



туроведение к стилю дискуссий 1930-х гг., когда метод и мировоззрение критика рассматривались как синонимичные понятия.

Примечания

- ¹ См.: О политике партии в области художественной литературы : постановление Политбюро ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. // Правда. 1925. 1 июля.
- ² См.: Плеханов Г. Письма без адреса. М., 1956.

- ³ См.: Плеханов Г. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в. с точки зрения социологии // Плеханов Г. Избранные произведения и извлечения из трудов. М., 1977. С. 283–356.
- ⁴ Лелевич Г. Поэзия революционных разночинцев 60–80-х годов XIX века. М.; Л., 1931. С. 45.
- ⁵ В спорах о методе : сборник статей о социалистическом реализме / отв. ред. Н. Жданов. Л., 1934. С. 113.
- ⁶ Луначарский А. Тезисы о задачах марксистской критики // Новый мир. 1928. № 6. С. 56.

Образец для цитирования:

Хрусталева А. В. О противоречиях термина «метод диалектического материализма» в истории литературной критики // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 4. С. 413–416. DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-413-416.

УДК 821.161.1.09 – 32+929Эренбург

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЦИКЛА И. Г. ЭРЕНБУРГА «ШЕСТЬ ПОВЕСТЕЙ О ЛЕГКИХ КОНЦАХ»

А. Ю. Федерякин

Южно-Уральский государственный университет, Челябинск
E-mail: dalef_alexfed@mail.ru

В статье приводится характеристика одного из наименее изученных произведений, входящих в корпус прозаических текстов И. Г. Эренбурга, «Шести повестей о легких концах», анализируются особенности произведения в связи с контекстом литературной полемики 1920-х гг., обусловившей творческие поиски автора.

Ключевые слова: Эренбург, циклизация, телеграфный стиль, конструктивизм, малая проза, монтаж.

Genre and Style Peculiarities of I. G. Ehrenburg's Cycle *Six Novels with Easy Endings*

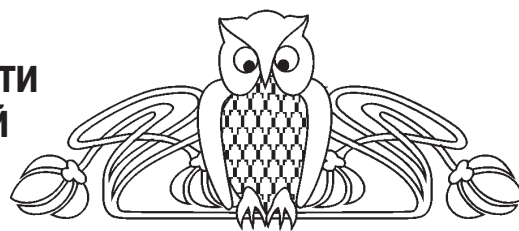
A. Yu. Federyakin

The article presents the characterization of one of the least researched texts from the body of I. G. Ehrenburg's prose texts – *Six novels with Easy Endings*. The features of this work are analyzed in connection with the context of the literary controversy of the 1920s, which predetermined the author's creative endeavors.

Key words: Ehrenburg, cycle formation, telegraphic style, constructivism, small prose, montage.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-416-421

Изучение художественных особенностей отечественной прозы 1920-х гг. представляется интересным, в первую очередь, в плане выявления и постижения эстетических и стилистических особенностей одного из самых насыщенных временных периодов в истории российской литературы. Кардинальные изменения, вызванные сменой общественно-социальных формаций, и последовавший за ними локальный кризис



мировоззрения вызвали к жизни естественное стремление к рефлексии текущего момента с последующим ее отображением во всех видах искусства. Перейдя от литературы «рубежей и канунов» с ее наследующим эсхатологическую логику мировоззрением (мир на пороге изменений, возможно, решительных и конечных) к гуманистическим задачам строительства нового мира и человека, действующие авторы оказались вписаны в логику эпохи, подразумевающую несколько сценариев отношения к ней: прямая поддержка, усиленное оппонирование (литература эмиграции) либо так называемое *путничество* (состояние идеологической неопределенности, связанное со взвешиванием pro et contra перед окончательным принятием позиции)¹.

Отказ от использования классических нарративных форм в литературе может быть интерпретирован (в том числе специалистами, изучающими этот аспект, такими как О. Егорова, Е. Ляпина, Е. Пономарева, А. Долгополов, М. Дарвин, В. Сапогов, Л. Яницкий, Е. Афонина и др.) как необходимость поиска нового синтетического способа выражения в условиях относительной открытости и взаимосвязи отдельных движений и направлений в русскоязычном искусстве. Одной из таких жанровых находок становится обращение значительного числа писателей к феномену прозаической циклизации, в отличие от циклизации в поэзии недостаточно изученной и неявно осознаваемой в качестве таковой. Отчасти это могло быть связано с утвердившейся в начале 1920-х гг. с подачи теоретиков ЛЕФа концепцией, согласно которой возможность осуществления последова-



тельной классификации и разграничения жанров признавалась несостоятельной².

