

УДК 82. 01.  
DOI 10.17223/18137083/73/6

## **Метасюжетные функции орфического кода в нарративах постсимволизма**

**Г. А. Жиличева**

*Новосибирский государственный педагогический университет  
Новосибирск, Россия*

### *Аннотация*

Рассматривается функционирование орфического кода в прозе постсимволизма: романах К. Вагинова, Б. Пастернака, рассказах В. Шаламова. Анализируется метапоэтический контекст образа бессмертной головы Орфея, сюжетных ситуаций «жертвоприношения» поэта, пребывания поэта в загробном мире. Обнаруживаются различные варианты соотношения темы Орфея с авторской рефлексией взаимодействия лирического и эпического начала в прозаическом произведении.

В результате исследования устанавливается, что в «прозе поэтов» особое место занимает столкновение точек зрения протагониста-творца и повествователя, актуализирующееся как в диегетическом мире (мотив смерти поэта), так и в нарративной структуре (гибридизация голосов повествователя и персонажа).

### *Ключевые слова*

орфический код, метасюжет, постсимволизм, Вагинов, Пастернак, Шаламов

### *Для цитирования*

*Жиличева Г. А. Метасюжетные функции орфического кода в нарративах постсимволизма // Сибирский филологический журнал. 2020. № 4. С. 91–104. DOI 10.17223/18137083/73/6*

## **Orphic code and its roles in the metaplots of Post-Symbolist narratives**

**G. A. Zhilicheva**

*Novosibirsk State Pedagogical University  
Novosibirsk, Russian Federation*

### *Abstract*

The paper deals with the Orphic code of Russian Post-Symbolist prose, discussing the meta-poetical context of the immortal head motif and the plot situations of “a poet’s sacrifice” or “a poet in the underworld.” The Orphic code is viewed as correlating with an author’s reflection of the interplay between the epic and the poetical in a work of prose. In Konstantin Vaginov’s novel *The Goat Song*, Orphic motifs punctuate the clash between the two narrative instances – the protagonist (a poet) and the narrator. Orpheus, finding himself in the new Soviet world, loses his abilities to change the world with his art, to descend into the underworld,

© Г. А. Жиличева, 2020

ISSN 1813-7083  
Сибирский филологический журнал. 2020. № 4  
Siberian Journal of Philology, 2020, no. 4

and to charm its goddess. The motif of a failed rescue of Eurydice (i.e., the art) becomes prominent. In Boris Pasternak's *Doctor Zhivago*, with the narrator and the lyrical persona having a dialogical relationship, the "Orphic code" provides an essential layer of the novel's "intertextual palimpsest" (the Silver Age references) and becomes a way of reflecting on the unity of the epic and the lyrical. In Varlam Shalamov's *Kolyma Tales*, the metaphor of the underworld becomes dominant, and the Orphic code serves as a *minus-priem*, a semantic field that needs to be disavowed. A conclusion is made that the Orphic meta-plot typically involves a clash between the perspectives of an artist protagonist and a narrator, reflected both in the diegetic world (the "dying poet" motif) and in the narrative structure (the hybrid nature of the voices of both narrator and the protagonist).

*Keywords*

Orphic code, Post-Symbolism, metaplot, Konstantin Vaginov, Boris Pasternak, Varlam Shalamov

*For citation*

Zhilicheva G. A. Orphic code and its roles in the metaplots of Post-Symbolist narratives. *Siberian Journal of Philology*, 2020, no. 4, p. 91–104. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/73/6

В культуре начала XX в. фигура Орфея является одной из важнейших смысловых доминант, связанных с рефлексией сущности поэта и природы творчества. Литературная рецепция охватывает основные элементы мифологической истории Орфея: нисхождение в Аид за Эвридикой, путешествие с аргонавтами, жертвенная гибель от рук вакханок, бессмертие головы, обретающей дар пророчества. Необходимо отметить, что в сознании русских писателей путешествие Орфея в Аид часто контаминируется с путешествием Данте в ад, а Россия воспринимается как аналог преисподней. В литературе последующих периодов, в том числе в постсимволистских художественных практиках, орфические мотивы функционируют не только как часть мифологического контекста, но и как знак культурного диалога с символизмом.

В обширном круге исследований по данной проблематике были выявлены общие закономерности функционирования орфического кода и его реализация в поэтике конкретных авторов. Например, в известной книге Л. Силард «Герметизм и герменевтика» [2002] ведущая роль мифа об Орфее в становлении философии, эстетики и поэтики русского символизма объясняется значимостью идеи поиска мистического знания, в том числе актуализацией учений орфиков, гностицизма и герметизма.

А. А. Асоян связывает популярность фигуры Орфея в русской литературе с его ролью медиатора между культами Диониса и Аполлона: «Мысль о воплощении в Орфее "мистического синтеза обоих откровений", Диониса и Аполлона <...> привела к тому, что в начале века Орфей воистину становится культовой фигурой» [Асоян, 2015]. Л. Д. Бугаева выдвигает гипотезу о том, что орфические мотивы указывают на лиминальную фабулу нового типа, для которой важна не духовная, а телесная трансформация героя: «Орфей, нарушающий привычные представления о телесных границах и размыкающий тем самым тело-тюрьму, оказался образным воплощением глубинной мифологической схемы сюжетного развития, которая в начале XX века сменила прежнюю (основанную на духовном изменении героя)» [Бугаева, 2010, с. 28–29].

