

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯЛиРК
И.В. Евсева
« 16 » _____ 2017 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**РЕВОЛЮЦИЯ КАК ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА В
АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ НАРРАТИВАХ 1910–1920-Х ГГ.**

Выпускник

Д.А. Молодых

Научный руководитель

д-р филол. наук, проф. К.В. Анисимов

Нормоконтролер

Н.П. Булахова

Красноярск 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. НАРРАТИВ И ИСТОРИЯ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ	8
1.1. Фиксация события в историческом vs. художественном тексте.....	8
1.2. Событийность и нарратив	10
1.3. Метатекст в нарративной структуре произведения	13
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	16
ГЛАВА 2. МЕТАТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА «ОКАЯННЫХ ДНЕЙ»	
И.А. БУНИНА	17
2.1. Дискурсы языка	18
2.2. Дискурсы публицистики.....	21
2.3. Дискурсы художественной литературы	24
2.4. Библия как вершина «пирамиды дискурсов» в поэтике «Окаянных дней».....	32
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	34
ГЛАВА 3. МЕТАТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА «ПЕТЕРБУРГСКИХ ДНЕВНИКОВ» З.Н. ГИППИУС	35
3.1. Проблема писательства.....	35
3.2. Художественная литература	39
3.3. Писатели.....	40
3.4. Дискурсы публицистики.....	44
3.5. Библия.....	45
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3	46
ГЛАВА 4. МЕТАТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА «НЕСВОЕВРЕМЕННЫХ МЫСЛЕЙ» М. ГОРЬКОГО	48
4.1. Автоцитация	53
4.2. «Дневник писателя» Достоевского как полемический ориентир.....	54
4.3. Фольклоризация стиля.....	56
4.4. Библия.....	56
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 4	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	59
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	62

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена теоретической проблеме взаимодействия нарративной поэтики данных текстов с авторским осмыслением и/или переживанием исторического процесса. В широком смысле избранная тема соприкасается с продуктивным направлением современного филологического знания, представленным в работах об истории и повествовании [История и повествование, 2006; Щербенок, 2005]. В качестве основного материала были привлечены три репрезентативных в намеченной исследовательской перспективе произведения: «Окаянные дни» И.А. Бунина, «Петербургский дневник» З.Н. Гиппиус и «Несвоевременные мысли» А.М. Горького.

Проблема историзма в художественном тексте неоднократно поднималась в литературоведении. В русле структурализма этим вопросом занимался М.Ю. Лотман. В работе «Русская литература и культура Просвещения» им отмечено, что в русской культуре интерес к истории заключается в самой сущности понятия «история». Для определения его каждый тип культуры отбирает факты, которые считает историческими и вырабатывает собственную концепцию истории [Лотман, 2000: 231].

Взгляд на проблему дополняет работа Б.А. Успенского «История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема)». С точки зрения семиотики история как цепь событий является своеобразным нарративом: она приобретает черты текста, который определённым образом читается социумом. Коммуникационная модель исторического процесса оказывается идентична коммуникации на естественном языке [Успенский, 1996: 14]. В качестве доказательства идентичности подходов к истории и повествованию Б.А. Успенский приводит факт стремления «переписать» историю – то есть отношение к истории как к потенциально дешифруемому тексту [Там же: 22].

Как и Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский говорит о семиотизации

исторических событий. «Культурно-семиотический подход к истории предполагает апелляцию к внутренней точке зрения самих участников исторического процесса: значимым признаётся то, что является значимым с их точки зрения <...> Одни и те же объективные факты, составляющие реальный событийный текст, могут по-разному интерпретироваться на разных «языках» — на языке соответствующего социума и на каком-либо другом языке, относящемся к иному пространству и времени <...> Именно система представлений того социума, который выступает в качестве общественного адресата, определяет непосредственный механизм развёртывания событий, т. е. исторического процесса как такового» [Успенский, 1996: 11–14]. Таким образом, описание истории неизбежно деформируется из-за особенностей восприятия того, кто описывает данное событие.

Также о важности типологических исследований исторического характера в области нарратологии говорит В.И. Тюпа в работе «Дискурсные формации»: «Между рассказыванием о воображенном (не обязательно «фикциональном», не всегда вымышленном) мире литературного произведения и рассказыванием о «действительном» мире, запечатленном в историческом сознании, в самом деле, нет принципиальной разницы. Оба эти мира интенциональны — неотделимы от мыслящего их сознания <...> Наррация — это неизбежная *эпизодизация* событийности бытия, раздробление цельности происшедшего на систему эпизодов» [Тюпа, 2010: 143–144]. Это наблюдение, дополняя предыдущие замечания о семиотизации истории, позволяет обратиться к авторскому сознанию как создателю определенного исторического нарратива.

В связи с каждым из авторов проблему историзма следует рассматривать под особым углом зрения. Так, в случае с И.А. Буниным, доминантой является проблема Памяти как ключевого слагаемого исторического метанарратива в творчестве этого художника. О категории

Памяти в творчестве И.А. Бунина писала О.В. Сливацкая в монографии «Повышенное чувство жизни. Мир Ивана Бунина». Отмечается, что особое место память приобрела, когда «произошёл роковой перелом, и Россия безвозвратно стала прошлым» [Сливацкая, 2004: 119]. Интерес к механизмам Памяти с этого времени отличает важнейшие бунинские произведения — одним из таких являются «Окаянные дни». При этом время — непосредственно связанная с Памятью категория, поскольку связывает Память (то, что вошло в историю) и настоящее — оказывается не текучим; это «россыпь остановленных мгновений», «эстетически однородное время» [Там же: 124–125].

Для представителей символизма (к которым относится другой исследуемый автор — З.Н. Гиппиус) характерно другое представление об историческом времени. В статье одного из теоретиков символизма А. Белого «Проблема культуры» (1909) исторический прогресс понимается как развитие культуры и индивидуальности: «Культура возможна только там, где наблюдается рост индивидуализма <...> Последняя цель культуры — пересоздание человечества <...> Такое внутреннее освещение человеческого прогресса (его переоценка), придавая ему органическую целостность, превращает самое понятие о прогрессе в понятие о культуре» [Белый, 1994: 21, 23]. В то же время прогресс — не всегда движение вверх, к лучшему будущему, поскольку «прогрессирует и болезнь»; прогресс понимается только как «механическое развитие» [Там же: 20]. Соглашаясь здесь с Белым, сама З.Н. Гиппиус верила в «пересоздание человечества» после революции.

Концепция времени и развитие человека, каким оно, по мнению автора, должно быть, описано Горьким в поэме «Человек» (1903) — изложении тех взглядов, в которых писатель «видел свою религию» [Любутин, 2002: 13]. «Вот снова, величавый и свободный, подняв высоко гордую главу, он медленно, но твёрдыми шагами идёт по праху старых предрассудков, один в седом тумане заблуждений, за ним — пыль прошлого тяжёлой тучей, а

впереди — стоит толпа загадок, ожидающих его <...> Так шествует мятежный человек — вперед! и — выше! все — вперед! и — выше!» [М. Горький: pro et contra, 1997: 43]. Прогрессист Горький не просто помещает в центр Человека, но и понимает исторический процесс, связанный с ним, как неизменное движение вверх, прочь от всего устаревшего.

Революция (шире — революционные события 1905-1917 гг. и следующая за ним гражданская война) означала массовую смену одних типов художественного сознания другими, что вместе с процессом эмиграции, начавшимся в это время, означало уход прежней традиции и обрыв преемственности. Неслучайным предстает возрождение интереса к архетипическим мортальным сюжетам у писателей первой волны эмиграции — интереса, обусловленного прощанием с привычным бытием и утратой надежды вернуться на родину [Хатямова, 2014: 295].

Результатом данного исторического переживания стал ряд процессов: усиление автобиографизма в общем спектре нарративных стратегий, актуализация литературной саморефлексии и использование метатекста или «текста в тексте» как «самого убедительного способа саморефлексии прозы» — в целом, «избыточная» литературность, все проявления которой отражают поиски автором новой модели повествования [Хатямова, 2008: 15, 160].

О самопознании (попытках объяснить самое себя) литературы в пограничных исторических ситуациях с помощью метатекстовых структур говорит Д. Сегал. В таких случаях «события не происходят, но как бы пишутся <...> любой акт самосознания есть акт метаописания литературы в терминах литературы» [Сегал, 2006: 13, 52]

Таким образом, семиотизация действительности с помощью метатекста становится ключевым моментом в исследуемых произведениях.

Актуальность исследования обусловлена приоритетным вниманием современного литературоведения к специфике мета- и гипертекстовых образований, нарративным структурам, поэтике автобиографического

повествования. В связи с последним обстоятельством особый интерес представляет интенсивно развивавшийся в начале XX в. жанр художественного дневника как образец эго-документального повествования.

Новизна работы определяется тем, что в ней впервые на материале комплекса репрезентативных эго-документов революционных лет проанализированы метатекстовые авторефлексивные структуры и в целом осмыслена проблема художественного письма, ориентированного на сохранение традиции в условиях её фактического уничтожения.

Объектом исследования является развитие форм автобиографического письма как авторефлексивной стратегии, активизирующейся в ходе слома культурной парадигмы под воздействием исторических процессов.

Предмет исследования — метатексты, отсылающие к сюжетам чтения и письма и — в более широком смысле — дискурсам литературы и культуры.

Целью настоящей работы является выявление способов построения повествования в переходный исторический период.

Для достижения цели предстоит решить ряд исследовательских **задач**: 1) изучить проблему нарратива в литературоведении, теорию метатекста, «текста в тексте» и т. д.; 2) выявить и тематически классифицировать метатекстовые структуры; 3) проанализировать роль, место, семантику найденных метатекстов; 4) охарактеризовать метатексты как проявление авторефлексии писателей.

ГЛАВА 1. НАРРАТИВ И ИСТОРИЯ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

1.1. Фиксация события в историческом vs. художественном тексте

В настоящей работе центральной теоретической проблемой является связь нарратива и истории в дневнике — эго-документальном повествовании. В широком смысле проблема затрагивает связь художественности и тех способов, которые преобразуют историю в художественный текст. В своей классической работе «Нарратология» В. Шмид определяет нарративные произведения как произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие [Шмид, 2003: 13]. Обязательное условие для изображённого в нарративе — обладание временной характеристикой, поскольку оно отображает некое изменение ситуации. Собственно, дневник, с его рубрикацией по дням вполне соответствует данному условию.

Проблема истории как нарратива освещена в работе Ф. Анкерсмита «Нарративная логика». «Идеальный нарратив» как полное описание, копирования произошедших событий, в историографии недостижим — что признаётся частью исследователей. Само утверждение о недостижимости компрометирует, обесмысливает «идеальный нарратив», который бы полно описывал прошлое или его фрагменты, и на все возможные вопросы отвечал бы предложениями или следствиями из нарратива [Анкерсмит, 2003: 80]. Представленные в нарративе факты следует рассматривать как интерпретацию («сущность») прошлого, а не его действительную часть, иллюстрации к определённому историческому тезису. Определяющим должен быть не вопрос «Является ли высказывание истинным?», а «Стоит ли приводить это высказывание в нарративе о S?» [Там же: 199].

В отличие от исторического нарратива, художественный текст позволяет пренебрегать верностью фактам, что позволяет Шмиду выделить

две основные характеристики художественного текста. Первая из них — фикциональность, означающая существование особого внутрилитературного мира с автономным статусом [Шмид, 2003: 22]. Следует различать понятия фикциональности и фиктивности. Фикциональность — это специфика текста; фиктивность — это статус, качество изображаемого в фикциональном тексте. Иначе говоря, роман фикциональный, а мир в романе — персонажи, события, действия, само художественное время — фиктивный. Для полностью фикционального текста характерно нахождение референтов только внутри изображаемого мира. Прямая связь между текстом и внетекстовым миром может быть нарушена; вымышленные единицы отличаются от реальных не тематически или формально, а только тем невидимым свойством, что они не существуют или не существовали в реальности [Там же: 32]. От этого фиктивный мир не только не становится менее значительным, но, напротив, может приобретать наибольшую важность в субъективном восприятии.

Другая характеристика художественного текста — эстетичность. Данная категория активизирует различные воспринимающих силы читателя при взаимодействии с произведением [Там же: 36]. Эстетичность подразумевает содержательность самой формальной стороны повествования. «Как фикциональность, так и эстетичность обуславливают изоляцию произведения, снятие внешней референтности, ослабление непосредственного соотнесения с реальностью. В порядке компенсации оба эти свойства вызывают концентрацию внимания на самом произведении, на его структуре, на внутренней референтности. Под знаком фикциональности и эстетичности отношение вымышленного Наполеона к исторической личности с тем же именем, отношение внутривымышленного мира к некоему историческому менталитету <...> становится менее релевантным. Вместо внешних отношений текста к действительности в центре внимания находятся внутритекстовые отношения» [Там же: 37–38].