Долгое время почти все структурно-тематические ансамбли именовались традиционно – «сборниками рассказов» или «книгами». Дальнейшие исследования показали, что связность элементов целого между собой прямо соотносится с лежащим в основании феномена прозаического микроцикла эпистемологическим принципом дополнительности, впервые сформулированным Н. Бором в рассматриваемый временной период – в 1927 г. Согласно этому принципу, впоследствии используемому не только в квантовой механике, но и в социально-гуманитарных науках, к рационально постигаемому явлению действительности прилагаются вводимые группы и классы понятий, задействующие иррационализм³.

Таким образом, в литературоведческой теории цикла получил решение парадокс, согласно которому произведение, состоящее из дискретных художественных единиц, являет собой пример целостности, основанной на противопоставлении отдельного общему и сопоставлении элементов целого друг с другом. По словам Ю. Лотмана, структурно организованному тексту противопоставляется «простое» содержание, структура, имитирующая «нехудожественность» и воспринимаемая как отсутствие самой структуры⁴.

Другим научным основанием феномена литературной циклизации стал используемый в теории систем принцип эмерджентности, который гласит, что сумма свойств системы принципиально не может быть сведена к сумме свойств каждого из ее составляющих. Эти «излишние» свойства получили название системного эффекта, для использования которого эти системные структуры задействуются непосредственным образом. Исследователь Ю. П. Агеева, приводя причины популярности циклизации в советской литературе 1920-х гг., в числе прочего указывает компенсаторную функцию, в которой реализуется цикличность самого художественного мышления, позволяющего объединить части цикла (новеллы, повести, рассказы, эссе и т. д.) в контекст, зачастую не подразумевающий наличия общей системы персонажей или сюжетных линий⁵.

Примером именно такого циклического единства мы можем назвать произведение советского писателя И. Г. Эренбурга (1891–1967) «Шесть повестей о легких концлах» (1922). Созданное в период увлечения автором жанровыми и формотворческими экспериментами, оно несет в себе как черты конструктивизма в литературе, так и попытку синкретичного совмещения двух разных видов искусства – литературы и кинематографа, в 1920-е гг. прошлого века активно вырабатывавшего собственный инструментарий (деятельность Эйзенштейна, Вертова, Кулешова – в СССР, Ланга – в Германии, Гриффита и Флаэрти – в США, Сандрара и Леже – во Франции).

Согласно известной теории И. Беренда и Э. Хобсбаума о «коротком двадцатом веке», его начало следует отсчитывать с 1914 г. – времени начала Первой мировой войны, события, кардинальным образом повлиявшего на жизненные ценности и приоритеты миллионов людей и приведшего к изменению политической карты мира⁶. Многие литературные направления, сформировавшиеся до переломных событий и непосредственно в их результате, выступали с требованиями изменить жанровую структуру искусства. Эренбург также не остался в стороне от этого процесса и в 1921 г., проживая на тот момент в Берлине, опубликовал в местном издательстве «Геликон» книгу-манифест «А всё-таки она вертится», в которой призывал к созданию «общего, обобщенного, обобществленного искусства»⁷, сливающего усилия художников всех стран в единый творческий поток. Этот призыв был в определенной степени близок лозунгам, выдвигаемым деятелями Левого фронта искусств (ЛЕФ), взывавшими к пересмотру сложившейся жанровой системы.

Эренбург декларирует наступление новой эпохи в искусстве, превосходство конструктивного начала над декоративным. «Новый стиль требует иного ритма»⁸ – этот тезис мог быть интерпретирован в качестве призыва к разработке новой идеологии в искусстве на всех уровнях, включая форму и содержание. В то же время автором устанавливается весьма широкий диапазон экспериментирования со стилистикой текстов благодаря обращению к феномену циклообразования, позволяющему посредством пластичности формообразующего компонента (хронотоп, система персонажей, характер связей между частями целого) использовать прием метанарратива, составляющий механизм реализации интермедийности (синтеза искусств) в литературе⁹.

