, но фактом как бы случайного попадания того или иного события в поле зрения автора.

Ключевые слова: Б. В. Буткевич, Бета, литературный импрессионизм, русская эмиграция, Харбинская школа.

УДК 80/81

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-10-21

Контактная информация:

Шатин Юрий Васильевич, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, shatin08@rambler.ru)

Силантьев Игорь Витальевич, доктор филологических наук, директор Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, silantev@philology.nsc.ru)

Творчество Бориса Беты (псевдоним Б. В. Буткевича –1895–1931) явно не принадлежало к явлениям выдающихся произведений первой волны русской эмиграции. Вместе с тем оно оказалось весьма значимым в парадигме так называемой Харбинской школы, где Бета наряду с А. Несмеловым, Ачаиром и другими поэтами и прозаиками активно печатался в первой половине 1920-х гг., пока судьба не разбросала их по разным уголкам мирового пространства. Показательно, что современники Б. В. Буткевича, среди которых были З. Гиппиус, Н. Берберова и другие, не только обратили внимание на необычную судьбу Беты, но и отметили особенности его творческой манеры. Так, в очерке «На смерть Б. В. Буткевича» один из его близких друзей М. Щербаков дал пространную характеристику стихам и прозе автора: «Трудно сказать, в чем интереснее Бета: в стихах или в прозе. Может быть, наиболее своеобразным был он в своих прелестных кружевных миниатюрах, так как эта форма, не стесняя требованиями стихотворной техники, давала ему возможность наиболее яркого выражения причудливой нежности и легкости его большого лирического дарования» [Щербаков, 2018. С. 100].

Далее, переходя к анализу прозы Беты, М. Щербаков замечает: «Для прозы Буткевича характерна легкость, с которой идет развертывание сюжета, и та творческая интуиция, которая позволяет ему превращать самую, казалось бы, избитую тему в художественную вещь, словесные краски Беты акварельно легки и воздушны: но в них почти всегда лежит некоторая печальная дымка, лишь изредка поднимающаяся, чтобы показать вещи в неожиданно резком и смелом повороте <...> Видение под внешней оболочкой вещей других, трансцендентальных сущностей – вот в чем основ-

ная черта и аромат творчества несчастного погибшего художника» [Щербаков, 2018. С. 100–101].

М. Щербаков точно обозначил одно из основных свойств поэтики Беты – отсутствие четких границ между стихотворной и прозаической речью. Ведь, помимо стихотворной техники, стихи и проза обладают разной смысловой природой, а сама природа в немалой степени зависит от конструируемого объема текста. В свое время Бодлер заметил, что всякое стихотворение, превосходящее по размеру то, которому может внимать человек, не отвлекаясь, стихотворением не является. Вот почему любое лирическое произведение, превышающее по объему 40 строк, будет восприниматься как знак смещения в сторону прозы, и, напротив, сжатие прозаического текста до размеров миниатюры несет на себе инерцию движения в сторону стихотворения. Стихотворение в прозе – стихотворение не потому, что имитирует способы версификации, но потому, что совпадает со стихами в своей риторической функции. «Кружевные миниатюры» Беты именно обнаруживают художественный смысл как факторы семиотического пограничья между стихом и прозой, и в этом плане его поэтика оказывается близкой к поэтике Бунина.

В принципе, лирическое событие может разворачиваться в рамках эпического повествования, разумеется, с опорой на определенную парадигму лирической мотивики. Это не нарушает связности фабульного действия, потому что лирическое событие в аспекте своего актуального художественного смысла выходит непосредственно на уровень сюжета помимо фабулы эпического произведения. Однако при этом разворачивание лирической событийности неизбежно влечет за собой формирование в субъектно-объектной структуре эпического произведения лирического субъекта как такового.