1.2. Событийность и нарратив

Достаточно полное освещение проблемы событийности дано в сборнике под редакцией В. Марковича и В. Шмида «Событие и событийность». Согласно приведённому в нём определению события, событием является особый тип изменения состояния, внешней или внутренней ситуации, который является фактическим, результативным и более-менее удовлетворяет следующим требованиям, где важнейшими являются первые два:

- релевантность: изменение состояния в нарративном мире значимо;
- непредсказуемость — полноценное событие всегда парадоксально; предсказуемое изменение, напротив, событием не является;
- консекутивность: изменение влечёт за собой последствия в мышлении и действиях тех, кого это касается;
- необратимость: событие исключает возвращение к ранним точкам зрения, как, например, в случае с «прозрением» героя;
- неповторимость: изменение однократно [Событие и событийность, 2010: 14].

Событийность — в силу своей повторяемости ритуальная составляющая текста — является показателем определённого типа художественной ментальности [Тюпа, 2010]. Так, в древнерусской или классицистической литературе, ориентированной на эталон в виде Слова Божия или идеального прецедентного художественного текста, и не допускающей отступления от эталона, парадоксального события ещё не могло быть. На другом полюсе, в литературе постреализма и потмодернизма, событие уже ставится под сомнение: готовящееся изменение по каким-то причинам или даже без причины не случается (к примеру, принципиально бессюжетная и бессобытийная пьеса Эжена Ионеско «Лысая певица»; героини пьесы «Три сестры» А.П. Чехова не едут в Москву вопреки своим

собственным декларациям).

Революция 1917 г. как эпохальное историческое сверхсобытие проблематизировала всю прежнюю традицию и поэтику художественного письма. Подобные прецеденты, проникшие во все сферы человеческой жизни и вызвавшие крушение привычных парадигм, в русской истории уже были: к примеру, раскол церкви XVII в. и петровские реформы начала XVIII в. Как и революция, эти события коснулись даже языковых норм: алфавита и орфографии. В этих условиях автор неизменно оказывается в непростых для творчества условиях. То, каким образом авторское сознание начинает воспринимать и перерабатывать действительность, гораздо более значимую, чем любой вымысел, показано М.Б. Плюхановой на примере старообрядческой книжности, и прежде всего — творчества протопопа Аввакума [Плюханова, 1986]. Исследовательница подчёркивает два значимых момента. Во-первых, центральное место занимает замена семиотической природы текста с конвенциональной на иконическую. В качестве примера приводится восприятие и интерператция православной иконы. В соответствии с догматикой иконопочитания икона — сакральное метафорическое изображение — призвана связать субъективное восприятие с первообразом» [Успенский, 1996: 22]. В то же время протопоп Аввакум понимал икону как картину реальности. Это происходило не потому, что в иконе увеличивалось количество портретных черт, а потому, что самое обычное человеческое лицо стало пониматься как лик. Аналогичные изменения можно наблюдать в литературе: описанное в художественном тексте сливается с жизнью. Реальный мир становится гораздо более значимым и достойным описания, чем фиктивный мир литературы. Это приводит к тому, что художественное произведение становится практически тождественно действительности, следовательно, не может противопоставляться ей как упорядоченное — неупорядоченному, эстетический и моральный эталон — реальности и т. д.

Во-вторых, изменяется личностное сознание автора. В центре повествования, частично утратившего конвенциональную знаковость, остаётся страдающее «Я» автора, а на периферии располагаются «осколки» старой литературности, носящие метаописательный характер. Для книжника XVII в. характерно «самоотождествление с Христом, принятие мессианской роли с несколько “разинским” оттенком» [Плюханова, 1982: 191]. Средневековый книжник (с которым, отметим, забегая вперёд, отождествляет себя один из исследуемых авторов настоящей работы З.Н. Гиппиус) оказывался в двойственном положении: описать происходящее невозможно, даже *грешно*, но *не* писать – страшнее. Художественное творчество становится не более чем документальной, *летописной* фиксацией того, что увидено и услышано, в т. ч. в форме собственного *жития*. Автор сознаёт своё бессилие перед лицом истории, но при этом, понимая события в эсхатологическом ключе, наделяя их сакральными смыслом и являясь их участником, невольно вырастает в своём значении.

Это положение можно подтвердить словами американского исследователя русской литературы Г.С. Морсона (Gary Saul Morson) о том, что русские мыслители постоянно ощущали себя находящимися в тени революции или апокалипсиса: “most Russian thinkers have felt they lived in the shadow of revolution or apocalypse” [Morson, 1986: 27]. В постоянном учёте политического контекста, реакция на него и связанных с этим рисках заключается специфика русского литературного творчества и причина значимости фигуры писателя-мученика, “author as a martyr” [Там же: 19].

К проблеме кодировки исторического события обращается М.Ю. Лотман в своей работе о семиосфере [Лотман, 1996]. Историк, пишущий документ, как и писатель, создающий документальное произведение (мемуары, дневник) фиксирует моменты, которые, с его точки зрения, представляются значимыми (т. е. соотнесёнными с элементами *его* кода) и опускает всё «незначимое» [Там же: 302]. К примеру, в «Повести

временных лет» можно встретить перечисление лет без записи событий. Это, конечно, не значит, что на Руси тогда совершенно ничего не происходило. Происходившие события не интересовали летописца, не представлялись значимыми в сравнении с военными походами и началом княжения кого-нибудь из Рюриковичей. Из этого Лотман делает вывод, что историческая реальность попадает в руки исследователя в заведомо деформированном виде [Лотман, 1996: 310]. Историческая запись начинает испытывать давление со стороны приёмов литературного письма и наоборот — фикциональный текст «подрывается историческим контекстом, который может быть «фикциональнее» любого нарочито придуманного литературного произведения.

Одним из способов разрешения конфликта между литературным и историческим, средством кодировки исторического события предстают метатекстовые структуры.

1.3. Метатекст в нарративной структуре произведения

В исследовании художественных текстов, созданных во время революционных потрясений, войн, особый интерес представляют те способы, с помощью которых автор перестраивает свой традиционный художественный нарратив в новом социокультурном контексте. Наиболее репрезентативными единицами текста в ситуации, когда художественная литература перестаёт быть авторитетным ценностным ориентиром и стремится к новой самоидентификации, становятся отсылки к сюжетам чтения и письма — метатексты. В качестве наиболее удачного для настоящего исследования определения было выбрано определение В.В. Мароши: исследователь понимает метатекст как относительно автономный, графически и сюжетно выделенный эпизод, содержащий имплицитный автокомментарий ко всему тексту [Мароши, 2010: 123].

Согласно В. Шмиду, в метатекстуальном повествовании важную роль играют *межжанровые* и *интердискурсивные* связи [Шмид, 1998: 105]. Метатекст содержит аллюзии к разнообразным традициям, причём читатель отсылается не к какому-либо конкретному тексту, а к жанрам и дискурсам вообще — безусловно, с учётом онтологии семантики каждого отдельного жанра и дискурса. Иначе говоря, в широком смысле понимание метатекста позволяет задействовать не только художественные тексты, но и прочие знаковые явления культуры: манифесты литературных направлений, театр, Священное Писание и т. д.

Созданная в русле лингвистики классическая статья А. Вежбицкой «Метатекст в тексте» даёт представление о сущности метатекста в литературоведческом понимании. Метатекстуальное построение произведения являет собой соположение уровней цитируемого материала. «Метатекстуальные нити», связывающие уровни цитируемого материала, эти, по сути, инородные для главного текста вкрапления «могут сшивать текст о предмете в тесно спаянное целое, высокой степени связности» [Вежбицка, 1978: 404]. С помощью метатекстовых вкраплений семантика главного по отношению к ним текста проясняется, различные его элементы становятся связанными между собой, причём в ряде случаев без них текст теряет свою целостность и значимость. Расположение метатекстовых фрагментов в тексте создаёт определённую специфику строения произведения: они могут появляться периодически, в виде определённого «ритма», смещены все в конец произведения и т.д. К примеру, у З.Н. Гиппиус метатекст зачастую берёт на себя функцию эмоционального центра записи дня, причём этот центр может быть расположен в конце отрывка.

Метатекстовый анализ автофикционального произведения содержит несколько особенностей. Метатекст в настоящем случае концентрирует в себе духовную биографию автора и синтезирует все устойчивые мотивы его творчества. Автобиографический метатекст обладает ярко выраженной

рефлексивностью, где автор рассуждает над принципами организации своего повествования [Болдырева, 2007: 110–112]

Классическая работа, проясняющая сущность и роль метатекстов в исследовании, — статья Ю.М. Лотмана «Текст в тексте». Как пишет Ю.М. Лотман, «“текст в тексте” — это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста <...> подчеркивается роль границ текста как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности», и далее: «как только эта инерция распределения реального — нереального устанавливается, начинается игра с читателем за счёт перераспределения границ между этими сферами» [Лотман, 1992: 155]. Метатекст размывает, «перераспределяет» границы между художественным миром и эмпирическим, тем самым расширяя возможный контекст произведения. Таким образом, увеличивается смысловая ёмкость нарратива и открываются новые возможности повествовательных форм. При таком построении текст может принимать черты театральности. Далее Ю.М. Лотман пишет, что «с одной стороны, текст притворяется самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие, независимое от автора, вещью среди вещей реального мира; с другой стороны, он постоянно напоминает, что он — чье-то создание и нечто значит» [Там же: 157–158]. Аспект взаимодействия реальности и «чьего-то создания» будет рассмотрен на примерах в настоящей работе.

Объединение с помощью метатекста элементов с разными кодами (т. е. текста и метатекста) актуализирует проблему внутренних границ. Границы выступают в роли механизма перевода информации. Восприятие текста, формирование образов в читательском сознании происходит при переключении из одного смыслового пласта текста на другой. В этой ситуации естественно происходит повышение степени условности (при том,

что литература сама по себе условная, вторичная знаковая система), создаётся эффект стереоскопического взгляда на изображаемое. Лотман пишет, что чем меньше совпадений между кодами передающего и принимающего информацию, чем более неоднородна структура текста, тем больше новых смыслов может родиться на выходе [Лотман, 1992: 152]. В сущности, проблема границ отвечает главной особенности метатекста – создавать новое художественное целое, сохраняя специфику старого, первичного. Последнее, попадая в оптику метатекста, рефлексивируется словно с новой точки зрения.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Проблема нарратива, вынесенная в название работы, рассмотрена в работах В. Шмида. Нарратив определяется им как событийное повествование, а событие — как необратимое и результирующее изменение состояния, которое обладает рядом признаков. Проблема события и событийности актуальна в исследовании, посвящённом повествованиям о революции, поскольку последняя, будучи сменой социокультурных и эстетических парадигм, неизбежно ставит вопрос: что считать событием, достойным отражения в художественном произведении? Историческое событие начинает осмысляться как особый выделенный знак. В этой ситуации, по Ю.М. Лотману, автор произведения (особенно автор дневника) выбирает и фиксирует определённые события, соответствующие его замыслу, а несоответствующие — игнорирует. Как следствие, предельно насыщенными становятся метатексты — скрытые комментарии ко всему тексту, — потому как введение их в канву повествования становится более чем когда-либо «событийно».

ГЛАВА 2. МЕТАТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА «ОКАЯННЫХ ДНЕЙ» И.А. БУНИНА

«Окаянные дни» нельзя назвать только эго-документальным произведением. Замысел этого дневника проецируется на символическую ситуацию Апокалипсиса, что придаёт этому повествованию о революции историко-философское звучание. Апокалиптическая ситуация «Окаянных дней» понимается прежде всего как крах Культуры в ходе революции. Падение культуры, в свою очередь, проблематизирует текст, который является частью и инструментом последней. В результате происходит предельная семиотизация реальности, выступающей ареной борьбы различных укладов. Вся окружающая Бунина действительность становится насыщенным знаками текстом, причем эта трансформация касается как непосредственно текстовых построений (публицистики, литературы и т. д.), так и внешности, поведения героев, городского и деревенского пространств, быта и т. д. Резко выделенными знаками в данном тексте становятся полярные явления: как фрагменты старого мира, так и привнесения со стороны нового мира – мира революции и большевиков. Так, события, относящиеся к новой культуре, становятся своего рода антитекстом к ассоциированному с нормой голосу автора. Разговорная речь, газетный текст (бытовые явления) в соединении с дискурсами художественной литературы и религии становятся пояснительными сюжетами по отношению к целому замыслу «Окаянных дней». Гиперболизированное переживание И.А. Буниным ненормальности происходящего описано Т.В. Марченко на примере соотнесения «Окаянных дней» и поэмы А.А. Блока «Двенадцать» [Марченко, 2011].