Рассмотрим частный аспект проблемы – метасюжетные функции орфического кода в прозе постсимволизма. Для исследования была выбрана так называемая проза поэтов, поскольку в «гибридном» нарративе тема Орфея открывает воз-

возможность не только для рефлексии взаимодействия лирического начала и «прозы» («ада») жизни, но и для метаописания эпического дискурса с помощью кругозоров героев и нарраторов, обладающих поэтическим даром.

Метасюжет такого типа представлен в текстах 1920–1950-х гг. сразу в нескольких вариантах.

Например, в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» (1927) орфические мотивы оттеняют конфликт нарративных инстанций (героя-поэта и повествователя). В уста протагониста романа – неизвестного поэта – вложена декларация, базирующаяся на идеях символистов: «...поэт должен быть, во что бы то ни стало, Орфеем и спуститься во ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой – искусством, и что, как Орфей, он обречен обернуться и увидеть, как милый призрак исчезает...» [Вагинов, 1999, с. 267].

Однако персонажи и нарраторы постсимволистской прозы не могут реализовать роль, присущую героям символистского дискурса – роль мага, жреца, демурга [Барковская, 1996].

В «Козлиной песне» неизвестному поэту, существующему в новой советской реальности, не удается пересоздавать мир словом, зачаровывать Персефону. (В одном из эпизодов романа сын поэта Сентября спрашивает родителей о том, не является ли неизвестный поэт Пушкиным, но Пушкин в данной реальности невозможен). Поэтому мотив неудачного путешествия за Эвридикой-искусством акцентируется, метафора ада приобретает тотальный характер. М. Н. Липовецкий приходит к выводу, что романы Вагинова «воплощают трагическое по своей природе осознание невозможности выхода за пределы катастрофической истории в область высшей (творческой) гармонии, в область вечности, которая творится культурой» [Липовецкий, 2008, с. 222].

Характерно, что в одной из своих галлюцинаций герой попадает на Страшный Суд, завершающийся сюжетной катастрофой.

– Что делал ты там, на земле? – поднимается Данте. – Не обижал ли ты вдов и сирот?

– Я не обижал, но я породил автора, – отвечает он тихим голосом, – я растлил его душу и заменил смехом.

– Не моим ли смехом, – подымается Гоголь, – сквозь слезы?

<...> – Увы, не твоим смехом. Я позволил автору погрузить в море жизни нас и над нами посмеяться.

<...> – Нет тебе места среди нас, несмотря на все твое искусство, – поднимается Дант.

Падает неизвестный поэт. Подымают его привратники и бросают в ужасный город. Как тихо идет он по улице! Нечего делать ему больше в мире [Вагинов, 1999, с. 67].

Необходимо отметить, что неизвестный поэт наказан за то, что породил «автора», создателя романа. Избыточность авторского присутствия акцентируется с помощью развернутой системы «авторских вторжений», в которых нарратор разными способами декларирует изоморфизм наличной реальности и создаваемого текста. При этом в десяти случаях повествователь называет себя словом «я», а в остальных фрагментах такого типа (сосредоточенных в первой и последней главах) говорит о себе в третьем лице, используя слово «автор», т. е. пытается присвоить все нарративные позиции (автор-рассказчик-герой).

Нарратор не только риторически обозначает свою власть, но и постепенно воплощается в диегетическом мире (описываются его дом, вещи, книги), появляются главы под названиями «Междусловия», «Интермедии», содержащие характеристику его действий. Окончательная «материализация» нарратора происходит в главе «Появление фигуры», в эпизоде сочинения персонажами (в том числе и поэтом-Орфеем) круговой новеллы. «Автор» начинает подглядывать и подслушивать, изменять «декорации» пространства, таким образом, он является своеобразной коллективной проекцией героев. Однако вину за его появление в мире чувствует именно неизвестный поэт, воспринимающий «автора» как своего двойника.

Характерно, что нарратор усиливает свое влияние по мере развития действия [Шиндина, 1991], а активность кругозора героя-поэта, напротив, постепенно сходит на нет. Стихотворения героя вводятся в роман только как элементы высказываний повествователя – вставные тексты становятся частью событийного ряда. Они всегда комментируются нарратором, т. е. помещаются в своего рода композиционную «резервацию».

В эту ночь смотрел Агафонов из окна гостиницы на просторный проспект, на белую петербургскую ночь. Сел за столик, выпил пивца, положил листок и стал читать свои последние стихи:

Нам в юности Флоренция сияла,  
Нам Филострата нежного на улицах являла –  
Не фильтрами мы вызвали его,  
Не за околицей, где сором поросло.  
Поэзией, как утро, сладкогласной  
Он вызван был на улице неясной.