Активное, преобразовательное начало искусства заняло место пассивно-созерцательной рефлексии. Выявлению разорванных взаимосвязей между человеком и обществом, человеком и человеком был посвящен дебютный роман Эренбурга «Невероятные похождения Хулио Хуренито и его учеников...», созданный в новаторской манере, сочетающей в себе политический памфлет-обличение и авантюрный роман. Смятение в сознании, перелом, произошедший в системе ценностных ориентиров, передан в произведении посредством мозаичной и зачастую весьма хаотической структуры, а сами персонажи – мексиканский философ-анархист Хуренито, именующий себя великим провокатором, и круг его «последователей» со всех континентов, поименно перечисленных в названии, – являлись скорее масками, схематичными конструкциями, нежели полноценными реалистическими героями.

Однако уже первыми читателями и критиками подобная «панорамность» действия воспринималась как связанная не с театральностью, но с



воплощенной кинематографичностью авторского восприятия. Это тем более верно, что, по выражению самого Эренбурга, кинематограф – это «излюбленное дитя нового века»¹⁰.

Исследователи творчества Эренбурга, такие как Дж. Лайчук и П. Ван Пуке, вводят в свои работы термин «телеграфный стиль» применительно к творчеству Эренбурга 1920-х гг.¹¹. Язык повествования, состоящий из коротких, отрывочных фраз, номинативных и неполных предложений, должен был передать возросший ритм жизни, быстроту сменяющих друг друга событий в русле общей литературной тенденции – от сказа и стилизации к принципиально новому качеству объекта авторского повествования.

В то же время Эренбург испытывал двойственное отношение к неизбежности научно-технического прогресса. Превознося в своем проконструктивистском манифесте достижения техники, паровозы, дирижабли, нефтедобывающие платформы, он был весьма озабочен экспоненциально возрастающими механизацией и рационализмом всех сфер общественной жизни. Поэтому в его произведениях появляется новый для русской литературы типаж, который можно условно назвать «людьми-машинами»: это партийный функционер Возов из рассказа «Ускомчел», инженер-конструктивист Белов из «Витриона», наконец, чекист Николай Курбов, заглавный герой романа 1925 г.

Ставя перед писательским сообществом задачу создания «кинематографического романа» как неизбежного этапа в развитии модернистской литературы, Эренбург исследует возможности цикла, состоящего из отдельных новелл, чтобы зафиксировать некоторые особенности «кинематографической прозы», такие как необычное абзацное членение («малый абзац»), лингво-визуальное оформление текста при помощи вставных конструкций, номинативность вместо описательности.

Кинематографичность лежит в основе цикла «Шесть повестей о легких концах», опубликованного в 1922 г. в уже упомянутом берлинском «Геликоне». Как известно из писем Эренбурга, в первоначальный замысел входило создание четырех произведений, позже дополненных двумя «повестями». Переиздание 1925 г., выполненное в Рязани издательством «Пучина», столкнулось с рядом цензурных сложностей, и, чтобы успешно их обойти, название книги было изменено на «Акционерное общество “Меркюр де Рюсси”» – по названию одной из «повестей». Впоследствии эта часть литературного наследия Эренбурга оказалась в тени его знаковых произведений, не войдя в академические собрания сочинений, и была переиздана лишь в 2001 г. с репринтных изданий.

Сам автор считал книгу значительно лучше «летошних» «Неправдоподобных историй», произведения 1921 г., опиравшегося не столько на достижения актуальных направлений модер-

низма, сколько на пародийное воспроизведение стилистики Алексея Ремизова и Андрея Белого, в которое входила имитация разговорной речи, насыщенность просторечием, инверсиями, повествовательными длиннотами и т. д. «Шесть повестей...» могут быть названы с этих позиций своего рода противоположностью «Неправдоподобным историям» при сохранении общей концепции книги («сборника»), в которой тексты объединены метаидеей, вынесенной в заглавие – драматичность человеческого существования в хаотически организованном пространстве послереволюционной действительности.