Такое понимание проникает во все уровни структуры произведения. Поэтому целесообразно рассмотреть сюжеты, связанные с письмом и литературой в четырех аспектах метатекстуальной организации «Окаянных дней».

1. Язык (новояз, правописание);
 2. Публицистика (газетные статьи, плакаты);
 3. Художественная литература (классические и современные произведения, старые и новые литераторы, отношение книги к реальности);
 4. Библейский и евангельский текст.
- Рассмотрим каждый из них подробно.

2.1. Дискурсы языка

У Бунина мы находим три подробных зарисовки о произошедших в революционное время изменениях языка, о превращении его в «жаргон», как называет результат этих изменений автор:

«Совершенно нестерпим большевистский жаргон. А каков был вообще язык наших левых? “С цинизмом, доходящим до грации... Нынче брюнет, завтра блондин... Чтение в сердцах... Учинить допрос с пристрастием... Или – или: третьего не дано... Сделать надлежащие выводы... Кому сие ведать надлежит... Вариться в собственном соку... Ловкость рук... Нововременские молодцы...” А это употребление с какой-то якобы ядовитейшей иронией (неизвестно над чем и над кем) высокого стиля? Ведь даже у Короленко (особенно в письмах) это на каждом шагу. Непременно не лошадь, а Россинант, вместо “я сел писать” – “я оседлал своего Пегаса”, жандармы – “мундиры небесного цвета”. Кстати о Короленко. Летом 17 года какую громовую статью напечатал он в “Русских Ведомостях” в защиту Раковского!» [Бунин, 1990: 107].

О.В. Сливицкая подчёркивает «антропокосмический» характер творчества Бунина. Герой Бунина — это человек, связанный с космосом, мирозданием, установленным миропорядком; это «микроэлемент природы» [Сливицкая, 2004: 55]. Материальным выражением мировой упорядоченности предстаёт система языка. Неудивительно, что

«новояз» –видоизменённый старый язык – насыщается демонической семантикой, противопоставляется Богу и святым. Подтверждение находим в следующей записи от 24 апреля 1919 г:

«По приказу самого Архангела Михаила никогда не приму большевицкого правописания. Уж хотя бы по одному тому, что никогда человеческая рука не писала ничего подобного тому, что пишется теперь по этому правописанию» [Бунин, 1990: 117].

Разрушение языка, а вместе с ним и привычного, нормального мира — это, по сути, безвозвратное уничтожение прошлого. По замечанию О.В. Сливичкой, тема смерти в творчестве И.А. Бунина — одна из ключевых. Смерть также воспринимается космически, через связь всего сущего. «Смерть в мире Бунина — это всегда *моя смерть*. Независимо от того, кто умирает — близкий или далёкий, человек или любое живое существо, — это *для меня* прозвучало *memento mori*» [Сливицкая, 2004: 97]. Поэтому так болезненно ощущается исчезновение старой языковой нормы: сам Бунин тоже осознаёт себя частью старого мира, который уже умер:

«Распад, разрушение слова, его сокровенного смысла, звука и веса идет в литературе уже давно.

– Вы домой? – говорю как-то писателю Осиповичу, прощаясь с ним на улице.

Он отвечает:

– Отнюдь!

Как я ему растолкую, что так по-русски не говорят? Не понимает, не чует:

– А как же надо сказать? По-вашему, отнюдь нет? Но какая разница? Разницы он не понимает. Ему, конечно, простительно, он одессит.

Простительно еще и потому, что в конце концов он скромно сознается в этом и обещает запомнить, что надо говорить “отнюдь нет”. А какое невероятное количество теперь в литературе самоуверенных наглецов,

мнящих себя страшными знатоками слова! Сколько поклонников старинного (“ядренного и сочного”) народного языка, словечка в простоте не говорящих, изнуряющих своей архирусскостью!

Последнее (после всех интернациональных “исканий”, то есть каких-то младотурецких подражаний всем западным образцам) начинает входить в большую моду. Сколько стихотворцев и прозаиков делают тошнотворным русский язык, беря драгоценные народные сказания, сказки, «словеса золотые» и бесстыдно выдавая их за свои, оскверняя их пересказом на свой лад и своими прибавками, роясь в областных словарях и составляя по ним какую-то похабнейшую в своем архируссизме смесь, на которой никто и никогда на Руси не говорил и которую даже читать невозможно! Как носились в московских и петербургских салонах с разными Клюевыми и Есениными, даже и одевавшимися под странников и добрых молодцев, распевавших в нос о “свечечках” и “речечках” или прикидывавшихся «разудалыми головушками»!

Язык ломается, болеет и в народе. Спрашиваю однажды мужика, чем он кормит свою собаку. Отвечает:

– Как чем? Да ничем, ест что попало: она у меня собака съедобная.

Все это всегда бывало, и народный организм все это преодолел бы в другое время. А вот преодолет ли теперь? [Бунин, 1990: 138].

«Жаргонный» характер новой культуры особенно ярко подчёркивается бытовой речью. Из бытового общения, собственно, и происходит «новый язык», который в свою очередь, влияет на сферы публицистики и художественной литературы. Примеры в этой главе демонстрируют языковое «обытовление», разрушение нормативности, в котором И.А. Бунин видит причину разрушения культуры. Обрывки речи в целом (а также в соединении с дискурсами газеты и литературы — они будут рассмотрены далее) составляют тот семиотический уровень, который поясняет замысел произведения.

2.2. Дискурсы публицистики

В годы революции на первый план выходит газета как средство не только информирования, но прежде всего агитации, распространения идей. В «Окаянных днях» это, пожалуй, наиболее продуктивный уровень метатекста. И.А. Бунин многократно свидетельствует о своих усилиях «одеваться спокойно, преодолевать нетерпение к газетам», о том, как он читает газеты, «чуть не плача от какого-то злорадного наслаждения» [Бунин, 1990: 88]. Этот текст получает в повествовании наиболее патетические комментарии:

«В городе стены домов сплошь в воззваниях. И в них, и в газетах остервенелая чепуха, свидетельствующая о настоящем ужасе этих тварей» [Там же: 169].

Текст революционной газеты и агитационного плаката создаётся тем людьми, которые говорят на «новоязе». Метатекстуальные уровни здесь находятся в непосредственной взаимной связи:

«Тон газет все тот же, – высокопарно-площадной жаргон, – все те же угрозы, остервенелое хвастовство, и все так плоско, лживо так явно, что не веришь ни единому слову и живешь в полной отрезанности от мира, как на каком-то Чертовом острове» [Там же: 98].

Е.А. Подшивалова отмечает единство повествующего «Я» (которое остаётся единственным «Я» даже когда речь идёт о «мы»: Бунин чётко разграничивает мир на «своих» и «других»). В то же время образ пространства меняется, место, на котором располагалась родина, превращается в чужеземное, демоническое пространство («Чёртов остров») [Подшивалова, 2005: 37]. Газетный текст становится своеобразной манифестацией этого нового пространства:

«Однако тон газет стал крепче, наглее. Давно ли писали, что “не дело большевиков распинать Христа, который, будучи Спаситель, восстал на

богачей”? Теперь уже иные песни. Вот несколько строк из “Одесского Коммуниста”:

“Слюни такого знаменитого волшебника, как Иисус Христос, должны иметь и соответствующую волшебную силу. Многие, однако, не признавая чудес Христа, тем не менее продолжают миндальничать по поводу нравственного смысла его учения, доказывая, что “истины“ Христа ни с чем не сравнимы по их нравственной ценности. Но, в сущности говоря, и это совершенно неверно и объясняется только незнанием истории и недостаточной глубиной развития“» [Бунин, 1990: 140].

И.А. Бунин в своем «помешательстве» на чтении газет обращает внимание на заметки «о людях»: так, три некролога, которые можно рассматривать как единый текст, выбраны Буниным из всего массива газетных статей – а читал он их ежедневно – с явной целью продемонстрировать абсурдность действий активистов революции.

«В “Одесском Набате“ просьба к знающим – сообщить об участии пропавших товарищей: Вали Злого, Миши Мрачного, Фурманчика и Муравчика... Потом некролог какого-то Яшеньки:

“И ты погиб, умер, прекрасный Яшенька... как пышный цветок, только что пустивший свои лепестки... как зимний луч солнца... возмущавшийся малейшей несправедливостью, восставший против угнетения, насилия, стал жертвой дикой орды, разрушающей все, что есть ценного в человечестве... Спи спокойно, Яшенька, мы отомстим за тебя!“

Какой орды? За что и кому мстить? Там же сказано, что Яшенька – жертва “всемирного бича, венеризма“» [Там же: 145].

«“Союз пекарей извещает о трагической смерти стойкого борца за царство социализма пекаря Матьяша...“

Некрологи, статьи:

“Ушел еще один... Не стало Матьяша... Стойкий, сильный, светлый... У гроба – знамена всех секций пекарей... Гроб утопает в цветах... День и

ночь у гроба почетный караул...“

Достоевский говорит:

“Дай всем этим учителям полную возможность разрушить старое общество и построить заново, то выйдет такой мрак, такой хаос, нечто до того грубое, слепое, бесчеловечное, что все здание рухнет под проклятиями всего человечества, прежде чем будет завершено...”

Теперь эти строки кажутся уже слабыми [Бунин, 1990: 147].

Статьека “Терновый венец“: “Поплыл по рабочим липкий и жестокий слух: “Матьяша убили!“ Гневно сжимались мозолистые руки и уже хрипло доносились крики: “Око за око! Мстить!“»

Оказалось, однако, что Матьяш застрелился: “Не вынес кошмара обступившей действительности... со всех сторон обступили его бандиты, воры, грабители, грязь, насилие... Следственная комиссия установила, что он сознал трудность работы среди бандитов, воров и мошенников...” Оказалось, кроме того, – “легкое опьянение“» [Там же: 149–150].

Примечательным метатекстуальным компонентом является цитата из «Дневника писателя», в которой Достоевский говорит о европейских либералах, отвергающих Христа и нравственные обязанности человека [Достоевский]. В описании революции как инверсии всей жизни, меняется и оценка Буниным Достоевского. По воспоминаниям Георгия Адамовича, «Бунин говорил, что Достоевский был "прескверным писателем", сердился, когда ему возражали, махал рукой, отворачивался, давая понять, что спорить не к чему» [Дальние берега: портреты писателей эмиграции, 1994]. Бунин не изменил своего мнения о писательском даровании Достоевского, но цитирование «Дневника» в качестве подтверждения своих взглядов характерно само по себе.

2.3. Дискурсы художественной литературы

В годы революции – ломки сознания и культуры – граница между знаком и не-знаком становится всё менее ощутимой; чувствуется взаимопроникновение текстов художественной литературы и культуры, иначе говоря, то, чего не существует (мир художественного произведения), стремится проникнуть в область вечно сущего (природа). Примечательным представляется момент, связанный с границей между реальным и иллюзорным в тексте «Окаянных дней». В целом для творчества Бунина характерен конфликт с литературой, сферой знаковости. Эту особенность — так называемую «трансцендентность» исследовал И.Б. Ничипоров [Ничипоров, 2003: 23]. В своём творчестве писатель вообще стремится выйти за рамки художественного текста, воспроизвести природу, мир такими, какие они есть, минуя всевозможные способы словесной и знаковой репрезентации. «Поэзия темна, в словах невыразима...» – заявляет Бунин в стихотворении, что, по сути, является оксюмороном: поэзия, которую нельзя выразить словами – не поэзия. Возвратимся к «Окаянным дням», где мы сталкиваемся с ситуацией «текста в тексте»:

«Перечитываю “Обрыв”. Длинно, но как умно, крепко. Все-таки делаю усилие, чтобы читать, – так противны теперь эти Марки Волоховы. Сколько хамов пошло от этого Марка! “Что же это вы залезли в чужой сад и едите чужие яблоки?” – “А что это значит: чужой, чужие? И почему мне не есть, если хочется?” Марк истинно гениальное создание, и вот оно, изумительное дело художников: так чудесно схватывает, концентрирует и воплощает человек типическое, рассеянное в воздухе, что во сто крат усиливает его существование и влияние – и часто совершенно наперекор своей задаче. Хотел высмеять пережиток рыцарства – и сделал Дон-Кихота, и уже не от жизни, а от этого несуществующего Дон-Кихота начинают рождаться сотни живых Дон-Кихотов. Хотел казнить марковщину – и наплодил тысячи

Марков, которые плодились уже не от жизни, а от книги. – Вообще, как отделить реальное от того, что дает книга, театр, кинематограф? Очень многие живые участвовали в моей жизни и воздействовали на меня, вероятно, гораздо менее, чем герои Шекспира, Толстого. А в жизнь других входит Шерлок, в жизнь горничной – та, которую она видела в автомобиле на экране [Бунин, 1990: 120].