Возможны разные формы персонификации лирического события. Изначально оно сопряжено с инстанцией лирического субъекта, который может быть вообще не персонифицирован в тексте и явлен читателю в самом дискурсе как присущий ему голос, но такая ситуация характерна, в общем случае, для стихотворного лирического текста. В прозаическом тексте, выстроенном в рамках нарративного дискурса, лирическое событие может также образовываться в соотношении с собственно лирическим субъектом, и тогда текст, хотя бы локально, формируется в соответствии с жанровыми формами лирического отступления или упомянутого выше стихотворения в прозе. Вместе с тем инстанция лирического субъекта может быть в итоге сопряжена с инстанцией нарративного персонажа, и в таком случае лирическое событие становится экзистенциальным переживанием самого персонажа.

Поэтому применительно к нарративному тексту мы можем говорить о двух основных вариантах образования лирического события в их взаимодействии: первый – лирическое событие сопряжено с лирическим субъ-

ектом, второй – персонифицированное лирическое событие сопряжено с персонажем. Возможен, в принципе, и третий вариант, когда лирическое событие оказывается сопряженным с позицией повествователя, и тогда произведение в жанровом отношении тяготеет к прозаической поэме.

Мотивика стихотворных и прозаических произведений Бунина предельно разнообразна, и в импрессионистическом аспекте ей наследует Бета, как мы покажем далее. Здесь и мотив свободного неограниченного движения, и мотив затаенного движения, и мотив очарованного влечения, мотивы обновления и преодоления, поиска и обретения, мотивы единения и расставания, утраты и забвения, мотивы невостремленности и отторжения, постоянства, изменчивости и бренности, наконец, мотив умиротворения.

Впрочем, сам Борис Бета в большей мере позиционировал себя как последователь поэзии Николая Гумилева, и в этом был не одинок. Достаточно вспомнить, что учениками Гумилева считали себя Н. Тихонов, В. Итин, Булыгин и многие другие современники дальневосточного поэта. Однако, за исключением гумилевского пафоса, сходство двух поэтов обнаружить трудно. Для Гумилева было значимым максимальное насыщение текстов культурными кодами, связанными с «тоской по мировой культуре», четкая отформатированность начала и конца текста, отчетливая наполняемость стихов чертами вечно мира. Ничего подобного в стихах Буткевича нет.

Если попытаться определить дискурсивную природу поэзии и прозы автора, то мы склонны обозначить ее как импрессионизм. В данном случае под дискурсом, или, точнее, дискурсивизацией, мы вслед за авторами Объяснительного словаря по семиотике понимаем «использование семиотико-нарративных структур и их трансформацию в структуры дискурсивные, когда дискурс становится результатом оперирования с глубинными формами, которое дает прирост семантически значимых членений. Таким образом, выстраивается дискурсивный анализ, отличный от анализа нарративного, который ему предшествует» [Греймас, Курте, 1983. С. 491].

Говоря об импрессионизме, следует учитывать, что в отличие от музыки и живописи в художественной литературе он не сложился в устойчивое образование, но, тем не менее, оказал существенное воздействие на творчество многих поэтов и прозаиков, среди которых оказался и Б. Буткевич. В содержательной статье, посвященной импрессионизму в русской литературе рубежа XIX–XX вв., М. А. Грушицкая подробно описала предпосылки и признаки этого направления, которому не суждено было стать устойчивым литературным течением. Среди таких признаков Грушицкая выделяет отсутствие фабулы, акцентирование на субъективных ощущениях без особых рассуждений и размышлений, поток разрозненных переживаний, отсутствие логической связи благодаря пропуску подлежащего или сказуемого. «Изображенная в импрессионистическом стихотворении кар-

тина не сопровождается комментариями или рассуждениями со стороны героя или авторского текста. Вместо логических предложений смысл передают эмоции и настроения. Вместо “перспективной” связной разработки предмета как целого импрессионизм дает беглое впечатление от него либо несколько впечатляющих деталей» [Грушицкая, 2014. С. 88].

Созданная исследовательницей типология довольно точно сочетается с картиной мира, представленной в творчестве Беты. Следование импрессионистскому дискурсу оказывается наиболее заметным в выборе основных мотивов и образов, организующих лирическое целое. Самым частотным мотивом здесь оказывается мотив памяти. Из 21 стихотворения сборника «Лошадь Паллада» он занимает важное место в 9 случаях.