Эта особенность подтверждает авторский, изначальный характер подобных жанрово-тематических образований. Теперь стилистика текста оказалась максимально приближенной к ритму нового времени – эпохе скоростных телеграмм, автомобилей, биржевых сводок и пересмотра идеалов. Язык «Шести повестей...» – это язык уличного плаката, экранной надписи в немом кино (повесть «Испорченный фильм»), замаскированный экфрасис.

Заданный уровень экспериментальности оказался достаточно сложным для восприятия не только читателями, но и рецензентами. Отзыв берлинского издания «Руль» на книгу гласил: «Все его шесть повестей написаны как бы на лету, короткими, куцыми фразами, то без подлежащего, то без сказуемого. <...> И всюду вместо повествования какая-то пулеметная стрельба словами и образами»¹². «Петроградская правда», напротив, сочла работу Эренбурга успешной, связывая содержание книги с дискуссией о «попутничестве» автора: «Это несомненный шаг вперед как в отношении овладения формой, так и содержания <...> как одна из вех притяжения революции»¹³.

Очевидно, что главная особенность «Шести повестей...» – повышенный интерес к выбору и реализации способов выражения, подбору художественных инструментов – не осталась незамеченной в ряду уже опубликованных книг автора. Подобная поэтика была продиктована опорой на синтез актуальных искусств, в первую очередь кинематографа.

Кинематографичность в рассказе на уровне восприятия текста задана набором описательных характеристик, образующих хронотоп произведения. Каждая из значимых для действия произведения вещей не подразумевается, а названа прямо, подобно тому, как это могло быть прописано в ремарках к театральной пьесе или в киносценарии:

«Кровать холмом. Табурет. (Белов: «Осторожно! Садясь, наклонитесь направо, для равновесия»). Облупленный таз с черной ледяной корой. Скользко: Белов умывался и подмерзло с утра»¹⁴.

Портретных характеристик героев в «Шести повестях...» нет, так как одной из целей является последовательная типизация системы персонажей. Социальное положение, статус и род занятий персонажей, в конечном итоге диктующие



проблематику и формирующие концептосферу, являются главными маркерами-характеристиками. В определенной степени этот прием схож с классическим приемом драматургии, где рядом с действующими лицами указывается или вид их занятий, или родство по отношению к одному из действующих лиц.

«А косые обещал Белову Добер, верный человек», «Сосед Белова – профессор, отчаянный контр – занят подпольной работой»¹⁵ («Витрион»)

Существование разных вариантов компоновки текста дает возможность применять в отношении книги термин «связанный цикл», т. е. объединенный не сюжетно или системой общих персонажей, но на идейно-тематическом уровне. Как известно, одно из последующих изданий книги содержало в себе только четыре «повести о легких концах». Мы полагаем, что главным для выделения этой книги рассказов в отдельный цикл является ее метаидея, сохраняемая в том числе и в случае сжатия текста вплоть до микроцикла¹⁶.

В сюжетном плане авторское заглавие содержит в себе род авторской иронии, граничащей с сарказмом: каждая из новелл заканчивается гибелью протагониста, однако общий карнавализованный ход действия большинства «повестей» не располагает к ожиданию такого финала. Исключение составляют повести «Опытно-показательная колония № 62» и «Шифс-карта», в которых происходит постепенное нарастание тревожности атмосферы:

«С каждым днем всё хуже. <...> У вокзала стоит приказчик Берка из корсетного, весь в пучках. Может стрелять сразу и куда захочет. <...> Какие-то мальчишки собрались в саду, постановили: тору отменить, на косяках дверей прибить десять пунктов революционной дисциплины»¹⁷ («Шифс-карта»).

Известно, что эпиграф к «Шести повестям...» – цитата из «Скорбных элегий» Овидия Назона *Haec est poenam terra reperta meam*¹⁸ – был предпослан автором, дабы, обойдя цензурные препоны, провести параллель между своим пребыванием вдали от родины и ссылкой овеянного легендами поэта на окраину империи, к Черному морю. В письме к Елизавете Полонской от 25.11.1922 Эренбург напишет о нем так: «Дошел ли до тебя эпиграф из “Шести повестей” – Овидий о Бессарабии, я (иудей) о России? Это и фабула “Суток”, и тема остального»¹⁹.

Как впоследствии оказалось, эпиграф остался непонятым и близкими знакомыми автора. Между тем одной из главных идейных нитей, соединяющей «повести» в единое целое, станет мотив забытости и отверженности, приводящий к неутешительному финалу.