А когда прочел, то ясно увидел, что стихи плохи... Он пососал, неизвестно для чего, дуло револьвера, отошел в уголок комнаты и выстрелил в висок [Вагинов, 1999, с. 132].

В стихотворении героя используется центральный персонаж вагиновской поэтической мифологии – Филострат, воплощающий идеальную ипостась поэта-провидца. Отметим, что в ранней поэме писателя, так называемой «Поэме о Филострате» (1925), мотив пребывания в аду разворачивается на фоне аллюзий на «Пир во время чумы» Пушкина. Героев, собирающихся победить страх смерти культурной практикой («Избрали греческие имена синьоры, / Ушли из города, засели в замке / Поэзию над смертью развели» [Вагинов, 2000, с. 74]), постигает неудача. Персонажи поэмы странно реагируют на книгу Данте: «Наш дивный друг, всегда такой веселый / Повесился над Данта песнью пятой. / Нам Дант становится опасен, / Хотя ни в ад, ни в рай не верим мы» [Там же, с. 73].

Дантовское искусство, дискурсирующее мир, созданный Творцом, опасно для реальности, лишенной трансцендентного измерения. Даже Филострат не может противостоять разрушению и страху, хотя сам он продолжает творить и поэтому не погибает.

Страшнее жить нам с каждым годом,  
Мы правим пир среди чумы,  
Погружены в свои печали <...>  
И мифологией случайно

Мы вызываем страшный мир  
В толпу и город малолюдный  
[Вагинов, 2000, с. 71].

В «Козлиной песни» ситуация пребывания в «страшном мире» усугубляется, хронотоп ада расширяет свои границы, поэтому стихотворению неизвестного поэта о Филострате не удастся отменить катастрофические события. Герой ощущает себя уже не ипостасью Филострата, не Орфеем, а «просто Агафоновым». Будучи «узнанным», поименованным, герой укореняется в «искусственном аду» и гибнет. Выстрел в висок маркирует отказ от пророческого дара, поскольку бессмертная голова Орфея разрушается.

Таким образом, конфликт поэта и нарративного мира разрешается смертью поэта. Характерно, что в финале романа нарратор с некоторой угрозой сообщает читателю о незаконченном процессе текстопорождения, который не останавливает даже смерть основных персонажей: «автор молод еще» и «расскажет еще одну петербургскую сказку» [Вагинов, 1999, с. 146].

Другой вариант метасюжета, связанного с орфическим кодом, актуализируется в случае диалогического взаимодействия повествователя и лирического героя. Так, для романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1957) характерен своеобразный нарративный синкретизм. Поэтому орфический код становится не только одним из ключевых слоев «палимпсестной» [Гаспаров, 1993] интертекстуальности романа, отсылающих к теме Блока и лирики Серебряного века, но и способом рефлексии лиро-эпического единства.

Синкретизм манифестируется двойной фокализацией повествования, т. е. совмещением внутренней (субъективной, лирической) и внешней (объективированной, эпической) точек зрения. Живаго мечтает о книге прозы, пишет прозаические дневниковые заметки, а нарратор, в свою очередь, использует «случайные метры», давая возможность лирике проступить сквозь нарратив не только в композиционных вставках (сценах написания стихов или их чтения), но и в основном повествовании.

Например, фрагмент из второй главы романа, где впервые называется имя протагониста – Юра – ритмизован как стихотворение, его можно представить разбитым на строки:

За окном не было  
ни дороги, ни кладбища, ни огорода.  
На дворе бушевала вьюга,  
воздух дымился снегом.  
Можно было подумать  
Будто вьюга заметила Юру  
и, созная, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением  
[Пастернак, 1989, с. 16].

Анализируемый эпизод, благодаря своей ритмической неоднородности (после ключевого события – «вьюга заметила Юру» – квазистихи трансформируются в прозу, ритмический ряд совпадает с синтаксическим) привлекает внимание читателя к изменению нарративной модальности. Повествование о внешних событиях трансформируется в описание способов восприятия мира, наррация переключается в регистр «мнения», что маркируется словами «можно было подумать», «будто».

Необходимо отметить, что, несмотря на рассуждения о природе поэтического дара, прямой номинации темы Орфея в романе нет, но присутствуют косвенные маркеры орфического кода. Например, в повествовании часто появляются эпизоды, связанные с образом бессмертной головы. Так, в первом описании Живаго «голова» («глава») упоминается трижды.

Он поднял голову и окинул с возвышения осенние пустыри и главы монастыря отсутствующим взором. Его курносое лицо исказилось. Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоюет [Пастернак, 1989, с. 15].

Е. Фарино обнаруживает мифологические коннотации мотива головы в данном эпизоде: «Появляясь на месте мотивов “могила – холмик – материнская могила” <...> голова сменяется “главами монастыря” и этим самым вводит христианскую идею ‘глава = церковь = Христос = глава мира’» [Faryno, 2011, p. 152]. Кроме того, исследователь соотносит героя с пророком Илией и Иоанном Крестителем: «Библейский пророк Илия интерпретируется в христианской традиции как предтеча Христа и Иоанна Крестителя. В первой главке мотив Иоанна Крестителя выражен слабо, но тем не менее он явственно звучит в троекратном повторе мотива “головы / глав”. Позже он станет сквозным мотивом ‘казни-декапитации’ в романе <...> Это подводит к еще одному аспекту Юрия Живаго – к его статусу ‘богослова’ и к повтору в нем функции Иоанна Богослова» [Ibid., p. 154].