1. «О лебедях, напомнивших мне вьюгу, / Буран в степях, которые пусты» (2; 11)¹.

2. «Их помнит память. Но несчастней те ведь, / Которые в спокойствии своем / забыли знать, что каждый белый лебедь / Окликнут к югу солнечным огнем» (2; 11).

3. «Святящаяся облачная память / Безвременного солнечного утра / Печальной остротой сердце ранит» (2; 13).

4. «Вы помните? – осенью строгий / Раскрытый, светящийся парк» (2; 14).

5. «И странно подумать: ты был – будто снился, / Ты был и исчезнул. Я помню сквозь дым, / Как утренний воздух туманно светился / Над садом весенним, высоким, пустым» (2; 15).

6. «И буду жалостно глядеть, / Припоминать: ужель любила?» (2; 19).

7. «А память осязанья шелк / напомнила мне поздний вечер» (2; 23).

8. «Рассказы ваши в темноте / Заговорили вдруг на память, / И лоск на вашей наготе / Почувствовал я под губами» (2; 25).

9 «И наплывают острова, / Над ржами – крест. / Воспоминания – трава / Растет окрест» (2; 29).

Характерно при этом, что всякий раз воспоминание апеллирует не к конкретному событию, но к ощущению. Здесь мы наблюдаем особый, «прустовский» вид памяти, разворачивающий субъективную картину мира. Но у Пруста ощущение становится толчком к работе интуитивной памяти, включающей последовательный поиск утраченного времени вплоть до его обретения. У Буткевича ощущение застывает в виде моментального снимка, где начало является одновременно концом, а наррация вытесняется чисто перцептивным дискурсом.

Палитра ощущений у Беты оказывается чрезвычайно богатой в количественном и разнообразной в качественном отношении. В «Лошади Палладе» изображенный мир пронизан запахами: «И в запахах, любезных мне /

¹ Здесь и далее тексты Бориса Беты цитируются по изданию: [Бета, 2018]. Первая цифра в круглых скобках означает номер тома, вторая – номер страницы. Курсив в цитатах наш.

(Дух кожи, пота) – дрожь отваги» (2; 10); «Седло спотело сыростью осенней»; «И я уйду без подписи, невнятно, / Как запах лип / На сквозняке» (2; 8); «Как много запахов идет / И столько звезд – / Да, кажется, весь дом плывет / В кругу берез» (2; 30); «И серьги, и голос, и острые ногти, / И запах дождевика» (2; 20); «Понимаете: пахнет избой / удивительные чудеса! / Не в отеле, где вымытый бой, / А у фанзы саманной: коса» (2; 38).

Не менее значимы в поэзии Беты ощущения, связанные с осязанием. Стихотворец чутко фиксирует жару, тепло, холод и нередко изображает динамику перехода из одного состояния в другое: «И ласковый зябнувший профиль» (2; 14); «Выходим на сырость, находим машину, / Дрожащую потным стеклом» (2; 20); «И била в щеки горячо / Воздушная теплицы завязь» (2; 23); «Луны холодный туалет / Свечей нас отразил на синем» (2; 23); «И зябкость осенняя славно легка, / Озябнув, пошли мы от берега» (2; 28); «И делался горяч балкон» (2; 35); «Прохладны пароходные конторы» (2; 31).

Наряду с запахами и осязанием стихи сборника «Лошадь Паллады» полны звуков и цветовых оттенков. Поэту мало назвать деталь, необходимо озвучить и окрасить ее – и это также неизбежное следствие импрессионистического дискурса, обусловившего художественную систему Беты: «Протяжность зовов на трубе» (2; 9); «И звоны на одетых шпорах» (2; 9); «Ямб упадает – плавный звон» (2; 12); «И зов протяжный с пристани несет» (2; 32); «И ветер развеивает флаги, / Показывая их цвета» (2; 18); «И карий взгляд какой-нибудь Наташи / Поил траву губительного сна» (2; 31); «И ваши полные белки, / Цвет синий относили томно, / И шелком бледные чулки / Сквозили, теплые, нескромно» (2; 21); «И сквозь стекло губа не ала» (2; 22).