Инженер Белов не находит любви Лидии Барыковой, несмотря на свое гениальное и актуальное конструктивистское детище – человекоподобного механизма по имени Витрион; французский дипломатический представитель Поль-Луи, сойдя

с поезда в заснеженную послереволюционную Москву, попадает в круговорот комитетов, кабинетов, собраний, представительств, литературных объединений и оказывается окончательно забытым и потерянным в метафизическом урбанистическом пространстве, утратив собственную индивидуальность и, в конечном итоге, по нелепой случайности жизнь; пожилой часовщик Гирш Ихенсон, живущий в ожидании шифс-карты (проездного билета для американских репатриантов), испытывает кризис богооставленности, встречая неожиданную гибель как избавление; наконец, мальчик Балабас, герой «Опытно-показательной колонии № 62», будучи забытым в суматохе устроенного контрреволюционерами поджога, спасается из пламени.

Уже известный к тому моменту читателям как «специалист по разрушению Европы» и автор гротескно-сатирических романов, безжалостно выявляющих недостатки и противоречия европейского послевоенного уклада²⁰, в малой прозе Эренбург также не ограничивается локальными задачами. Принимая в качестве стилиобразующего центра принцип социальности искусства, он полагал одной из главных задач современного писателя поиск новой формы бытования художественного текста с вытекающим из нее намерением разрушения сложившихся канонов.

Структура повествования во всей взаимосвязи ее составляющих – композиция, язык, ритм – неизбежно отражает усложнившийся характер социальных взаимосвязей, их герметичную неразрывность с процессами, происходящими во всем мире. По-новому в этой связи трактовалась и роль фигуры автора – теперь она несла в себе своеобразный эффект присутствия, роднящий представления Эренбурга о поэтике художественного текста с идеями Левого фронта. Один из учеников Хуренито носит имя автора, и эту намеренную автобиографичность Эренбург впоследствии сравнит со стремлением нервного режиссера, который готов выбежать на сцену, не считаясь с ходом действия.

Главное действующее лицо книги «Тринадцать трубок» – это коллекционер курительных аксессуаров, с чьих слов читатель узнает драматические истории людей, стоящими за каждым из экспонатов (цикл создавался Эренбургом параллельно с работой над выпуском международного журнала «Вещь»). Незримо присутствующий в книге «Условные страдания завсегда кафе» повествователь и есть тот самый частый посетитель питейных заведений, чье молчаливое незримо присутствие прерывается с переходом в заключительной новелле на рассказ от первого лица.

Аналогично приведенным примерам, нарратор «Шести повестей...» не являет себя в качестве отдельного действующего лица, но эпиграф, предпосланный всей книге в целом, а не отдельному произведению, а также традиционная для Эренбурга панорамная картина действительности



позволяют сделать вывод об использовании той же техники.

В наибольшей степени декларируемый в манифесте принцип непрерывности искусства воплощен Эренбургом в рассказе «Испорченный фильм». Он представляет собой пародийный киносценарий, повествующий о белоэмигранте, князе Дуг-Дугоновском, выполняющем вместе с кинооператором одной из крупнейших на тот момент киностудий – Pathé – поручение обобщенного Совета Европы по документальным съемкам Гражданской войны в России. Хрестоматийные фабульные приемы, хорошо знакомые читателю и зрителю по ряду аналогичных произведений, представлены в виде пародии на киносценарий, к тому же предваренной цитатами из вымышленной книги, якобы написанной Хулио Хуренито под названием «La Vida Sexual». Подобный интертекстуальный элемент есть и в цикле «Тринадцать трубок», открываемом пространным посвящением на испанском языке учителю Хуренито.

Сам текст «Испорченного фильма» разделен на 14 эпизодов (отдельных локаций в хронотопе произведения), каждому из которых присвоено название: некоторым – по месту происходящих событий или самим событиям – «Заседание Верховного совета», «Кают-компания», «Стратегическое отступление», другим – в виде иронических формулировок.

В соответствии с конструктивистской установкой на «глубинное, исчерпывающее знание всех возможностей материала и умение сгущаться в нем»²¹ Эренбург организует пространство цикла так, чтобы расширить его хронотоп, создав систему максимальной эксплуатации темы, подразумевающую взаимное функциональное взаимодействие всех художественных элементов.