Происходит перераспределение ролей художественного нарратива и объективного ряда исторических событий. Революция видится И.А. Бунину катализатором этого процесса: она извлекает литературные сюжеты из сферы фикционального (эстетического) и внедряет их в реальность, которая под этим углом зрения трансформируется в некий новый текст. Так, *книжное* становится *реальным*.

Здесь хотелось бы остановиться на одной из таких сюжетных «переменных» – на образе Марка Волохова, поскольку этот литературный персонаж выступает у Бунина в характеризующей функции: он один обозначает современное революционное общество. В терминах И.А. Бунина Гончаров при помощи литературных приемов создал Марка, и это искусственное фикциональное образование стало проникать в жизнь, натурализоваться в квази-«жизненной» форме и разрушать привычный ход бытия.

В тексте «Обрыва» первая встреча читателя с Марком Волоховым является описанием того, как *читает* Волохов: «У него, как я с ужасом узнал, к сожалению поздно, есть скверная привычка: когда он читает книгу, то из прочитанного вырывает листик и закуривает сигару или сделает из него трубочку и чистит ею ногти и уши. Я точно сквозь сон замечал, что книги возвращаются от него как будто тоньше, нежели были прежде, но долго не догадывался, отчего, пока он не сделал это, сидя у меня» [Гончаров, 1979: 126]. За подобным занятием несложно представить тех энтузиастов революционного коллапса, которых так тщательно описывает в своем

художественном дневнике И.А. Бунин. Мотив уничтожения Волоховым книги в буквальном смысле, выходя за границы литературной реальности, становится разве что не буквальным, а символическим уничтожением литературы и литературности – через появление «заборной литературы», «Музыкальной табакерки», новых литературных «гениев» и прочих явлений новой действительности.

Трагизм революции видится Бунину в деградации литературы. Собственно, с коллапса культуры (в широком смысле), по его мнению, и началась ломка морально-этических норм. Новая литература на страницах «Окаянных дней» подвергается жестокой критике.

«Новая литературная низость, ниже которой падать, кажется, уже некуда: открылась в гнуснейшем кабаке какая-то “Музыкальная табакерка” – сидят спекулянты, шулера, публичные девки и лопают пирожки по сто целковых штука, пьют ханжу из чайников, а поэты и беллетристы (Алешка Толстой, Брюсов и так далее) читают им свои и чужие произведения, выбирая наиболее похабные. Брюсов, говорят, читал “Гаврилиаду”, произнося все, что заменено многоточиями, полностью. Алешка осмелился предложить читать и мне, – большой гонорар, говорит, дадим.

<...>

Читал новый рассказ Тренева (“Батраки”). Отвратительно. Что-то, как всегда теперь, насквозь лживое, претенциозное, рассказывающее о самых страшных вещах, но ничуть не страшное, ибо автор несерьезен, изнуряет “наблюдательностью” и такой чрезмерной “народностью” языка и всей вообще манеры рассказывать, что хочется плюнуть. И никто не видит, не чувствует, не понимает, – напротив, все восхищаются. “Как сочно, красочно!”

“Съезд Советов”. Речь Ленина. О, какое это животное!

Читал о стоящих на дне моря трупах, – убитые, утопленные офицеры. А тут “Музыкальная табакерка”» [Бунин, 1990: 83].

Бунин настойчиво подчёркивает лживость, абсурдность литературы

революции. Её слушатели и читатели – «спекулянты, шулера, публичные девки» [Бунин, 1990: 83]. Язык пестрит «архирусскостью», о которой было сказано выше. Собственно, много наносного есть и в образах самих творцов этой новой литературы:

«В русской литературе теперь только “гении”. Изумительный урожай! Гений Брюсов, гений Горький, гений Игорь Северянин, Блок, Белый... Как тут быть спокойным, когда так легко и быстро можно выскочить в гении? И всякий норовит плечом пробиться вперед, ошеломить, обратить на себя внимание.

Вот и Волошин. Позавчера он звал на Россию “Ангела Мщения”, который должен был “в сердце девушки вложить восторг убийства и в душу детскую кровавые мечты”. А вчера он был белогвардейцем, а нынче готов петь большевиков. Мне он пытался за последние дни вдолбить следующее: чем хуже, тем лучше, ибо есть девять серафимов, которые сходят на землю и входят в нас, дабы принять с нами распятие и горение, из коего возникают новые, прокаленные, просветленные лики. Я ему посоветовал выбрать для этих бесед кого-нибудь поглупее» [Там же: 110].

«Но над всеми возобладал – поэт Маяковский. Я сидел с Горьким и финским художником Галленом. И начал Маяковский с того, что без всякого приглашения подошел к нам, вдвинул стул между нами и стал есть с наших тарелок и пить из наших бокалов. Галлен глядел на него во все глаза – так, как глядел бы он, вероятно, на лошадь, если бы ее, например, ввели в эту банкетную залу. Горький хохотал. Я отодвинулся. Маяковский это заметил.

– Вы меня очень ненавидите? – весело спросил он меня.

Я без всякого стеснения ответил, что нет слишком было бы много чести ему. Он уже было раскрыл свой корытообразный рот, чтобы еще что-то спросить меня, но тут поднялся для официального тоста министр иностранных дел, и Маяковский кинулся к нему, к середине стола. А там он вскочил на стул и так похабно заорал что-то, что министр оцепенел. Через

секунду, оправившись, он снова провозгласил: “Господа!” Но Маяковский заорал пуще прежнего. И министр, сделав еще одну и столь же бесплодную попытку, развел руками и сел. Но только что он сел, как встал французский посол. Очевидно, он был вполне уверен, что уже перед ним-то русский хулиган не может не стушеваться. Не тут-то было! Маяковский мгновенно заглушил его еще более зычным ревом. Но мало того: к безмерному изумлению посла, вдруг пришла в дикое и бессмысленное неистовство вся зала: зараженные Маяковским, все ни с того ни с сего заорали и себе, стали бить сапогами в пол, кулаками по столу, стали хохотать, выть, визжать, хрюкать и – тушить электричество [Бунин, 1990: 113].

В тексте «Окаянных дней» дважды мы находим упоминание того, что в гимназии Маяковского звали «Идиотом Полифемовичем»:

«Маяковского звали в гимназии Идиотом Полифемовичем» [Там же: 84].

Одноглазый Полифем, к которому попал Одиссей в своих странствиях, намеревался сожрать Одиссея. Ленин и Маяковский (которого еще в гимназии пророчески прозвали Идиотом Полифемовичем) были оба тоже довольно прожорливы и весьма сильны своим одноглазием [Там же: 114].

Двукратное введение этого мотива неслучайно: одна мысль дополняет и развивает другую.

Здесь находится точка пересечения литературы и новояза; третьего и первого уровней по нашей классификации:

«Возвращаясь домой, пересмотрел давно валяющуюся у меня лубочную книжечку: “Библиотека трудового народа. Песни народного гнева. Одесса, 1917 г.” Да, это и тут есть:

Кровью народной залитые троны
Мы кровью наших врагов обагрим,
Мсть беспощадная всем супостатам,
Смерть паразитам трудящихся масс!

Есть “Рабочая Марсельеза”, “Варшавянка”, “Интернационал”, “Народовольческий гимн”, “Красное знамя”... И все злобно, кроваво донельзя, лживо до тошноты, плоско, убого до невероятия:

– Мы пошлем всем злодеям проклятье,

На борьбу всех борцов позовем...

– Вихри враждебные веют над нами...

Но мы поднимем гордо и смело

Знамя борьбы за рабочее дело...

– Мы в плуги меч перекуем

И новой жизнью заживем...» [Бунин, 1990: 123].

Буниным подчёркивается утрата эстетического значения книги. Для автора «Окаянных дней» характерно понимание писательского дара как врождённого качества, связанного, причём, с аристократической биографией. В годы революции и Гражданской войны, тем не менее, литература начинает обращаться к внелитературным маргинальным элементам и становится достоянием масс, большей частью малограмотных:

«Русская литература развращена за последние десятилетия необыкновенно. Улица, толпа начала играть очень большую роль» [Там же: 110].

«Конечно, вполне “заборная литература”. Но ведь этим “забором”, таким свинским и интернациональным, делается чуть не вся Россия, чуть не вся русская жизнь, чуть не все русское слово, и возможно ли будет когда-нибудь из-под этого забора выбраться? А потом – ведь эта заборная литература есть кровная родня чуть не всей “новой” русской литературе. Ведь уже давно стали печататься – и не где-нибудь, а в “толстых” журналах – такие, например, вещи:

Уж все цветы в саду поспели...

Тот лен, из какого веревку сплели...

Иду и колосья пшена разбираю...

Вы об этой женщине не тужьте...

А в этот час не хорошо везде ль?

Царевну не надо в покои пустить...

Я б описал, но хватит слов ли? [Бунин, 1990: 137–138].

«В “Известиях” стихи:

Товарищи, кольцо сомкнулось уже!

Кто верен нам, беритесь за оружие!

Дом горит, дом горит!

Братец, весь в огне дом,

Брось горшок с обедом!

До жранья ль, товарищ?

Гибнет кров родимый!

Эй, набат, гуди, мой!» [Там же: 169].

Этим примерам новой литературы противопоставлена уходящая в прошлое литература элитарная. Важным для Бунина, как «последнего» представителя погибшей элитарной дворянской культуры, является ориентация на безусловные эстетические образцы. К слову, сам Бунин, особенно в эмиграционный период, часто обращается к русскому литературному наследию XIX века, частью полемизируя с ним, частью рассматривая его как непререкаемый авторитет.

«Вечером у Б. Рассказывал про Фриче, которого видел на днях. <...> Играл на фисгармонии Баха, венгерские народные песни. Очаровательно. Потом смотрели старинные книги, – какие виньетки, заглавные буквы! И все это уже навеки погибший золотой век. Уже давно во всем идет неуклонное падение» [Там же: 85–86].

«Прочитал биографию поэта Полежаева и очень взволновался – и больно, и грустно, и сладко (не по поводу Полежаева, конечно). Да, я последний, чувствующий это прошлое, время наших отцов и дедов...» [Там же: 144].

Здесь Бунин апеллирует к категории Памяти, которая является одной из важнейших доминант в его творчестве. Память амбивалентна: с одной стороны, она фиксирует конец, смерть чего-либо; с другой стороны, память — это «преодоление конца», «то, что закончилось в реальности, продолжает жить в памяти» [Сливицкая, 2004: 112]. Память помогает принять смену культурных парадигм и создаёт особое настроение – то, что О.В. Сливицкая названа «трагическим мажором» [Там же: 53]. Память помогает автору соотнести себя с тем миром, который остался в прошлом и назвать себя «последним, чувствующим это прошлое» [Бунин, 1990: 144], в котором остались идеалы — как эстетические, так и религиозные:

«Иоанн, тамбовский мужик Иван, затворник и святой, живший так недавно, – в прошлом столетии, – молясь на икону Святителя Дмитрия Ростовского, славного и великого епископа, говорил ему:

– Митюшка, милый!

Был же Иоанн ростом высок и сутуловат, лицом смугл, со сквозной бородой, с длинными и редкими черными волосами. Сочинял простодушно-нежные стихи:

Где пришел еси, молитву сотворяй,

Без нее дверей не отворяй,

Аще не видишь в дверях ключа,

Воротись, друг мой, скорей, не стуча...

Куда девалось все это, что со всем этим случилось?» [Там же: 135].

Что ещё происходит с «реальным» – тем, которое во время тотальной перестройки культуры и сознания, гораздо больше похоже на «книжное» или даже «театральное», – видно на следующих примерах:

«А на стенах воззвания: “Граждане! Все к спорту!” Совершенно невероятно, а истинная правда. Почему к спорту? Откуда залетел в эти анафемские черепа еще спорт?» [Там же: 98–99].

«Какая-то дикая и жуткая ерунда: у нас весь день сам собой звонит, не

умолкая, телефон и из него сыплется огонь.<...>А телефон и нынче звонит – трещит, звенит и сыплет красные огненные искры!» [Бунин, 1990: 81].

«В первый раз в жизни увидел не на сцене, а на улице, среди бела дня, человека с наклеенными усами и бородой.