Поэтическая техника Беты чужда развертыванию образа. Образ у него мелькает, мельтешит, накладывается на рядом стоящий. Основная фигура его художественной речи – синекдоха. Часть в дискурсе каждый раз стремится заместить целое: «И вот, промчавшись, светит медь / Больничного автомобиля» (2; 19); «Я чувствую, за стулом! / У занавески край шевелит сквозняком» (2; 16). Временами заданный синекдохой ряд выстраивается в цельный ансамбль, но сам ансамбль при этом оказывается не гармонией частей, но нагромождением ощущений. Он изначально эклектичен: «И заостря плечо, застыл. / Молчал. Невольно видел пудру. / Протяжное оркестр ныл. / Стаканов просияло блюдо» (2; 25). Здесь нет никакой логической связи, каждая часть целого как бы существует отдельно. Но отсутствие логической связи только подчеркивает значимость и ценность отдельно взятого ощущения у лирического героя, а будучи соединенными вместе, они создают картину состояния неприкаянной души, обреченной скитаться по разным материкам и континентам земного шара.

Как у большинства импрессионистов, композиция стихотворного текста у Бориса Беты лишена четко выраженного начала и конца. Излагаемая

лирическая ситуация теоретически может быть продолжена в обоих направлениях. Значимыми оказываются реперные точки впечатлений, а не их поэтический анализ. Подобный принцип, как мы постараемся показать далее, легко обнаруживается и в художественной прозе автора, во многом повторяющей и развивающей поэтику лирических стихотворений.

Развитие трансцендентальных свойств стиха в лирической прозе Бориса Беты резко отличалось от господствующих принципов, заданных мастерами символизма. Как известно, решая проблему соотношения стиха и прозы, различные литературные группировки русского авангарда первых десятилетий XX в. по-разному реагировали на речевые коды двух систем. Если для старших символистов – Мережковского, Гиппиус, Сологуба – характерным было резкое противопоставление обоих начал, то младшее поколение, и здесь наиболее показателен феномен Андрея Белого, стремилось к растворению ритма прозы в его стихотворных аналогах.

Видимо, З. Гиппиус имела в виду прежде всего Белого и его последователей, когда осуждала такое растворение. «Современные беллетристы “нового типа”, приближая с великим усердием прозу к стихам, дают нам нечто смешное, лишенное обоих очарований, – очарования прозы и, отличного от него, очарования стихов. Все искания новых форм, конечно, праведны, но во всяком случае новая форма не найдена и вряд ли будет найдена путем механического сближения прозы и стихов» [Гиппиус, 1907. С. 69].

В противовес З. Гиппиус А. Белый вслед за Д. Н. Овсяннико-Куликовским полагал, что лучшие образцы прозы приближаются к истинной поэзии прежде всего благодаря ритму. «Стих свободный (*verse libre*) есть естественный переход к перебоям ритмической прозы, которая у великих стилистов есть стих, не вмещающийся в узкое представление о нем школьных учебников, потому-то и правила ритма для прозы сложнее, чем правила метрики: оттого-то писать яркой прозой труднее, чем стихами [Белый, 1990. С. 49].

Дискурс импрессионизма стремился избежать обеих крайностей – сохраняя принципиальную противоположность ритма стиха и прозы, он делал основной акцент не на соотношении ударных и безударных в отдельно взятых речевых группах, но на урегулированности интонационного рисунка. Мелодика импрессионистической прозы создается прежде всего гармоническим расположением частей, часто сопровождаемых анафорическими повторами. Так, в рассказе «Шанхайская шляпа» из цикла «О любви к жизни» ритм строится на синтаксических повторях, начинающих то или иное предложение; «Я шел по улице Греньян, от консула» (1; 86); «Я вышел к каналу, на набережную» (Там же); «Я шел узким тротуаром, широкоплечая тень моя опять оказывалась у ног моих» (Там же); «Надевая шляпу, я пошел прочь» (Там же); «Опять я вышел на солнце» (Там же); «Решительно поднявшись, я пошел к дверям» (1; 87); «И вот я свернул

вправо, в переулок, пошел по сырым камням мостовой» (1; 87); «С паке- том в руке я опять спустился вниз и вошел в угловой бар» (Там же).