Христианский мифологический контекст накладывается на орфический код, голова соотносится с мотивами жертвоприношения и творчества.

Например, в эпизоде перед арестом и допросом в вагоне Стрельникова, сон Живаго описан так: «Голова доктора плавала в поту на промокшей от пота подушке» [Пастернак, 1989, с. 187]. Характерно, что арест Живаго, происходящий в момент, когда все в поезде спят, спровоцирован вопросом доктора, адресованным часовому: «Какая это река?» [Там же, с. 189].

Описание «плывущей» головы, встреча со стражем, тема реки – это контаминация индексов орфического кода, формирующих контекст парадигматического для романа события – события жертвоприношения (или многократно повторяемой в сюжете ситуации «Гефсиманского сада»).

Кроме того, упоминания головы встречаются в эпизодах творчества. Так, создание стихотворений в Варькино начинается с особого состояния – «У доктора от недосыпу ломило голову» [Там же, с. 330], а в последних «московских» заметках доктора говорится о том, что пробуждение поэтического дара обусловлено головокругением.

Я живу на людном городском перекрестке. Летняя, ослепляемая солнцем Москва, накаляясь асфальтами дворов, разбрасывая зайчики оконницами верхних помещений и дыша цветением туч и бульваров, вертится вокруг меня и кружит мне голову и хочет, чтобы я во славу ей кружил голову другим. Для этой цели она воспитала меня и отдала мне в руки искусство [Там же, с. 366].

Другой индекс орфического кода – разорванное тело певца – приобретает в романе особое звучание. Разорванным предстает все мироздание, уже в начале романа констатируется, что объекты мира, называемые словом «Живаго», исчезли: «Маленьким мальчиком он застал еще то время, когда именем, которое он носил, называлось множество саморазличнейших вещей <...> Вдруг все это раз-

летелось...» [Пастернак, 1989, с. 16–17]. Поэтому герой должен выполнить функцию медиатора, «собрать» космос заново, однако ему удастся воссоздать только лирический мир.

В двенадцатой части романа – «Лесное воинство» – реализуется мотив «Орфей в Аиде». По мнению Ф. Т. Гриффитса и С. Дж. Рабиновича, лес, где Живаго находится в плену у партизан, – аналог Аида из поэмы Вергилия. Не случайно герой выбирается из плена, ориентируясь на своеобразную «золотую ветвь» – рябину, ветки которой напоминают руки Лары [Гриффитс, Рабинович, 2005, с. 279].

Однако импульсом к побегу доктора (девятая глава) служат последовательно вводимые эпизоды седьмой и восьмой глав, содержащие метафорику расчлененного тела.

В седьмой главе герой слушает заговор ворожеи Кубарихи и видит галлюцинацию – призрак головы Лары. Интересно, что голова Лары ранее в романе уже описывалась как своеобразный призрачный «объект желания».

Комаровский барабанил пальцами по оконному стеклу, в такт лошадям, неторопливо цокавшим внизу по асфальту проезда. «Лара», – шептал он и закрывал глаза, и её голова мысленно появлялась в руках у него, голова спящей с опущенными во сне ресницами, не ведающая, что на нее бессонно смотрят часами без отрыва. Шапка её волос, в беспорядке разметанная по подушке, дымом своей красоты ела Комаровскому глаза и проникала в душу [Пастернак, 1989, с. 45].

Однако Живаго, в отличие от Комаровского, воспринимает возлюбленную как творение бога-художника («...бесподобно простой и стремительной линией, какою вся она одним махом была обведена кругом сверху донизу творцом» [Там же, с. 277]), а ее голову называет «боготворимой».

Всё поплыло перед ним. В это время вместо ожидаемого снега начал капать дождь. Как перекинутый над городской улицей от дома к дому плакат на большущем полотнище, протянулся в воздухе с одной стороны лесной прогалины на другую расплывчатый, во много раз увеличенный призрак одной удивительной боготворимой головы. И голова плакала, а усилившийся дождь целовал и поливал ее [Там же, с. 277–278].

В эпизоде возникает несколько сюжетных подмен: поэт не Орфей, а Кубариха; вместо головы Орфея появляется голова Лары; женщина, а не Орфей, играет роль жертвы: «Предмет нашего обожания тем более кажется нам жертвою, чем более мы любим» [Там же, с. 277]. Кроме того, герой не пытается оживить Эвридику, вывести «призрак» из Аида – напротив, воспоминание о возлюбленной «пробуждает» поэта к жизни.

В восьмой главе тема расчлененного тела оборачивается другой стороной: в лагерь партизан приползает покалеченный белыми «окровавленный человеческий обрубок» [Там же, с. 278], затем Памфил Палых убивает топором свою семью.