Так ударило по глазам, что остановился как пораженный молнией» [Там же: 152].

Диффузия границ между сферами реального и фикционального (художественного, театрального и т. д.) порождает эффект, который Ю.М. Лотман назвал «условность условного и его безусловная подлинность» [Лотман, 1992: 158]. Особенно остро этот эффект ощущается в последнем отрывке, отсылающем к дискурсу театра. В целом, в нарративе И.А. Бунина такие фрагменты становятся резко выделенными семиотическими единицами, представая своего рода «антитекстом» по отношению к авторскому голосу и приобретая метатекстуальный характер относительно всего замысла «Окаянных дней».

2.4. Библия как вершина «пирамиды дискурсов» в поэтике «Окаянных дней»

Высший уровень в нашей классификации – метатекст, восходящий к Библии.

«Мир, мир, а мира нет. Между народом Моим находятся нечестивые; сторожат, как птицеловы, припадают к земле, ставят ловушки и уловляют людей. И народ Мой любит это. Слушай, земля: вот Я приведу на народ сей пагубу, плод помыслов их».

Это из Иеремии, – все утро читал Библию. Изумительно. И особенно слов: “И народ Мой любит это... вот Я приведу на народ сей пагубу, плод помыслов их”» [Бунин, 1990: 71].

Через этот текст – важнейший и основной для человека прошлой культуры, к которой целиком и полностью относит себя И.А. Бунин –

объясняются автором события революции.

«“Мечом своим будешь жить ты, Исав!”

Так живем и до сих пор. Разница только в том, что современный Исав совершенный подлец перед прежним.

И еще одна библейская строка:

“Честь унижится, а низость возрастет... В дом разврата превратятся общественные сборища... И лицо поколения будет собачье...”

И еще одна, всем известная:

“Вкусите – и станете как боги...”

Не раз вкушали – и все напрасно» [Бунин, 1990: 152].

Любопытен контекст, которым окружена последняя цитата: выдержки из Библии находятся *между* упоминаниями древнего дикарского верования: «Блеск звезды, в которую переходит наша душа после смерти, состоит из блеска глаз съеденных нами людей...» – и высказыванием, относящим читателя к Великой французской революции: «Попытка французов восстановить священные права людей и завоевать свободу обнаружила полное человеческое бессилие... Что мы увидели? Грубые анархические инстинкты, которые, освобождаясь, ломают все социальные связи к животному самоудовлетворению... Но явится какой-нибудь могучий человек, который укротит анархию и твердо зажмет в своем кулаке бразды правления!» [Там же: 152]. И немногим далее приводятся слова Наполеона Бонапарта: «Что сделало революцию? Честолюбие. Что положило ей конец? Тоже честолюбие. И каким прекрасным предлогом дурачить толпу была для нас всех свобода!» [Там же: 152].

Хронология примеров: от архаики к Ветхому Завету и XIX веку — хронология не столько временная, сколько демонстрирующая развитие человеческой мысли от мифологического сознания к христианскому и, наконец, к идеям Просвещения и их краху. Бунин здесь проводит параллель между революционными движениями во Франции, подавшими пример

«вольнoлюбивым» течениям в России, и революцией 1917 года и гражданской войной. И в то, и в другое время проснулись «грубые анархические инстинкты», произошла ломка устоявшихся социальных связей. Библейский текст у Бунина, таким образом, становится связующим звеном между культурными парадигмами, посредником между древностью и Новым временем, медиатором, объясняющий культурный и психологический слом в обществе.

Т.В. Марченко в своей статье делает вывод о том, что Бунин на страницах дневника «отпевает Россию». Текст «Окаянных дней» — это «заупокойная лития» [Марченко, 2011: 57]. И.А. Бунин сонастраивает свой авторский голос и понятие безусловной нормы, воплощением которой для него является Библия. Поэтому можно говорить о том, что христианский метатекст здесь оказывается текстообразующим.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Основная мысль, проходящая через произведение и организующая его структуру, заключается в том, что И.А. Бунин видит трагедию революции в упадке культуры. По Бунину, этот процесс начался с «обытовления» старой культуры, за которой автор закрепляет звание единственно правильной. Введение метатекстовых фрагментов (к примеру, отсылок к дискурсам театра и классической литературы) проблематизирует соотношение художественного и действительного. В результате всё происходящее начинает пониматься как выделенный знак. В тексте «Окаянных дней» знаковый характер приобретают как явления новой культуры — они составляют «антитекст» к авторскому повествованию, так и осколки старой культуры, главнейшим из которых является религия и связанные с ней тексты.

ГЛАВА 3. МЕТАТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА «ПЕТЕРБУРГСКИХ ДНЕВНИКОВ» З.Н. ГИППИУС

3.1. Проблема писательства

Сюжеты чтения и письма в дискурсе «Петербургских дневников» представлены отсылками к классической литературе, размышлениями о современниках, комментариями к публицистике. Почти совсем отсутствуют библейские и евангельские аллюзии. Большая часть метатекстовых вкраплений в дневниках З.Н. Гиппиус является авторской рефлексией над созданием художественного текста, письмом как таковым.

В статье «Революция и культура» (1917) Андрей Белый описывает двойственность акта революции: «он – насильственен; он – свободен; он есть смерть старых форм; он – рождение новых» [Белый, 1994: 301]. Воодушевление Белого поначалу разделяет и Зинаида Гиппиус, но судит о революции со своей мистико-религиозной точки зрения: революция, по ее мнению, должна была разбудить творческие силы в народе и превратить Россию в «родину нового человека» [Спендель, 2002: 236]. Однако, страницы «Петербургского дневника» отразили разочарование и ужас перед происходящим. В зазоре между мыслимым и реальным (текстом и нетекстом) переживание культурного слома побудило писательницу к рефлексии писательского труда как такового.

З.Н. Гиппиус остро переживала невозможность описания реальности привычными способами. Первый раздел «Петербургских дневников», «Синяя книга» (записи о событиях августа 1914 – ноября 1917 гг.) открывается словами:

«Что писать? Можно ли? Нет ничего, кроме одного – война!

Не японская, не турецкая, а мировая. Страшно писать о ней мне. Она

принадлежит всем, истории. Нужна ли обывательская запись?» [Гиппиус, 2003: 154]

С первых строк произведения ставится проблема отношения действительности и вымысла, авторского намерения и исторической объективности. «Петербургский дневник» Гиппиус проблематизирует нарратологические категории фикциональности и эстетичности.

Эстетичность как категория художественного текста для символизма — основополагающий принцип, поскольку эстетичность ослабляет связь произведения с действительностью [Шмид, 2003: 36]. Формирование нового (или скорее, возрождённого историческими потрясениями старого) *летописного* нарратива вытесняет символистскую эстетику. Если ранняя Гиппиус в стихотворении «Песня» 1893 г. заявляет: «Мне нужно то, чего нет на свете» [Гиппиус, 1999: 75], то для «новой» Гиппиус, стремящейся к максимальной объективности, поэзия становится невозможной:

«...являются всякие студенты-поэты, студенты просто, гимназисты и гимназистки, всякие мальчики и девочки.

Поэзию я слушаю, но не поощряю, а хочу понять, как они к *жизни*, и навожу их на споры о войне и политике, – ничуть их не поучая, впрочем» [Гиппиус, 2003: 162].

«Нет. Хорошо бы ослепнуть и оглохнуть. Даже без “бутылки”, даже не интересоваться. Писать стихи “о вечности и красоте” (ах, если б я могла!), перестать быть “человеком” [Там же: 203].

«Но это грех теперь – писать стихи» [Гиппиус, 2005: 161].

З.Н. Гиппиус на страницах своих дневников неоднократно заявляет о своём стремлении приблизиться к летописному канону, слиться с летописной ментальностью.

«Я еще не достигла созерцательной объективности летописца. Достигну ли?» [Там же: 383]

Строго говоря, абсолютная объективность была невозможна и для средневекового летописца, поскольку его восприятие было настроено лишь на то, что выходило за рамки нормы: на войны, убийства, природные катаклизмы и т. д., – на событие как отступление от закона, нормы, т. е. на событие парадоксальное в понимании В. Шмида [Шмид, 2003: 17].

В ситуации революции и гражданской войны, когда, по мысли Гиппиус, нарушением нормы является *всё*, категория событийности обесмысливается. За невозможностью описать парадоксальное событие, придать происходящему качество событийности пропадает ценность авторского письма как такового:

«Очень странно то, что я сейчас скажу. Но... мне СКУЧНО писать. Да, среди красного тумана, среди этих омерзительных и небывалых ужасов, на дне этого бессмыслия – скука. <...> Я буду, конечно, писать... Так, потому что я летописец» [Гиппиус, 2005: 333-334].

Очередная проблема, с которой неизбежно сталкивается З.Н. Гиппиус в столкновении с новыми социокультурными установками – преодоление системы жанра, т. е. жанра дневника. Исследователями отмечено, что, как и многие представители литературного творчества рубежа веков, писательница активно экспериментировала с формой дневника [Глухова, 2009: 794]. В русле общей тенденции дневник З.Н. Гиппиус становится близок мемуарам, приобретая такие черты художественного текста, как подобие сюжета, заглавие, возвращение к событиям, произошедшим в то время, когда записи не велись, вкрапление «чужого слова» (стихотворений, в т. ч. собственных, писем и цитат и т. д.). Гиппиус стремилась как коснуться прошлого, дать широкий временной обзор произошедших событий, так и остаться в настоящем, синхронизировать записи по отношению к времени дпящемуся. Жанр мемуаров в чистом виде для неё неприемлем, мемуары и дневник – «это две вещи разные» [Гиппиус, 2003: 388]. Так, с одной стороны, только

жанр дневника представляется для З.Н. Гиппиус единственно возможным, способным запечатлеть моментальность, свежесть фактов, поскольку «пусть дневник скучен – только он дает понятие *атмосферы...*» (там же); с другой стороны, находясь в плену жанра (вообще «литературности» как всего, что делает текст художественным произведением), З.Н. Гиппиус хочет и не может полностью отождествить литературу и жизнь. Выход за границы жанра представляется ей путём к описанию действительности во всей фактичности:

«Да, да, все это Фата-Моргана, пустое, несуществующее. Разве писать попроще, фактическое содержание дней только? Не удержишься в этих рамках» [Гиппиус, 2003: 165].

«Я вижу больше, чем умею сказать» [Там же: 220].

«Надо изменить стиль моей записи. Без рассуждения, поголее факты. Да вот не умею я. И так трудно, записывая тут же, а не после, отделять факты важные от неважных. Что делать! Это дневник, а не мемуары, и свои преимущества дневник имеет; не для любителей “легкого чтения только”. А для внимательного человека, не боящегося монотонности и мелочей» [Там же: 241].

Наконец, можно сказать, что Гиппиус создает особое понимание дневника, актуальное для конкретного исторического времени:

«Дневник в Совдепии, – не мемуары, не воспоминания “после”, а именно “дневник”, – вещь исключительная; не думаю, чтобы их много нашлось в России, после освобождения. <...> Не сделалась ли жизнь такую, что “дневник” всякий, – дневник мертвеца, лежащего в могиле? [Там же: 84]

В целом, выявленные в дискурсе «Петербургского дневника» метатексты писательства оказываются «самым убедительным способом саморефлексии прозы» [Хатямова, 2008: 15], поскольку демонстрируют изменение авторского самосознания и полностью отражают историческое переживание революции.

3.2. Художественная литература

Другой аспект разрушения художественности виден на примерах метатекстов, отсылающих к художественной литературе. З.Н. Гиппиус пытается соотнести происходящее с литературными образцами и таким образом истолковать. При этом граница между текстом и не-текстом становится всё менее заметна; фикциональный мир классической литературы и революционная действительность начинают проникать друг в друга. Подобные примеры встречаем и в «Окаянных днях» И. А. Бунина:

«Дяденька, я боюсь!» –	«Перечитываю	«Обрыв».
пищит мальчишка в Тургеневском	Длинно, но как умно, крепко. Все-	
сне «Конец света». И вдруг:	таки делаю усилие, чтобы читать, –	
«Гляньте, земля провалилась!»	так противны теперь эти Марки	
У нас улица провалилась	Волоховы» [Бунин, 1990: 120].	
[Гиппиус, 2005: 65].		

Разграничение литературы и действительности перестаёт ощущаться: текст и внетекстовое событие образуют сплав. З.Н. Гиппиус не в силах отделить от действительности даже собственное творчество:

«Беру свою книгу для записывания хроники. Поразительно все идет “по писаному”» [Гиппиус, 2003: 178].