Если учесть, что словесный объем «Шанхайской шляпы» не превышает двух страниц, становится ясным, что мотив движения является остоном повествования, на который нанизываются другие сюжетно значимые мотивы. При этом сами мотивы образуют две контрастные линии: одна из них связывается с шанхайской шляпой, которая сначала падает, «вспорхнув с головы», затем герой наклоняется, чтобы поднять ее и находит десятифранковую купюру, потом эта шляпа похищается арабом, а герой взамен получает касетку. Такова одна линия. Другая связана с воспоминаниями сначала о затравленном легионерами приятеле Лене, бросившемся в декабрьское море, затем о матери, голос которой чудится герою в баре: «Господи боже, ведь матери моей... нет на этом свете: два года назад, летом, в Харбине, на людном углу, один человек остановил меня, удивился встрече, а потом в разговоре сообщил между прочим, что мать и отец мои умерли от голода... Стало быть, их нет. Стало быть, этот голос *потусторонний*... но я оглянулся» (1; 87; курсив автора).

Общим признаком обеих линий становится ослабление фабульного начала за счет многократного возрастания удельного веса «осюжетенных мелочей», каждая из которых вроде бы лишняя, но, соединенные вместе, они образуют значимое повествование. Так, сообщение о смерти родителей микшируется указанием на случайность встречи, случайность ее места и времени, на фоне которых смерть от голода уже не читается как событие, но тесно вплетается в общую канву воспоминаний. Точно такие же мелочи сопровождают сцены, связанные со шляпой, которая перед исчезновением совершает ряд действий, прежде чем мы узнаем, что «шляпа была моим неодушевленным другом, основным воспоминанием, памятником».

Наряду с повторяющимися мелодическими приемами в прозе Беты большую роль играют сквозные мотивы, переходящие из одного текста в другой и организующие таким образом единство цикла. Таким значимым мотивом становится мотив сна. В «Шанхайской шляпе» герой видит во сне мать и слышит ее ласковый голос. В рассказе «Коврик у постели» герой случайно знакомится с супружеской четой, оказывается в их квартире. «Я спал сколько-то времени на ковре подле кровати с голубым одеялом – спал, точно альковный страж» (1; 89). В рассказе «Когда болит сердце» «дрема опускала мои веки, сердце отпуская железный обруч, благодать спокойствия взяла меня за плечи» (1; 92). В рассказе «Восемнадцать часов» автобиографический герой «спал весь день и всю ночь до утра» (1; 94).

Не меньшее значение имеет мотив употребления алкоголя. Иногда создается впечатление, что вся жизнь героя проходит между сном и распитием алкогольных напитков. Оба мотива оказываются важными для создания целостного образа «я», но и здесь автор сохраняет основной принцип им-

прессионистического дискурса – парадоксальную противоречивость шкалы ценностей. Ценность события определяется не точностью совпадений с принятыми доксами, но фактом как бы случайного попадания того или иного события в поле зрения автора. В рассказе «Пепел» умирающий Виженто вместо традиционной в таких случаях исповеди переживает, что не успел закончить три задачи: «Первая – научить вас понимать апофемы Тертулиана, – глаза моего друга усмехнулись ласково. – Вторая моя задача, это закончить комментарий к Пьетро Бомбео, показать всем глупцам, что “Asolai” вовсе не безнравственная книга. И третья...

– И третья? – повторил я.

– И третья – погладил, донес он руку до своих коротких темных волос, – третья, мне хотелось убедить донну Франческу, что действительное отсутствие двух дизов в ее последней канцоне лишает слушателя очарования...» (1; 101).