Модернистская техника киноmontажа также использована в рассказе «Акционерное общество “Меркюр де Русси”». В нем действие разворачивается параллельно сразу в двух географических пластах: Бельгии и донецком поселке Халчак. Согласно сюжету, владельцы залежей ртути и киновари, представители иностранного капитала братья Ванденмэры в годы мировой войны принимают решение о возобновлении добычи ртути в иностранном месторождении. Другой персонаж повести, горняк Егорыч, теряет сына, погибшего вследствие ненадлежащих условий работы. Контраст между миром ослепительной роскоши и скудного горняцкого быта является главной антитезой, вокруг которой выстраивается сюжет.

«Где-то война. Здесь клять, штреки, сера. Трех угнали. Привезли китайцев. В Горбовке – бабий вой и пленные мадьяры. <...> Где-то война. Где-то Халчак. Здесь запах мандаринов, мимоз, духов, бензина Фордов, Монте-Карло» («Акционерное общество “Меркюр де Русси”»)²².

Экспериментальный вид построения сюжета позволяет, во-первых, следить за его развитием одновременно в нескольких локусах, чему спо-

собствует короткий, парцеллированный язык повести. Во-вторых, близкая к экспрессионизму манера повествования выделяет из всей массы явлений и предметов действительности самое запоминающееся, формулирует главную эмоцию, подчеркивает наиболее значимую деталь («топорчатся карманы поставщиков»). Близость к кинематографу заставляет в соответствии с его тогдашними возможностями разворачивать сюжет повести в соответствии с ее фабулой, давая линейную последовательность событий.

Таким образом, в числе главных жанровых особенностей цикла «Шесть повестей о легких концах» уместно назвать повторное обращение Эренбурга к сложному текстовому единству, обладающему некоторыми формальными признаками художественного цикла малой прозы. Стилистические поиски оптимальной формулы романа, подкрепленные идеями неразрывной связи искусств, декларируемыми с проконструктивистских позиций, привели автора к широкому внедрению метода кинематографического монтажа, перенесенного в ткань художественного произведения с максимальной точностью, отчасти для создания комического эффекта, но главным образом на правах современного и актуального эксперимента с формой произведения. Дальнейшие события показали, что в рамках литературных поисков 1920-х гг. этот опыт послужил развитию характерных особенностей стиля Эренбурга-прозаика.

Примечания

- 1 См.: Беляя Г. Закономерности стилового развития советской прозы. М., 1977. С. 120.
- 2 См.: Цейтлин А. Марксисты и «формальный метод» // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 114.
- 3 См.: Бор Н. Избранные научные труды : в 2 т. Т. II. Статьи 1925–1961. М., 1971. С. 393.
- 4 См.: Лотман Ю. Структура художественного текста. СПб., 2015. С. 334.
- 5 См.: Агеева Ю. Поэтика прозаических микроциклов в русской малой прозе 20-х годов XX века : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2014. С. 20.
- 6 См.: Хобсбаум Э. Эпоха крайностей : короткий XX век. М., 2004. С. 16.
- 7 См.: Эренбург И. А всё-таки она вертится. Берлин, 1921.
- 8 Там же. С. 95.
- 9 См.: Пономарева Е. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов. Челябинск, 2006. С. 41.
- 10 Эренбург И. А всё-таки она вертится. С. 112.
- 11 См.: Ван Пук П. Телеграфный язык Ильи Эренбурга // Язык, сознание, коммуникация : сб. ст. Вып. 9. М., 1999. С. 139.
- 12 Рецензия на «Шесть повестей о легких концах» // Руль. 1922. 8 окт.
- 13 О «Шести повестях о легких концах» // Петроградская правда. 1922. 3 дек.