Таким образом, поэтическое откровение, представленное призраком Лары, контрастирует с историческим временем, «прозаическим», материальным, кровавым миром гражданской войны.

Мотив пребывания поэта в загробном мире реализуется в романе и в эпизодах расставания Живаго с Ларой (часть четырнадцатая «Опять в Варыкине»). Лиминальная ситуация в данном случае имеет важные отличия от пребывания в плену:

в повествовании появляются маркеры христианских представлений об аде, например отсылки к Данте («...у доктора было такое чувство, точно он поздним вечером стоит в темном дремучем лесу своей жизни» [Пастернак, 1989, с. 334]), при этом данные ассоциации связаны не с внешними обстоятельствами, а с внутренним состоянием героя.

Сходство между лиминальными эпизодами из разных частей романа подчеркнуто повторяющимся сравнением Лары с рисунком, линией.

Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания, ложатся на песок следы сильнейшей, дальше всего доплекивавшейся волны. Ломаной извилистой линией накидывает море пемзу, пробку, ракушки, водоросли, самое легкое и невесомое, что оно могла поднять со дна [Там же, с. 340].

Характерно, что творчество Живаго сродни его дару врачевания, он удаляет из текстов «кровавое», чтобы не «ранить» других, превращая реальность в художественный мир.

Он пил и писал вещи, посвященные ей, но Лара его стихов и записей, по мере вымарок и замене одного слова другим, все дальше уходила от истинного своего первообраза, от живой Катенькиной мамы, вместе с Катей находившейся в путешествии.

Эти вычеркивания Юрий Андреевич производил из соображений точности и силы выражения, но они также отвечали внушениям внутренней сдержанности, не позволявшей обнажать слишком откровенно лично испытанное и невымышленное бывшее, чтобы не ранить и не задевать непосредственных участников написанного и пережитого. Так кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось из стихотворений, и вместо кровоточащего и болезнетворного в них появилась умиротворенная широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого [Там же].

Живаго и в данном случае не спасает Эвридику, но спасает свой лирический дар, осознавая потерю возлюбленной как остановку событийного ряда, которая дает время для творчества. Тем самым выстраивается ментальное поэтическое пространство, которое подменяет сюжетное, вместо «живой Катенькиной мамы» появляется бессмертная муза лирики Живаго.

В части пятнадцатой – «Окончание» (в эпизодах путешествия доктора из Варькино в Москву), опять появляются пространственные атрибуты ада: выжженная земля «цвета пламени», змеящаяся по полям «улыбка дьявола». Лиминальная стадия сюжета «растягивается», повествователю как будто уже не о чем рассказывать, и нарратив длится по инерции. Финалистская тенденция ярко проявляется в первой фразе данной части: «Остается досказать немногосложную повесть Юрия Андреевича, восемь или девять последних лет его жизни перед смертью...» [Там же, с. 349].

Эффект исчерпанности повествования призван подчеркнуть ценность поэтического финала: главным результатом истории оказываются стихи Живаго. Нарратор уступает место лирическому герою, появляется возможность рекуррентного восприятия событий истории. Орфей в каком-то смысле оказывается победителем в поединке бессмертной поэзии и прозы жизни.

Однако в прозе постсимволизма орфический код может использоваться и в качестве минус-приема, т. е. смысловой сферы, нуждающейся в отрицании, подме-

не, субституции. Так, в эссе Варлама Шаламова «О прозе» (1965) декларируется, что автор «новой прозы» является не туристом-Орфеем, а Плутоном, поднявшимся из ада.

Новая проза отрицает этот принцип туризма. Писатель – не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник и не в писательском обличье, не в писательской роли.

Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спускавшийся в ад.

Выстрадавшее собственной кровью входит на бумагу как документ души, преображенное и освещенное огнем таланта [Шаламов, 2013, т. 5, с. 151].

Е. Михайлик полагает, что произведения писателя уникальным образом интерпретируют «индивидуальную и коллективную травму» [2018, с. 18]. Читатель Шаламова сталкивается с парадоксальной интенцией: автор настаивает, что его текст является свидетельством, обладающим статусом документа, но отрицает очерковый характер, публицистичность и документальность текста в обычном толковании этих терминов.

Я не пишу <...> рассказов – вернее, стараюсь написать <...> то, что было бы не литературой <...> К очерку никакого отношения проза «КР» [«Колымских рассказов». – Г. Ж.] не имеет <...> В «КР» отсутствуют пиисания, отсутствует цифровой материал, выводы, публицистика [Шаламов, 2013, т. 5, с. 147].

Художественность формируется не на границах жизни и литературы, а с помощью пересечения границ. Коммуникация, основанная на трансгрессии, отражается в диететическом мире: акцентируется тема перехода границы (границы лагеря, границы тела, границы между кругозорами автора и героя).

Существование человека в лагере описано с помощью самого архаичного мифологического комплекса европейской наррации – путешествия героя в царство мертвых [Фрейденберг, 1998]. Шаламов как бы возвращается от исчерпанной себя литературной условности к первоначальной логике мифа.