Сам момент смерти не фиксируется, зато подробно перечисляются все перипетии, связанные с сожжением тела умершего Виженто и последующие приключения амфоры с прахом. Причем заканчивается рассказ, как часто бывает у прозаика, многоточием. «Разумеется, донна Франческа отказалась от пепла моего друга. В это время умер Беппо, и мне стоило больших затруднений выписать амфору к себе. И сознаюсь, около месяца я держал ее в саду, и только после я велел поставить ее в библиотеку. Но когда я переехал в Венецию, амфора осталась...» (1; 104).

Для большинства персонажей Беты (вне зависимости от того, связаны ли они с автобиографическим контекстом) важнейшей характеристикой является случайность пребывания в мире. Повествование об их жизни всякий раз развивается по одному и тому же сценарию, располагающемуся между двумя полюсами – сновидения и винопития, между которыми и разворачивается палитра тончайших нюансов, фиксирующих сиюминутные ощущения. Случайность такого пребывания легко бы могла превратиться в констатацию бесцельности жизни, характерную для многих начинающих писателей первой волны русской эмиграции. Но всякий раз, когда дело доходит до обозначения цели, вводится третий сюжетобразующий мотив – мотив движения. Так, в лирической миниатюре «Ветер» герою является видение странницы Музы, спутницы Сатурна, и тут же «я почувствовал, что, помимо солнечной тишины, есть еще ветер. Ветер, который взъерошил мне волосы, загнул стоймя углы моего легкого воротника, заставил меня пытливо прищуриться.

– Ну, а раз есть ветер, – стало быть, есть жизнь.

В чем ином, как не в движении, выражается наша жизнь» (1; 60).

Именно в движении потенциальная бесцельность наполняется смыслом, и таким смыслом становится мотив путешествия, весьма созвучный плаванью лирических героев Ш. Бодлера:

Но истые пловцы – те, что плывут без цели.
Плывущие – чтоб плыть! глотатели широт.
Что каждую зарю справляют новоселье,
И даже в смертный час еще твердят: вперед!
Ш. Бодлер. Плаванье. Перевод М. Цветаевой
[Цветаева, 1994. С. 396]

Так, вся биография Сергея Шкляра из рассказа «Чудесное явление» укладывается в бесконечное движение от Самары до Сан-Франциско. «Все изложено здесь не с целью, чтобы читатель мог решить: вот непутевый юноша. Ибо это вовсе не так: разве мало между нами людей, весьма похожих на Сергея» (1; 46).

Сохраняя верность дискурсу импрессионизма, Бета чаще всего говорит об уже состоявшихся путешествиях. В рассказе «Переход границы» герой, засыпая, в который раз прокручивает сценарий своего бегства из большевистской России: «Итак, мне нечего терять, ибо я ничего не имею... Итак, начнем путешествие, – подумал я, закрывая глаза, заведенные дремой» (1; 78). Для автобиографического героя переход границы оказывается бегством в бессмертие: «Именно в такие часы чаще всего мне являлась возможность умереть, и каждый раз существо мое даже при виде смертельного падения, при виде трупов, под треск расстрелов твердило в учащенном или падающем биенье:

– Никогда ты не умрешь, – поднимался этот возмущенный голос, – никогда. Все это кажущееся, все это не так, как оно есть на самом деле, ты – бессмертен» (1; 83).

Не следует обманываться: художественный мир, создаваемый в стихах и прозе Беты, был далек от его реальных переживаний, которые связывались с нищетой и непосильным физическим трудом. В письме к Берберовой Б. Буткевич признавался: «Какая-то нелегкая понудила меня написать “о любви к жизни”. Она нелегкая, теперешняя моя жизнь, но становится еще тяжелей, когда я пытаюсь куда-то выскочить, начинаю изображать из себя беллетриста, когда удел мой быть докером, кочегаром, пастухом» [Берберова, 2018. С. 105].

Едва ли можно согласиться с писателем, когда он в отчаянье корит себя за попытки «куда-то выскочить». Как раз эти попытки и ввели Бету в контекст русской литературы, где он занял хотя и не самое большое, но весьма достойное место. И литературный дискурс сыграл здесь решающую роль, сняв серость и безысходность реального существования.