В качестве противопоставления новой действительности традиции старших символистов, включая саму З.Н. Гиппиус, можно привести её стихотворение 1904 года «Всё кругом»:

Страшное, грубое, липкое, грязное,
Жестко-тупое, всегда безобразное,
Медленно рвущее, мелко-нечестное,

Скользкое, стыдное, низкое, тесное,
Явно довольное, тайно-блудливое,
Плоско-смешное и тошно-трусливое,
Вязко, болотно и тинно застойное,
Жизни и смерти равно недостойное,
Рабское, хамское, гнойное, черное,
Изредка серое, в сером упорное,
Вечно лежачее, дьявольски косное,
Глупое, сохлое, сонное, злостное,
Трупно-холодное, жалко-ничтожное,
Непереносное, ложное, ложное!
Но жалоб не надо; что радости в плаче?
Мы знаем, мы знаем: всё будет и

[Гиппиус, 1999: 147].

Автор-лирик и мир вокруг него с точки зрения символизма с его поэтикой двоимирия предельно дистанцированы друг от друга. Во время революционных потрясений эта дистанция исчезает. В то же время, метатексты художественной литературы в случае Гиппиус не образуют мощный «нормативный» комментарий, как это было в «Окаянных днях» Бунина.

3.3. Писатели

Древнерусский книжник в эсхатологической ситуации церковного раскола XVII в. сознавал свою жизнь как индивидуальную сакральную миссию. Для действующей личности той эпохи была характерна «контаминация мессианических черт и функций с чертами и функциями атамана разинского типа» [Плюханова, 1982: 190]. Эта личность оказывается

отторгнутой от социума, вероятно, того, которому ранее принадлежала: она неизбежно противостоит кому-либо.

Революция вместе с сопутствующими ей событиями расколола русское общество на полярные части. В записях З.Н. Гиппиус обнаруживается резкое противопоставление себя тем, кто оказался на другом «полюсе»:

«Как противна наша присяжная литература. Завопила, как зарезанная, о войне с первого момента. И так бездарно, один стыд сплошной. Об А. я и не говорю. Но Брюсов! Но Блок! И все, по нисходящей линии. Не хватило их на молчание. И наказаны печатью бездарности» [Гиппиус, 2003: 170].

Похожие примеры встречаются в «Окаянных днях» И.А. Бунина. Различие заключается в том, что Бунин считает единственно достойной литературу классическую, принадлежащую традиции, которая погибла с приходом революции. Себя он называет «последним, кто чувствует прошлое» [Бунин, 1990: 144], то есть — единственным, способным (и, в его собственных глазах, имеющим право) верно описать происходящее. Гиппиус, напротив, отрицает это право и считает единственно верным выходом — молчание. Далее она становится снисходительнее — примечательно, что по отношению к тем же лицам:

«Валерий Брюсов — один из наших “больших талантов”. Поэт “конца века”, — их когда-то называли “декадентами”. Мы с ним были всю жизнь очень хороши, хотя дружить так, как я дружила с Блоком и с Белым, с ним было трудно. Не больно ли, что как раз эти двое последних, лучшие, кажется, из поэтов и личные мои долголетние друзья — чуть не первыми пришли к большевикам? Впрочем, — какой большевик — Блок! Он и вертится где-то около, в левых эсерах. Он и А. Белый — это просто “потерянные дети”, ничего не понимающие, аполитичные отныне и до века. Блок и сам как-то соглашался, что он “потерянное дитя”, не больше» [Гиппиус, 2005: 28].

«Да, был “кающийся” (не про него покаяться!) Чуковский. Был и

останется он “милым, погибшим созданием”» [Гиппиус, 2005: 417].

Отдельной фигурой З.Н. Гиппиус выделяет М. Горького. Именно по отношению к нему писательница оперирует «аргументом личностной атаки» — *argumentum ad hominem* — приёмом, который активно использует И.А. Бунин в «Окаянных днях». Этот приём берёт начало в античной риторике, но в истории русской словесности он был особенно любим русскими средневековыми книжниками времён церковной реформы Никона и, в частности, протопопом Аввакумом. Характерно то, что вновь популярным он становится в исторический период, переживаемый столь же остро: во время революции и гражданской войны. Приём заключается в апелляции к внешности и биографии оппонента, но не к существу вопроса. Эта тенденция отсылает к семиотической природе текста, поскольку связана с переводом всей знаковой системы культуры с конвенциональной на иконическую, не различающую внешнее обличие и смысл объекта. Основными категориями негативной характеристики в *argumentum ad hominem*, как правило, становятся театральное, аномальное поведения, неопределённость гендера, сомнительное происхождение. «Двупольный имидж» самой З.Н. Гиппиус, специально обыгрывавшаяся ею неопределённая половая идентичность и андрогинность [Матич, 2008: 171, 223], очевидно, не мешали ей апеллировать к несоответствию между полом и гендерной характеристикой своего оппонента.

«Меня же Горький и не ранит (я никогда его не любила) и не удивляет (я всегда видела его довольно ясно). Это человек прежде всего не только не культурный, но неспособный к культуре внутренне. А кроме того — у него совершенно бабья душа» [Гиппиус, 2005: 30].

«Горький говорит мало, глухо, отрывисто, — будто лает» [Там же: 36].

«Впрочем, он не “негодяй”, он просто бушмен или готтентот» [Там же: 425].

Некоторые из характеристик М. Горького повторяются в разных частях дневника, образуя подобие лейтмотива:

«Горький любит скупленным, перетирает фарфор, эмаль и... думает, что это “страшно культурно”!

Страшно – да. А культурно ли – пусть разъяснят ему когда-нибудь ЛЮДИ» [Гиппиус, 2003: 431].

«Квартира Горького имеет вид музея — или лавки старьевщика, пожалуй: ведь горька участь Горького тут, мало он понимает в “предметах искусства”, несмотря на всю охоту смертную. Часами сидит, перетирает эмали, любит приобретенным... и верно думает бедняжка, что это страшно “культурно”!» [Гиппиус, 2005: 34].

«Горький все, кажется, старинные вещи скупил, потянуло на клубничку, коллекционирует теперь эротические альбомы. Но и в них прошибается: мне говорил один сторонний человек с наивной досадой: за альбом, который много-много 200 р. стоит, – Горький заплатил тысячу!» [Гиппиус, 2003: 452].

«В последнее время стал скупать и порнографические альбомы. Но и в них ничего не понимает. Мне говорил один антиквар-библиотекарь с невинной досадой: “Заплатил Горький за один альбом такой 10 тысяч, а он и пяти не стоит”!» [Гиппиус, 2005: 34]

Появление лейтмотива в документальном повествовании вообще не может быть случайным. В настоящем случае это может означать как постоянство позиции Гиппиус, желание усилить образ дополнительными деталями, так и, главным образом, настроенность автора на определённые исторические события.

3.4. Дискурсы публицистики

В ряде случаев, говоря о публицистике, Гиппиус не отступает от поставленной перед самой собой задачи беспристрастного летописания. Дневник фиксирует выход, существование и умирание прессы:

«Вот вышли “Известия”. Ничего, хороший тон» [Гиппиус, 2005: 229].

Тем не менее, «летопись» З.Н. Гиппиус не может не отразить особый знаковый характер, который приобретает газета как явление. Метатексты отсылающие к публицистике, демонстрируют замену конвенционального знака на иконический. В годы революции каждое издание более чем когда-либо становится носителем определённой идеи:

«Газетный террор. Запретили в Москве почти все. Здесь – “навсегда!” – закрыли “Речь” (“Век”) и рабочий “Новый луч”. <...>

Интересное “совпадение”: утром Горький написал в “Новой жизни” статью о “Речи”, кончил так: смотрите, вот она, контрреволюция! Вечерние газеты едва успевали это отметить – через несколько часов “Речь” была закрыта “за контрреволюционное направление”» [Там же: 420].

Газета в восприятии З.Н. Гиппиус становится не столько политическим манифестом, сколько внешним выражением её собственного стремления полно и точно передать действительное текстом. Газета, понимаемая как иконический знак, соединяет форму и содержание:

«Газета “День” превратилась в “Ночь” — после первого закрытия; в “Темную ночь” – после второго; вышла “Полночь” – после третьего. После четвертого – “В глухую ночь”, а потом захлопнули. Сегодня была Однодневная газета – писателей, а днем был митинг. Протест против удушения печати» [Гиппиус, 2005: 339].

«Вечером по телефону из цензуры сказали: “Вы поменьше присылайте, нам приказ поступать по-зверски”».

На другой день вместо газет вышла небывало белая бумага. То же и на третий, и далее» [Там же: 195].

В Москве уже нет *ни одной* газеты. Запрещены “вплоть до торжества советской власти” (sic). Какого же им еще “торжества”?

<...>

Sayest! Итак, запрещены “*все*” газеты и “*навек*”» [Там же: 438].

Полным выражением семиотической природы газетного текста становится отсутствие словесного выражения как такового: «белая бумага» понимается как «икона» революционной печати:

3.5. Библия

Приведённые ранее примеры явно продемонстрировали установку З.Н. Гиппиус на «летописание». При том, что летописная традиция прямо включается в традицию православную, авторская установка Гиппиус здесь отличается от бунинской. И.А. Бунин называет свой дневник цитатой из Писания, подключает «библейский текст» к своему голосу для демонстрации нормы. Христианство З.Н. Гиппиус было «апокалиптическим» [Пахмусс, 2002: 218, 221], формулировавшим синтез Святой Плоти и Святого Духа в их равноправии и стремившимся к Человечеству Третьего Завета как к конечной цели. Отношение Гиппиус к христианской традиции — это вера в прогресс последней. Внутренне поддерживая связь с церковью, внешне писательница хотела от церкви отделиться. Существующая традиция не могла содержать в себе потенциальный комментарий для «Петербургского дневника». Возможно, именно в специфическом отношении З.Н. Гиппиус к религии заключается причина обращения к библейским метатекстам лишь на уровне клише, языковых средств:

«Сейчас он [М. Горький] приносит мне много вреда, играет роль крайне отрицательную, — но всё это, в конце концов, — “путь Магдалинин”. Но Магдалина, которая никогда не раскается, ибо никогда не поймет своих

грехов» [Гиппиус, 2005: 30].

«Да, тяжелы, видно, грехи России, ибо горька чаша ее. И далеко не выпита» [Там же: 180].

В отличие от Бунина, Гиппиус не ориентирует повествование на библейскую модель. Основной комментарий к происходящему содержит не библейский претекст, а самосознание писательницы в эпоху, когда положение писателя оказалось неопределённым. Не найдя опоры в христианских ценностях и идеях символизма, З.Н. Гиппиус стремится к древней форме летописания, которая не оставляет фигуры автора — только его голос, описывающий события.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

Дневник Зинаиды Гиппиус отражает переживание революции как утрату возможности создавать фикционально-эстетическое произведение. Именно неуместность вымысла перед лицом исторических событий становится главной этической проблемой для писательницы. Поэтому большая часть метатекстовых фрагментов посвящена размышлению о смысле писательства в переходный исторический момент — «письмом в письме», вводимым для того, чтобы оправдать существование дневника. Оправданием становится «летопись», которую и стремится создавать З.Н. Гиппиус.

В целом, «Петербургский дневник» подтверждает выводы М.Б. Плюхановой о замене семиотического знака в описании действительности на иконический и о понимании реальности как явления, более достойного художественного описания в эпоху исторических потрясений. З.Н. Гиппиус в начале XX века оказывается в той же ситуации, что и средневековый книжник во время церковной реформы Никона.

ГЛАВА 4. МЕТАТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА «НЕСВОЕВРЕМЕННЫХ МЫСЛЕЙ» М. ГОРЬКОГО

В преддверии анализа избранного материала необходимо разъяснить позицию Горького по отношению к словесности в целом.

Если неореалист и натурфилософ И.А. Бунин спорит со словесностью как с невозможностью выразить жизнь в словах, поэт-символист З.Н. Гиппиус осмысливает невозможность писать, потому что страшная действительность отнимает у неё всякое на то право, то прогрессист и социальный утопист М. Горький включается в спор со словесностью и реальностью как писатель, вынужденный использовать слово для построения лучшего мира, потому что другого инструмента у него нет.

«“Мир создан не словом, а деянием”, это прекрасно сказано, и это неоспоримая истина» [Горький, 1990: 82].

Фраза в кавычках, сформулированная Горьким, восходит к трагедии И.В. Гёте «Фауст». Доктор Фауст переводит на немецкий Священное Писание, и уже первая фраза («В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1)), а именно многозначное «Слово» («logos»), вызывает цепочку рассуждений. Из всех возможных толкований Фауст выбирает «дело» вопреки общепризнанному «слову», то есть получается: «В начале было Дело». Горький принимает мысль Гёте и, следовательно, не только противопоставляет свою точку зрения религиозной, признающей творение мира по Слову Божьему, но и включается в спор о важности слова (словесности) для культурной и духовной жизни. Горький, иначе говоря, не признаёт художественную литературу подходящим инструментом для построения нового мира.