Заметим, что в рассказах многократно используется слово «ад»: «в этом аду» («Красный крест», 1959 [Шаламов, 2013, т. 1, с. 167]), «ад за нашими плечами» («Необращенный», 1963 [Там же, с. 273]), «я возвращался из ада» («Поезд», 1964 [Там же, с. 657]), «причал ада» («Причал ада», 1967 [Там же, т. 2, с. 325]), «земной ад» («Леша Чеканов, или однодельцы на Колыме», 1970–1971 [Там же, с. 325]), «меня, прошедшего тот же ад» (Триангуляция III класса, 1973 [Там же, с. 335]), «сослуживец по аду» («Афинские ночи», 1973 [Там же, с. 413]).

Кроме того, в сюжете акцентируются символические детали, указывающие на пребывание в аду (погружение в глубину, холод, лед, тьма). Например, в экспозиции рассказа «Боль» (1967) лагерь соотносится с «темной глубиной», «дном жизни» и противопоставляется «гомеровским небесам»:

Это странная история, такая странная, что и понять ее нельзя тому, кто не был в лагере, кто не знает темных глубин уголовного мира, блатного царства. Лагерь – это дно жизни <...>

Есть мир высших сил, мир гомеровских богов, спускающихся к нам, чтобы показать себя и своим примером улучшить человеческую породу <...>

Есть мир и подземный ад, откуда люди иногда возвращаются, не исчезают навсегда. Зачем они возвращаются? Сердце этих людей наполнено вечной тревогой, вечным ужасом темного мира, отнюдь не загробного.

Этот мир реальней, чем гомеровские небеса [Шаламов, 2013, т. 2, с. 166].

Получается, что автор, познавший подземный мир, сопоставляет себя с создателем первых европейских эпических текстов – Гомером. Но автор-Плутон у Шаламова действует в другой логике, поскольку трагический опыт «кругов ада» сопротивляется литературной адаптации. Опыт смерти не является инициацией героя, не ведет к поэтическому бессмертию (часто в рассказах героини-писатели оказываются лишь шутами «блатарей»).

Одним из ярких воплощений подмены Орфея Плутоном является рассказ Шаламова «Шерри-бренди» (1958). Можно сказать, что название текста тематизирует полемику лирики и эпоса, поскольку «колымская» история именуется цитатой из стихотворения Осипа Мандельштама.

Название и финал рассказа образуют символическую рамку: вино и хлеб, который смешивается с кровью из десен умирающего поэта. По мысли О. Р. Миннуллина, эти образы, сочетаясь с рассуждениями повествователя о природе слова, указывают на роль поэта-жертвы и поэта-Христа [Миннуллин, 2012]. Рассказ начинается со знаковой фразы: «Поэт умирал» [Шаламов, 2013, т. 1, с. 101]. Выбор Мандельштама в качестве прототипа умирающего поэта усиливает мистериальный контекст сюжета, ведь в творчестве Мандельштама темы Орфея и Данте занимают существенное место.

Орфические мотивы, как и в других проанализированных нами случаях, позволяют автору соотнести лирическое и нарративное. Колымский ад, изображенный в рассказе, пронизывается особым музыкальным ритмом внутреннего монолога героя, поэзия воздействует на нарратив:

Строфы и сейчас легко вставали, одна за другой, и, хоть он давно не записывал и не мог записывать своих стихов, все же слова легко вставали в каком-то заданном и каждый раз необычайном ритме. Рифма была искателем, инструментом магнитного поиска слов и понятий. Каждое слово было частью мира, оно откликалось на рифму, и весь мир проносился с быстротой какой-нибудь электронной машины... [Там же, с. 103].

Более того, в сознании героя присутствуют образы из поэтического творчества автора, о чем свидетельствует бросающаяся в глаза анахрония. В медитации поэта, умирающего в реальности 1938 года, мир уподоблен «электронной машине», появившейся в СССР только в 1950-е. В стихотворении Шаламова «Некоторые свойства рифмы» (1957) встречаются схожие уподобления рифмы и магнита, мира и ЭВМ:

Ты – волшебная наука  
Знать, что мир в себе хранит.  
Ты – подобье ультразвука,  
Сверхчувствительный магнит  
<...>  
Все, что в памяти бездонной  
Мне оставил шар земной,

Ты машиной электронной  
Поднимаешь предо мной  
[Шаламов, 2013, т. 3, с. 342].

Таким образом, герой и автор продуцируют единый комплекс поэтических образов. Однако в прозе Шаламова смысловая сфера орфического кода радикально преобразуется: в хронотопе ада поэтический смысл невозможно конденсировать и транслировать. Поэтому Орфей не выходит из Аида, а предсмертное стихотворение героя, оно же – будущее стихотворение Шаламова, растворяется без следа, остается лишь потенциальным. В отличие от финала романа Пастернака, где появляется «книга» стихов, в данном случае исчезнувшее стихотворение Орфея не обретает своих читателей.

Поэту дарится своеобразное откровение о бренности материального воплощения смысла:

Записать, напечатать – все это суета сует. Все, что рождается небескорыстно, – это не самое лучшее. Самое лучшее то, что не записано, что сочинено и исчезло, растаяло без следа... [Там же, т. 1, с. 103].