Список литературы

- Белый А. О художественной прозе // Русская речь. 1990. № 5. С. 43–59.
Берберова Н. Смерть Буткевича // Борис Бета. Лошадь Паллада. Б. м.: Salamandra P. V. V., 2018. Т. 2.

Бета Б. (Буткевич Б. В.) Избранное / Сост. А. Степанов; подгот. текста и коммент. А. Степанова, М. Фоменко. Б. м.: Salamandra P. V. V., 2018. Т. 1: Муза странствий; Т. 2: Лошадь Паллада.

Гиппиус З. Проза поэта // Весы. 1907. № 3. С. 69–71.

Греймас А. Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 483–550.

Грушицкая М. А. Некоторые черты импрессионизма в русской литературе рубежа XIX–XX веков // Вестник Омского университета. Философия. 2014. № 3. С. 87–88.

Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2.

Щербиков М. На смерть Б. В. Буткевича // Борис Бета. Лошадь Паллада. Б. м.: Salamandra P. V. V., 2018. Т. 2.

Article metadata

Title: The Discourse of Impressionism in Beta's (B. V. Butkevich) Poetics *

Authors: I. V. Silantev, Yu. V. Shatin

Authors' e-mail: silantev@philology.nsc.ru, shatin08@rambler.ru

Authors' affiliation: Institute of Philology SB RAS (Novosibirsk, Russian Federation)

Abstract. The article analyzes the impressionistic poetics of Boris Butkevich, a literary figure of the first wave of Russian emigration, a representative of the Harbin literary school. Like most impressionists, the composition of the poetic text by Boris Butkevich lacks a clearly defined beginning and end. The described lyrical situation can theoretically be continued in both directions. The reference points of impressions turn out to be significant, and not their poetic analysis. A similar principle is also found in the author's prose, which largely repeats and develops the poetics of his lyric poems. Along with repeated melodic tricks in Butkevich's prose, cross-cutting motives play an important role, passing from one text to another and organizing the unity of the cycle. At the same time, the author maintains the basic principle of impressionistic discourse – the paradoxical inconsistency of the scale of values. The value of an event is determined not by the accuracy of coincidences with the accepted doxes, but by the fact of a random incident of an event in the author's field of vision.

Key terms: B. V. Butkevich, Beta, literary impressionism, Russian emigration, Harbin school.

* This work was supported by the Russian Science Foundation grant No. 19-18-00127 "Siberia and the Far East of the first half of the 20th century as a space of literary transfer".

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-10-21

Reference literature (in transliteration):

Bely A. O khudozhestvennoj proze. *Russkaja rech'*, 1990, no. 5, p. 43–59. (in Russ.)

Berberova N. Smert' Butkevicha. In: Boris Beta. Loshad' Pallada. Salamandra P. V. V., 2018, vol. 2. (in Russ.)

Beta B. (Butkevich B. V.) Muza stranstvij. Izbrannoe. Comp. by A. Stepanov, comm. by A. Stepanov, M. Fomenko. Salamandra P. V. V. Publ., 2018. (in Russ.)

Gippius Z. Proza poeta. *Vesy*, 1907, no. 3, p. 69–71. (in Russ.)

Greimas A. J., Courtés J. Semiotika. Objasnitel'ny slovar' teorii yazyka. In: Yu. S. Stepanov (ed.). Semiotika. Moscow, Raduga Publ., 1983, p. 483–550. (in Russ.)

Grushickaya M. A. Nekotorye cherty impressionizma v russkoj literature rubezha XIX–XX vekov. *Vestnik Omskogo universiteta. Filosofiya*, 2014, no. 3, p. 87–88. (in Russ.)

Tsvetaeva M. Sobranie sochinenij. In 7 vols. Moscow, 1994, vol. 2. (in Russ.)

Shcherbakov M. Na smert' B. V. Butkevicha. In: Boris Beta. Loshad' Pallada. Salamandra P. V. V. Publ., 2018, vol. 2. (in Russ.)