Ещё одна иллюстрация тезиса о «бездеятельном» характере художественной литературы в философии Горького — роман «Мать»,

культурно-идеологический манифест писателя. П.В. Басинский, цитируя критика Г. Митина, говорит, что этот роман должен был стать «Евангелием от Максима» — настолько он направлен к «новому» читателю. Одной из причин для такого названия стала почти житийная структура романа: герой Павел Власов противопоставлен безыдейной среде и становится почти новым пророком или апостолом (неслучайно ему дано «апостольское» имя Павел). Идеологическое значение романа бесспорно; для настоящей работы важна роль литературы и слова в культурном повороте в жизни героя. Павла меняют книги, «правдивые», которые «говорят правду о рабочей жизни». Поворотным пунктом, однако, становятся не художественные книги, которые создают свой фикциональный мир. Они не рассказывают «правду», поэтому не меняют действительность в лучшую сторону.

«Деятельная» направленность писателя также хорошо заметна в его статье «Две души». Горький видит корень проблемы культурного и духовного отставания России в восточном менталитете, фатализме и бездеятельности русского крестьянина. Идеи статьи Горький излагает и в «Несвоевременных мыслях»:

«...я напечатал “Две души” — статью, в которой говорил, что русский народ органически склонен к анархизму; что он пассивен, но — жесток, когда в его руки попадает власть; что прославленная доброта его души — карамазовский сентиментализм, что он ужасающе невосприимчив к внушениям гуманизма и культуры...» [Горький, 1990: 123].

В статье «Две души» приведён замечательный (и близкий теме работы) пример антиномии Восток — Запад, а именно эпизод из истории развития типографского дела в России. Если к концу XV века вся Европа была покрыта типографиями, то после печати «Апостола» и «Часослова» в 1563 г. московскую типографию подожгли, а печатники «со страха» бежали в Литву [М. Горький: pro et contra, 1997: 100]. Примечательно, что на этот

исторический факт похож эпизод из «Несвоевременных мыслей» о заключении издателя И.Д. Сытина, который издавал книги более 50 лет и сотрудничал Л.Н. Толстым, А.П. Чеховым и другими писателями:

«В “социалистической” России, “самой свободной стране мира”, Сытина посадили в тюрьму, предварительно разрушив его огромное, превосходно налаженное технически дело и разорив старика» [Горький, 1990: 165].

Надо сказать, благодаря этой заметке Сытина вскоре освободили.

Единственно возможным способом «воспитать сильную и красивую личность» Горький считает принятие идеала деятельного Запада, технократической западной культуры, всё движение которое имеет цель «поработить силы природы интересам и воле человека» [М. Горький: pro et contra, 1997: 94]. Материальные и культурные ценности производит пролетарий — поэтому он является носителем культуры, а значит, вершителем желаемой революции.

«“Пролетариат — творец новой культуры”, — в этих словах заключена прекрасная мечта о торжестве справедливости, разума, красоты, мечта о победе человека над зверем и скотом; в борьбе за осуществление этой мечты погибли тысячи людей всех классов [Горький, 1990: 93].

Здесь очевидно видение Горьким революции как культурного перерождения человечества.

Изложение взглядов Горького на культуру рукотворную появляется уже по истечении эпохи революционного хаоса, в статье 1928 г. «О культуре». В ней Горький пишет: «Всё, что именуется культурой, возникло из инстинкта самозащиты и создано трудом человека в процессе его борьбы против мачехи-природы; культура — это результат стремления человека создать силами своей воли, своего разума — “вторую природу”. Первая природа — это хаос неорганизованных, стихийных сил, которые награждают людей

землетрясениями, наводнениями, ураганами, засухами, нестерпимым зноем и таким же холодом» [Горький, 1953: 405; цит. по Любутин, 2002: 8–9]. Материальная культура становится для Горького новой религией. Именно поэтому религия — культура духовная — не могла стать для Горького созидающим началом, которое бы внесло порядок в общественную жизнь. Причина тому – детские воспоминания, в которых церковь и вера всегда сопутствовали тяжёлым жизненным ситуациям (П.В. Басинский приводит такие примеры, как неожиданное и несчастливое для Горького второе замужество матери, строгость религиозного деда: «Настоящий Бог обидел его» [Басинский, 2005: 20]), философия Ницше с мечтой о сверхчеловеке, равном Творцу или даже превосходящем его, уже традиционный для русской интеллигенции атеизм (который, как пишет философ и богослов С.Н. Булгаков, сам зачастую принимал черты «наивной религиозной веры» [Вехи, 1909]). По убеждению Горького, люди (точнее — *человеки*) должны по своей воле взять на себя апостольскую миссию и построить новое общество.

С назначенной миссией они не справляются. Отсюда трагедия обманутых ожиданий из «Несвоевременных мыслей»:

«“Дух истинной культуры” оказался смрадом всяческого невежества, отвратительного эгоизма, гнилой лени и беззаботности» [Горький, 1990: 81].

«Умирает Петроград как город, умирает как центр духовной жизни. И в этом процессе умирания чувствуется жуткая покорность судьбе, российское пассивное отношение к жизни» [Там же: 248].

В последней цитате явно читается тот самый «восточный» фатализм.

Неспособным творить культуру оказывается мужик. Такой взгляд противопоставлен распространённой среди современников Горького «народнической» мысли. Бунин в своих воспоминаниях о Горьком, созданных в эмиграции, пишет: «Горький уничтожал мужика и воспевал “Челкашей”...» [М. Горький: pro et contra, 1997: 109]. Пример мужицкой «антикультуры» из

«Несвоевременных мыслей»:

«Мужики развезли по домам всё, что имело ценность в их глазах, а библиотеки — сожгли, рояли изрубили топорами, картины — изорвали» [Горький, 1990: 94].

Трагедия для Горького заключается в том, что народ, на который возлагалась «апостольская миссия» революции оказывается неспособен даже принять культуру Запада и воспринимает это как вражеское нашествие, сродни крестовому походу:

«Пришёл ко мне поэт-самоучка, такой здоровый, гладкий молодец лет 20-ти, с добрыми — не без хитрецы — глазами, прочитал мне полсажени довольно немудрых стихов, и вдруг в ушах моих звучит следующее двестишестое:

Лукавый тевтон, под искусною маской,

Задумал в России культуру ввести!...» [Там же: 107–108]

Следует сказать о том, почему интеллигенция, то есть образованный слой общества, не могла стать, по версии Горького, творцом новой культуры. Горький не был противником интеллигенции. Напротив, чаще всего он становится на её позицию. О сущности явления «интеллигенция» Горький рассуждает в статье «Разрушение личности». По мысли Горького, интеллигент-разночинец был «несколько недоношен историей», не имел определённой социальной позиции, «он не купец, не дворянин и не крестьянин, но — может быть и тем, и другим, и третьим, если позволят обстоятельства», и в момент самоопределения, выбора между «народом, культуртрегерством и личным самоусовершенствованием» выбрал последнее [М. Горький: pro et contra, 1997: 64, 67].

Кратко очертив культурный фон, перейдем к исследованию «Несвоевременных мыслей» в интересующем нас аспекте.

4.1. Автоцитация

«“Мы в мир пришли, чтобы не соглашаться”, чтобы спорить с мерзостями жизни и преодолевать их [Горький, 1990: 135].

«Мы в мир пришли, чтобы не соглашаться» — строка из несохранившейся поэмы молодого Горького «Песнь старого дуба». Поэма не сохранилась потому, что сам Горький сжёг её, получив неблагоприятный отзыв В.Г. Короленко. Но строка, выражающая протестное отношение Горького к миру, вышла за пределы «Песни». Этот пример иллюстрирует приём автоцитации, к которому часто прибегает автор. А.С. Адилова называет приём феноменом автоинтертекстуальности и отмечает, что подобные претексты, не обязательно известные всем читателям, относятся к личной сфере писателя [Адилова, 2008]. Экстралингвистический смысл, заложенный в цитате, отсылает нас к действительности, которой противостоял Горький, и выражает его недовольство положением — как в юные годы (когда была написана поэма), так и во время революции. Цитата, таким образом, становится метатекстом, который вполне соответствует критерию «графической выделенности» и содержит «эксплицитный автокомментарий ко всему тексту» [Мароши, 2010: 123].

По мнению исследователей творчества Горького, к ранним произведениям он обращается, стремясь подчеркнуть единство своих взглядов [Тарасова, 2009]. Тем не менее, в статьях обнаруживается масса противоречий, которые автор при оформлении издания «Несвоевременных мыслей» не стал исправлять и устранять. Вероятно, противоречия стали следствием переработки текста газеты — динамичной системы, под статичную систему — текст книги. Также возможно, для автора было важнее не единство изложения, а что-то другое.

«В 1911 году, в статье о “Писателях-самоучках” я говорил: “Мерзости

надо обличать, и если наш мужик — зверь, надо сказать это, а если рабочий говорит:

“Я пролетарий!” — тем же отвратительным тоном человека касты, каким дворянин говорит:

“Я дворянин!” —

надо этого рабочего нещадно осмеять”» [Горький, 1990: 152].

«В “Правде” различные зверюшки науськивают пролетариат на интеллигенцию. В “Нашем Веке” хитроумные мокрицы науськивают интеллигенцию на пролетариат» [Там же: 163].

Для работы важно освещение фундаментальной проблемы автобиографического письма — феномен и определение пишущего «Я» в тексте «Несвоевременных мыслей». Этот текст многосубъектен (в отличие от текстов «Окаянных дней» или «Петербургского дневника»). Как отметила Е. Подшивалова, «Мы», которому принадлежит текст, всякий раз различно, и от смыслового наполнения этого «мы» зависит характер отражённого конфликта [Подшивалова, 2005: 36]. Противоречивые взгляды могут быть следствием того, с чьей точкой зрения самоидентифицируется в тексте автор.

4.2. «Дневник писателя» Достоевского как полемический ориентир

Направленность «Несвоевременных мыслей» оказывается сходной с установкой Ф.М. Достоевского как автора «Дневника писателя» — при том, что сам Горький видел в Достоевском «злого гения», находящего удовольствие в изображении уродств русского характера [Любутин, 2002: 15].

О своём новом, ещё не изданном произведении, Достоевский сказал, что это «дневник в буквальном смысле слова», который будет выходить «ежемесячно, отдельными выпусками», «в формате еженедельных газет наших», и наконец «составится целое, книга» [цит. по: Паперно, 1999: 204].

Другое сходство с «дневником» Горького заключается в том, что Достоевский стремился максимально вовлечь читателей в издание, откликался на их письма — в личной переписке или на страницах «Дневника». В некоторых случаях читатель прилагал к письму свой персональный дневник. Пример такой переписки можно считать абсолютно налаженной коммуникацией, поскольку между автором и читателем-собеседником происходил равноценный коммуникативный обмен [Паперно: 215]. «Дневник писателя» имеет двойственную направленность: с одной стороны, Достоевский пишет его *для себя*, с другой стороны он не просто общается с читателем, он рассчитывает на читателя *компетентного* и знающего предмет речи (в приводимом далее примере это адвокатское дело):

«...мне хочется <...> сообщить читателю несколько впечатлений и недоумений моих, конечно, может быть, крайне не серьёзных в глазах людей компетентных, но ведь я пишу мой “Дневник” для себя, а мысли эти крепко у меня засели» [Достоевский].

Цитата взята из второй главы февральского дневника, где Достоевский рассматривает речь адвоката на суде по делу жестокого обращения с ребёнком. Безусловно, автор не занимался этим делом. Он судит о нём по выпуску газеты «Голос», который он прочитал «совсем нечаянно» [Там же], а также по сторонним суждениям. Следовательно, весь текст второй главы сам по себе является откликом на газетный текст. В случае с Горьким мы наблюдаем постоянную активную переписку с читателями. Почти каждая глава «Несвоевременных мыслей» цитирует письмо или является ответом на письмо.

Нацеленность на диалог отличает Горького от Бунина и Гишпиус, которые не нуждались в читателе-собеседнике, как бы подавляя его потенциальную структурную позицию значительностью и безоговорочностью авторских вердиктов.

4.3. Фольклоризация стиля

В тексте М. Горького встречается множество пословиц, поговорок, а также библейских крылатых выражений. Горький обособляет их кавычками, таким образом они притягивают на себя внимание даже на уровне графики. Пословица — это краткое монологическое высказывание; это своего рода догма, закреплённая в сознании. Библейский текст также воспринимается как непререкаемый авторитет — или как источник множества высказываний, понятных каждому.