Л. Юнгерсон полагает, что «Рассказ о лагере – это текст, стершийся и пишущийся заново, т. е. свидетельствующий об утрате истинного смысла событий. Очевидно, само понятие смысла неприменимо к лагерному опыту и появляется лишь за счет позднейшей реконструкции фактов. Истинно лишь то, что не фиксируется. Таково значение фразы, приписанной Шаламовым умирающему Мандельштаму: “Самое лучшее то, что не записано, что сочинено и исчезло, растаяло без следа”» [Юнгерсон, 2005, с. 342].

Кроме того, «растаявшее» творение раскрывает стратегию Плутона – выйти из Аида и забрать его с собой, растворить, преобразовав в литературу. Традиционными способами эстетизировать ад нельзя, поэтому нужно дезинтегрировать классическую сюжетную схему: показать тщетность усилий Орфея и необходимость нового синтеза жизни и текста (слово «жизнь» в рассказе о смерти поэта употребляется 23 раза).

Характерно, что прозу героя-поэта повествователь называет плохой, хорошая проза – проза Плутона, которая говорит не о победе искусства над адом, а о парадоксальном «оживлении» жизни в ситуации погружения в смерть. Так, в эссе «О прозе» словосочетание «живая жизнь» присутствует почти в каждом абзаце.

Наступает момент, когда человеком овладевает непреодолимое чувство поднять этот вывод наверх, дать ему живую жизнь. Это неотвязное желание приобретает характер волевого устремления. И не думаешь больше ни о чем. И когда (ощущаешь), что чувствуешь снова с той же силой, как и тогда, когда встречался в живой жизни с событиями, людьми, идеями (может быть, сила и другая, другого масштаба, но сейчас это не важно), когда по жилам снова течет горячая кровь <...>.

Автор хотел получить только живую жизнь <...>

Писатель становится судьей времени, а не подручным чьим-то, и именно глубочайшее знание, победа в самых глубинах живой жизни дает право и силу писать [Шаламов, 2013, т. 5, с. 151].

Таким образом, воссоздать присущий «живой жизни» смысл, отмененный лагерем, можно только раздвоившись на героя-Орфея, навсегда застрявшего в аду, и вышедшего из ада повествователя-Плутона.

Все проанализированные случаи показывают, что поэтическая перформативность, воплощенная в Орфее, является скрытым основанием метасюжета, вытесненным истоком нарративности. Лирическое начало в эпическом произведении меняет статус, превращаясь из изображающего принципа в изображенный объект, что дает автору возможность отстранения от своего поэтического альтер эго.

Метасюжет базируется на двойной трансгрессии: с одной стороны, лирика трансформирует ад прозы, с другой стороны, точка зрения поэта испытывается логикой нарративного сюжета. Герой-поэт, или лирическое альтер эго автора, метафоризируется как жертва, а проза – как мир, возводимый с помощью этой строительной жертвы. Таким образом, смерть Орфея оборачивается рождением нарратора.

### Список литературы

*Асоян А. А.* Семиотика мифа об Орфее и Эвридике. СПб.: Алетейя, 2015. URL: <https://www.litres.ru/aram-asoyan/semiotika-mifa-ob-orfee-i-evridike/> (дата обращения 15.04.2020).

*Барковская Н. В.* Поэтика символистского романа. Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 1996. 286 с.

*Бугаева Л.* Литература и rite de passage. СПб.: Петрополис, 2010. 408 с.

*Вагинов К. К.* Полное собрание сочинений в прозе / Сост., вступ. ст. и примеч. Т. Л. Никольской, В. И. Эрля. СПб.: Академический проект, 1999. 590 с.

*Вагинов К. К.* Стихотворения и поэмы. Томск: Водолей, 2000. 192 с.

*Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX в. М.: Наука, 1993. 304 с.

*Гриффиц Ф. Т., Рабинович С. Дж.* Третий Рим. Классический эпос и русский роман (от Гоголя до Пастернака) / Пер. с англ. Е. Г. Рабинович. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 336 с.

*Липовецкий М. Н.* Паралогии. Трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: НЛЮ, 2008. 848 с.

*Михайлик Е.* Незаконная комета. Варлам Шаламов: опыт медленного чтения. М.: НЛЮ, 2018. 376 с.

*Миннуллин О. Р.* Интертекстуальный анализ рассказа «Шерри-бренди»: Шаламов – Мандельштам – Тютчев – Верлен // *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету.* 2012. Вип. 8. С. 223–241.

*Пастернак Б. Л.* Доктор Живаго / Вступ. ст. Е. Б. Пастернака. М.: Книжная палата, 1989. 429 с.

*Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 328 с.

*Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М.: Вост. лит., 1998. 800 с.

*Шаламов В. Т.* Собрание сочинений: В 6 т. + т. 7, доп. / Сост., подгот. текстов, вступ. ст., примеч. И. Сиротинской. М.: Книжный клуб «Книголек», 2013.

*Шиндина О. В.* Театрализация повествования в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» // *Театр.* 1991. № 11. С. 161–171.