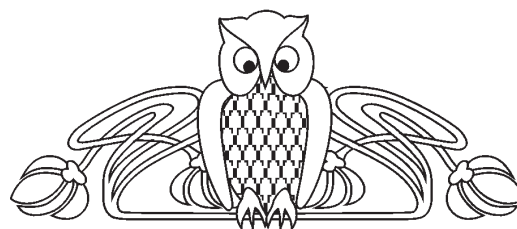
- ¹⁴ Эренбург И. Необычайные похождения. СПб., 2001. С. 464.
- ¹⁵ Там же. С. 465.
- ¹⁶ См.: Пономарева Е. Указ. соч. С. 116.
- ¹⁷ Эренбург И. Необычайные похождения. С. 525.
- ¹⁸ Для наказания мне этот назначен край (лат.)
- ¹⁹ Эренбург И. Письма. 1908–1930 // Эренбург И. Письма : в 2 т. Т. 1 : 1908–1930. «Дай оглянуться...») М., 2004. С. 223.
- ²⁰ Николаев Д. Русская проза 1920–1930-х гг. М., 2004. С. 124.
- ²¹ Чичерин А., Сельвинский Э. Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов // Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М., 2001. С. 325.
- ²² Эренбург И. Необычайные похождения. С. 506.

Образец для цитирования:

Федерякин А. Ю. Жанрово-стилистические особенности цикла И. Г. Эренбурга «Шесть повестей о легких концах» // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 4. С. 416–421. DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-416-421.

УДК 821.161.1.09-1+929Мандельштам

СТИХИ О ЩЕГЛЕ И ИХ МЕСТО ВО «ВТОРОЙ ВОРОНЕЖСКОЙ ТЕТРАДИ» МАНДЕЛЬШТАМА. Статья вторая



Б. А. Минц

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
E-mail: bella-mints7@yandex.ru

Статья является продолжением первой и посвящена месту несобранного «щеглиного» цикла в структуре «Второй воронежской тетради». Показаны иерархия циклов, их разнообразные типы, формы циклических связей. Выявлены внутренние сюжетные линии, образно-мотивные комплексы «Второй воронежской тетради» и другие проявления её целостности.

Ключевые слова: цикл, автограф, вариации, семантический субстрат, ритмико-метрические волны, вариативность, коннотации.

Poems of Goldfinch and Their Place in Mandelstam's Second Voronezh Notebook. Article two

В. А. Mintz

The article is the continuation of the first one and is devoted to the place of uncollected 'goldfinch' cycle in the structure of *Second Voronezh Notebook*. The article shows the hierarchy of cycles, their various types and forms of cyclic relationships. Inner story lines, imagery and motive complexes of the *Second Voronezh notebook* and other manifestations of its integrity are revealed.

Key words: cycle, autograph, variation, semantic substrate, rhythmic-metrical waves, variability, connotations.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-421-428

(Окончание. Начало см. 2016. Т. 16, вып. 3.
С. 294–301)

В первой статье, посвящённой мандельштамовским стихам 1936 г. о щегле, был проведён анализ черновой редакции, который позволил выявить пути создания характерного для позднего

Мандельштама лирического единства, а именно открытой, лишённой жёстких рамок циклической структуры с незакреплённой композицией и составом. Подобный «цикл» по природе своей сопротивляется затвердению, ибо отличается избыточностью и вариативностью, присущими зрелой лирике Мандельштама. Рукопись, комбинирующая список и автограф¹, бросает свет на имплицитные смыслы стихов о щегле, в частности, на христианский подтекст (легенда о связи красного пятнышка в оперении щегла с кровью Спасителя от тернового венца) и семантику гибели (образы «красного снега» и «красных сугробов» в черновике – возможно, ассоциация с гибелью Пушкина и метафора смерти Поэта). Сокровенная для Мандельштама тема уничтожения и жертвенности как важнейшая часть его понимания искусства и назначения художника здесь глубоко спрятана. После раннего эссе «Пушкин и Скрябин» она, в частности, находит отражение в мотивах тайной вечера и Голгофы в воронежских стихах. Были также прослежены связи некоторых текстов «Второй воронежской тетради» («Рождение улыбки», «Не у меня, не у тебя – у них...»), «Улыбнись, ягнёнок гневный...», «Я в львиный ров как в крепость погружён...») и «цикла» о щегле, проявленные на уровне лексикой, образного строя, поэтической концепции и свидетельствующие о единстве поэтического периода.

В данной работе мы продолжим выявление тех художественных феноменов, которые придают «Второй воронежской тетради» (декабрь 1936 – февраль 1937) целостность, обнажают уникальный узор межтекстовых связей, органическую иерархию, потаённый нерв. Избрана вполне определённая точка зрения, поэтому всё