«Декреты “правительства народных комиссаров” — газетные фельетоны, не более того. Это — литература, которую “пишут на воде вилами»” и хотя в этих декретах есть ценные идеи, современная действительность не даёт условий для реализации этих идей» [Горький, 1990: 93]

Пословицы и поговорки становятся выразителями «восточной», разрушающей стороны русского менталитета:

«Нигде человека не бьют так часто, с таким усердием и радостью, как у нас, на Руси. “Дать в морду»”, “под душу»”, “под микитки”, “под девятое ребро”, “намылить шею”, “накостылять затылок”, “пустить из носу юшку” — всё это наши русские милые забавы» [Там же: 102].

4.4. Библия

Функции библейских метатекстов в тексте «Несвоевременных мыслей» оказываются поразительно схожи с функциями пословиц и поговорок. Отчасти потому что многие цитаты из Библии стали крылатыми фразами.

«“Довлеет дневи злоба его”, — это естественно, это закономерно; однако, у

текущего дня две злобы: борьба партий за власть и культурное строительство [Горький, 1990: 127].

Горький сам обнажает этот приём, причисляя его к национальным чертам:

«Эпическая простота рассказа как нельзя убедительнее свидетельствует о правдивости автора, изобличая в нём настоящего русского человека из тех, которые издавна ко всему притерпелись и если говорят о “муках ада”, так это больше для_красного словца, чем из чувства возмущения грабежом и побоями» [Там же: 106].

Реже причиной использования библейского текста выступает ориентация читателя на авторитетный источник, не вызывающий сомнений. Это, безусловно, в том числе риторический приём: Горький на страницах «Новой жизни» обращается к людям, которые в большинстве своём хорошо знакомы с библейским текстом. Следующий пример интересен не только своей риторикой, так как в нём христианская аллюзия соседствует с античной:

«Сегодня — день Рождения Христа, одного из двух величайших символов, созданных стремлением человека к справедливости и красоте.

Христос — бессмертная идея милосердия и человечности, и Прометей — враг богов, первый бунтовщик простив Судьбы, — человечество не создало ничего величественнее этих двух воплощений желаний своих» [Там же: 157].

«Людей, которые верят в торжество идеала всемирного братства, негодяи всех стран объявили безумцами, бессердечными мечтателями, у которых нет любви к родине.

Забыто, что среди этих мечтателей Христос, Иоанн Дамаскин, Франциск Азисский, Лев Толстой, — десятки полубогов-полулюдей, которыми гордится человечество» [Горький, 1990: 95].

Последний пример отсылает читателя к целому ряду метатекстов: религиозных и литературных.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 4

Горького отличает от других писателей, которые документировали события на страницах своих дневников, нацеленность на коммуникацию с читателем: отсюда — отсылки к фольклору, мифологии, религиозным образам и, в целом, «претекстам», которые известны читателям. Прагматика такого подхода к письму раскрывается через видение Горьким проблемы письма вообще — не только в переходный период истории.

Метатекстуальная ситуация «Несвоевременных мыслей» — понимание письма как инструмента, а текста — как части материальной культуры. Материальная культура — она же западная — мыслится как возможность противостоять хаотичному восточному менталитету. Горький видит в книге инструмент для построения новой, лучшей, культурной жизни, и его собственный роман «Мать» здесь становится важнейшим объясняющим метатекстом. Исторический момент — революция — здесь выступает как наиболее подходящий момент для реализации такого творческого замысла.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе работы были выделены метатекстовые сюжеты: рефлексия о языке, современном состоянии литературы, писательстве как таковом, отсылки к дискурсу театра и культуры в целом. Такие фрагменты демонстрируют разное отношение писателя к происходящему и к своей роли в эпохальных событиях.

На основе анализа метатекстуальных вкраплений в канву текста «Окаянных дней», представляется возможным сформулировать вывод о том, что революция мыслится Буниным прежде всего как культурный слом. Важнейшим показателем культурного кризиса становится слово, литература – материальные выразители нематериальной мысли. Анализ этого метатекстуального облака, окутывающего бунинский текст, позволяет выявить основные связи между частями повествования и их характер. Вставки из газет, художественных произведений, воспоминания самого автора, библейские цитаты связывают авторскую мысль, объясняют соприкасающиеся с ними части текста и, безусловно, нагружают текст дополнительной семантикой.

Метатекстовые фрагменты «Петербургских дневников» в историко-культурной и теоретической ретроспективе являются аналогией кризиса наррации, испытанного русской литературой при переходе от средневековой эстетической системы к Новому времени. Будучи созданы авторской художественной рефлексией, эти фрагменты отрицают механизмы художественности. З.Н. Гиппиус берёт на себя роль летописца, который жертвует художественным ради объективного описания действительности. Можно убедиться, что привычные законы создания фикционального повествования перестают работать во время исторических, культурных потрясений, уничтоживших привычные социокультурные конвенции как

создания художественного текста, так и в принципе – существования литературы в качестве социальной институции.

Горький, в отличие от своих современников, Бунина и Гиппиус, писал в гораздо более комфортных условиях: ему не приходилось прятать свои записи, его печатали, у него была официальная трибуна — газета «Новая жизнь». Эти обстоятельства не могли не повлиять на характер повествования. Повествование Горького более схоже с лозунгом, для него характерна большая устремленность вперёд — в будущее. Появляется возможность сравнить горьковский текст с «Окаянными днями», которые пронизаны тоской по прошлому миру и эсхатологическим ужасом перед новым; с «Петербургскими дневниками», которые с течением повествования всё больше замыкаются на настоящем, стремятся стать полной и правдивой летописью событий вплоть до отрицания самой возможности существования литературного вымысла. Тем не менее, с И.А. Буниным и З.Н. Гиппиус М. Горького роднит переживание культурного слома, которое для него связано не с собственно революционным переворотом, а с высвобождением из-за революции «восточных», хаотических сил общества, которые вместо строительства новой культурной парадигмы разрушают само понятие о культуре. Своим письмом М. Горький стремится направить революцию в «культурное», «западное» русло, отрицая при этом эстетическую роль литературы как бесполезную, неспособную созидать материальную культуру.

В целом, каждый из авторов оказывается обязанным перестроить повествование в угоду историческим событиям. В споре между реальным и художественным (фикциональным и эстетическим) побеждает реальное, и главным переживанием авторов становится невозможность художественной, творческой составляющей литературы в новых социокультурных условиях.

Революционный автобиографический нарратив предстаёт в раздробленном, фрагментарном виде. Отчасти это продиктовано спецификой

жанра дневника или газетной статьи: запись ведётся по дням. В то же время авторами движет желание воссоздать подробную хронику или разделить записи тематически. Выбор такой формы произведения представляется неслучайным: записи синхронизируются с хаотическими событиями действительности.

Дальнейшее развитие темы позволит включить в исследование аналогичные эго-документальные повествования других авторов, переживавших культурную деформацию в эпоху революции, войны и других исторических потрясений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адилова А.С. Автоциатата как феномен интертекстуальности // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. 2008. Т. 8. № 3. С. 165–168.
2. Анисимов К.В. Литературность и ее границы: два представления о книге в эстетике И.А. Бунина // Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности / отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: Флинта: Наука, 2014. С. 278–297.
3. Анисимов К.В. Мемуарно-публицистические тексты И.А. Бунина: риторическая стратегия автора и ее истоки // Литература и документ: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2011. С. 79–90.
4. Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков. М.: Идея-Пресс, 2003. 360 с.
5. Басинский П.В. Горький. М.: Молодая гвардия, 2005. 451 с.
6. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
7. Болдырева Е.М. *Memini ergo sum*: Автобиографический метатекст И.А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2007. 497 с.
8. Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М.: Советский писатель, 1990. 416 с.
9. Бунин И.А. Стихотворения. Рассказы. М.: Правда, 1986. 554 с.
10. Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. Лингвистика текста. М.: Прогресс, 1978 с. 402–421.
11. Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. [Электронный ресурс]. URL: vehi.net/vehi/ (дата обращения: 29.04.17).

12. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. Т. 8. Дневники: 1983-1919. М.: Русская книга, 2003. 576 с.
13. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений. Т. 9. Дневники: 1919-1941. Из публицистики 1907-1917 гг. Воспоминания современников. М.: Русская книга, 2005. 560 с.
14. Гиппиус З.Н. Стихотворения. СПб: Академический проект, 1999. 592 с.
15. Глухова Е.В. Об эволюции дневникового жанра // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 786–806.
16. Горький М. Собрание сочинений. М.,. 1953. Т. 24. 574 с.
17. Горький М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. М.: «Советский писатель», 1990. 400 с.
18. Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. М.: Республика, 1994. 384 с.
19. Достоевский Ф.М. Дневник писателя // Крокус: библиотека классической и современной прозы [Электронный ресурс]. URL: goo.gl/RllmWE (дата обращения: 17.04.17).
20. История и повествование. Сборник статей / Под ред. Г.В. Обатнина, П. Песонена. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 600 с.
21. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: «Александра», 1992. С. 148–160.
22. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
23. Лотман Ю.М. Собрание сочинений. Т. 1: Русская литература и культура Просвещения. М.: ОГИ, 2000. 536 с.
24. Любутин К.Н. Размышления на тему «Максим Горький как

философ» // *Философия и общество*. 2002. № 1 (26). С. 5–15.

25. Максим Горький: pro et contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890-1910-е гг. СПб: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. 901 с.

26. Мароши В.В. Сон Николеньки Болконского как метатекст романа «Война и мир» // *Лев Толстой и его время: сб. статей*. Томск: Изд-во Томского университета, 2010. С. 122–129.

27. Марченко Т.В. «...мало бунинской атмосферы, нужна и блоковская»: Поэма А.А. Блока «Двенадцать» в художественном сознании И.А. Бунина // *Ежегодник Дома русского зарубежья им А. Солженицына*. Вып. 2. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына. 2011. С. 45–73.

28. Матич О. По ту сторону гендера // Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siecle в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 170–225.

29. Ничипоров И.Б. Поэзия темна, в словах невыразима... Творчество И. А. Бунина и модернизм. М.: Метафора, 2003. 256 с.

30. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 256 с.

31. Пахмусс Т. Творческий путь Зинаиды Гиппиус // *Зинаида Николаевна Гиппиус. Новые материалы. Исследования*. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 215–232.

32. Плюханова М.Б. О некоторых чертах личностного сознания в России // *Художественный язык средневековья*. М.: Наука, 1982. 272 с.

33. Плюханова М.Б. К проблеме генезиса литературной биографии // *Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Труды по русской и славянской типологии*. Вып. 683. Тарту, 1986. С. 122–133.

34. Подшивалова Е.А. Лицо писателя и лики времени:

«Несвоевременные мысли» М. Горького и «Окаянные дни» И. Бунина // Филологический класс. 2005. № 14. С. 34-39.

35. Рущкий А.Н. Революция и культура в «Окаянных днях» И. Бунина и «Несвоевременных мыслях» М. Горького // Вестник ОГПУ. 2007. № 2. С. 78–83.

36. Сегал Д.М. Литература как вторичная моделирующая система // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006. С 11–49.

37. Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004. 270 с.

38. Событие и событийность: Сборник статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. 296 с.

39. Спендель Д. Зинаида Николаевна Гиппиус и революция // Зинаида Николаевна Гиппиус. Новые материалы. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 236–243.

40. Тарасова И.В. «Несвоевременные мысли» М. Горького: «авторская воля» и структура произведения // Медиаскоп. 2009. № 4. [Электронный ресурс] URL: goo.gl/MTyPzt (дата обращения: 2.06.17).

41. Тюпа В.И. Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике. М., 2010.

42. Успенский Б.А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // Успенский Б.А. Избранные труды. В 3 т. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. Т. 1. С. 9–70.

43. Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. 328 с.

44. Хатямова М.А. Сюжет умирания в повестях Н.Н. Берберовой // Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции.

Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2014. 364 с.

45. Шипилова М.В. Идейность главного редактора: идеалы и заблуждения Максима Горького // Вестник СПбГУ. 2011. Вып. 2. С. 293-301.

46. Шмид В. «Пиковая дама» как метатекстуальная новелла // Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб: Инапресс, 1998. С. 103–144.

47. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

48. Щербенок А. Деконструкция и русская классическая литература: От риторики текста к риторике истории: М.: Новое литературное обозрение, 2005. 232 с.

49. Morson G.S. The Anomaly of Russian Literature // Literature and history: Theoretical problems and Russian Case Studies. Stanford University Press, 1986. P. 14-33.