*Юнгерсон Л.* Кожа – метафора текста в лагерной прозе Варлама Шаламова // *Тело в русской культуре / Сост. Г. Кабакова, Ф. Конт.* М.: НЛЮ, 2005. С. 340–347.

*Faryno J.* Муаровая капуста и тетрадь откровений (археопоэтика «Доктора Живаго» 2) // *Studia Slavica Hung.* 2011. No. 1 (56). P. 133–190.

## References

- Asoyan A. A. *Semiotika mifa ob Orfee i Evridike* [Semiotics of the Orpheus and Eurydice Myth]. St. Petersburg, Aleteya, 2015. URL: <https://www.litres.ru/aram-asoyan/semiotika-mifa-ob-orfee-i-evridike/> (accessed: 15.04.2020).
- Barkovskaya N. V. *Poetika simvolistskogo romana* [Poetics of a symbolist novel]. Ekaterinburg, USPU Publ., 1996, 286 p.
- Bugaeva L. *Literatura i rite de passage* [Literature and rite de passage]. St. Petersburg, Petropolis, 2010, 408 p.
- Faryno J. Muarovaya kapusta i tetrad' otkroveniy (arkheopoetika "Doktora Zhivago" 2) [Moire cabbage and a notebook of revelations (Archeopoetics of "Doctor Zhivago" 2)]. *Studia Slavica Hung.* 2011, no. 1 (56), pp. 133–190.
- Freydenberg O. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and ancient literature]. Moscow, Vost. lit., 1998, 800 p.
- Gasparov B. M. *Literaturnye leytmotivy. Ocherki russkoy literatury 20 v.* [Literary leitmotifs. Essays on Russian literature of the 20th century]. Moscow, Nauka, 1993, 304 p.
- Griffiths F. T., Rabinowitz S. J. *Tretiy Rim. Klassicheskiy epos i russkiy roman (ot Gogolya do Pasternaka)* [Third Rome. Epic and the Russian novel from Gogol to Pasternak]. E. G. Rabinovich (Transl. from English). St. Petersburg, Ivan Limbakh PH, 2005, 336 p.
- Lipovetskiy M. N. *Paralogii. Transformatsiya (post)modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920–2000-kh godov* [Paralogies: The transformations of (post)modernist discourse in Russian culture of the 1920s–2000s]. Moscow, New Literary Observer, 2008, 848 p.
- Mikhailik E. *Nezakonnaya kometa. Varlam Shalamov: opyt medlennogo chteniya* [Illegal comet. Varlam Shalamov: the experience of slow reading]. Moscow, New Literary Observer, 2018, 376 p.
- Minnullin O. P. Intertekstual'nyy analiz rasskaza "Sherri-brendi": Shalamov – Mandel'shtam – Tyutchev – Verlen [Intertextual Analysis of "Cherry Brandy": Shalamov – Mandel'shtam – Tyutchev – Verlaine]. *Philological Studies: Scientific Bulletin of Kryvyi Rih State Pedagogical University.* 2012, vol. 8, pp. 223–241.
- Pasternak B. L. *Doktor Zhivago* [Doctor Zhivago]. Moscow, Knizhnaya palata, 1989, 429 p.
- Shalamov V. T. *Sobraniye sochineniy: v 6 t. + t. 7, dop.* [Collected works: in 6 vols. + vol. 7, enl.]. I. Sirovinskaya (Comp.). Moscow, Knizhnyy Klub Knigovek, 2013.
- Shindina O. V. Teatralizatsiya povestvovaniya v romane K. Vaginova "Kozlinaya pesn'" [Dramatization of the narrative in Konstantin Vaginov's "The Goat Song"]. *Teatr*, 1991, no. 11, pp. 161–171.
- Sylard L. *Germetizm i germeneytika* [Hermetism and hermeneutics]. St. Petersburg, Ivan Limbakh PH, 2002, 328 p.
- Vaginov K. K. *Polnoe sobranie sochineniy v proze* [Complete collection of works in prose]. T. L. Nikolskaya, V. I. Erlya (Comps.). St. Petersburg, Akademicheskii proyekt, 1999, 590 p.
- Vaginov K. K. *Stikhotvoreniya i poemy* [Poetry and poems]. Tomsk, Vodoley, 2000, 192 p.
- Yungerson L. Kozha – metafora teksta v lagernoy proze Varlama Shalamova [Skin as a Metaphor of Text in Varlam Shalamov's Camp Prose]. In: *Telo v russkoy kul'ture*

[Body in Russian culture]. G. Kabakova, F. Kont (Cmps.). Moscow, New Literary Observer, 2005, pp. 340–347.

#### **Сведения об авторе**

*Жиличева Галина Александровна* – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия)

[gali-zhilich@yandex.ru](mailto:gali-zhilich@yandex.ru)

ORCID 0000-0001-5048-0426

#### **Information about the author**

*Galina A. Zhilicheva* – Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methodics of Literature Teaching of the Institute of Philology, Mass Media and Psychology of the Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation).

[gali-zhilich@yandex.ru](mailto:gali-zhilich@yandex.ru)

ORCID 0000-0001-5048-0426