

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.25205/1818-7919-2024-23-9-132-143

**«Возвышенный взгляд на ужас»^{*} :
функция орнаментальной поэтики
в повести В. Зазубрина «Щепка»**

Елена Николаевна Проскурина

Институт филологии

Сибирского отделения Российской академии наук

Новосибирск, Россия

proskurina_elena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2809-6780>

Аннотация

Представлен анализ повести В. Зазубрина «Щепка» (1923) в ракурсе орнаментальной прозы на фоне размывающейся чистоты литературных жанров. Об ориентации на высокий жанр свидетельствует прописная буква местоимения в подзаголовке произведения: «Повесть о Ней и о Ней», т. е. о Революции и вновь о Ней. Контрастирует с этой интенцией апокалиптическая образность произведения, представляющая революционную эпоху в красках страшного мира. Поэтический слой текста формируется лирическим голосом героя и усиливается орнаментальным богатством ассоциаций. Острота его внутреннего поединка, основанная на притяжении к революции и отталкивании от нее, наращивает эмоциональное напряжение всего произведения. На уровне интертекстуального диалога ощутимо влияние на поэтику «Щепки» поэмы Блока «Двенадцать».

Ключевые слова

проза 1920-х гг., В. Зазубрин, «Щепка», литературные жанры, орнаментальная проза, интертекст

Для цитирования

Проскурина Е. Н. «Возвышенный взгляд на ужас»: функция орнаментальной поэтики в повести В. Зазубрина «Щепка» // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2024. Т. 23, № 9: Филология. С. 132–143. DOI 10.25205/1818-7919-2024-23-9-132-143

**“A Sublime Look at Horror”:
The Function of Ornamental Poetics
in V. Zazubrin’s Story *Sliver***

Elena N. Proskurina

Institute of Philology

of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

Novosibirsk, Russian Federation

proskurina_elena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2809-6780>

Abstract

Purpose. The article presents an analysis of V. Zazubrin's story *Sliver* (1923) from the perspective of ornamental prose on the background of the crumbling purity of literary genres.

^{*} В названии использована фраза из статьи И. Вишневецкого [2016].

© Проскурина Е. Н., 2024

ISSN 1818-7919

Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2024. Т. 23, № 9: Филология. С. 132–143

Vestnik NSU. Series: History and Philology, 2024, vol. 23, no. 9: Philology, pp. 132–143

Results. The focus on the high genre is evidenced by the capital letter of the pronoun in the subtitle of the work: “A Tale of Her and of Her”, i. e. about the Revolution and Her again. In contrast to this intention, the apocalyptic imagery of the work presents the revolutionary era in the corridors of a terrifying world. The poetic layer of the text is shaped by the lyrical voice of the protagonist, enhanced by the ornamental richness of the associations. The poignancy of his inner bout, based on the attraction for revolution and repulsion from it, heightens the emotional tension of the entire work.

Conclusion. At the level of intertextual dialogue the influence of Blok's poem *The Twelve* on the poetics of Sliver is palpable. This is evidenced by the characteristic details of the plot: the atmosphere of the night, the street, the wind, the Chekist rampage, which correlates with the rampage of the elements, as well as the mosaicism of images and the intermittent rhythm of the narrative. Accompanying stylistic elements in the story are the poetics of contrasts, the technique of counterpoint, the density of tropes, the hyperbolization of images, which reproduce the dissonant “music” of the red terror.

Keywords

1920s prose, V. Zazubrin's story *Sliver*, literary genres, ornamental prose, intertext

For citation

Proskurina E. N. “A Sublime Look at Horror”: The Function of Ornamental Poetics in V. Zazubrin's Story *Sliver*. *Vestnik NSU. Series: History and Philology*, 2024, vol. 23, no. 9: Philology, pp. 132–143. (in Russ.) DOI 10.25205/1818-7919-2024-23-9-132-143

Введение

Переходные эпохи истории – благоприятное время для экспериментирования в разных сферах культуры. Это время, когда «рушатся скрепы традиционных представлений и мысль не может оставаться в положенных границах дисциплин... жестко определенных форм выражения» [Бальбуров, 2009, с. 19]. Общеизвестен тот факт, что художественные поиски литературы 1920-х гг. формировались как классической традицией, так и открытиями Серебряного века, накладывающимися на революционную реальность. На пересечении этих тенденций оформлялся во многом экспериментальный, эклектичный стиль ранней советской прозы, шли поиски новых жанровых форм. Разрушение сформировавшейся жанровой системы как тенденция современной литературы было замечено еще на заре ушедшего столетия, став предметом теоретического осмысления в работах представителей формальной школы: Ю. Тынянова, В. Шкловского, Б. Эйхенбаума (см., например: [Тынянов, 1977; Шкловский, 1983]). Размышления о жанре в отечественном литературоведении шли на всем протяжении XX в., продолжают и в современности. Так, в книге «Теория жанра» один из видных исследователей этой проблемы Н. Л. Лейдерман пишет: «В постнормативные эпохи каждый художник не столько следует за канонами <...>, сколько отталкивается от канона и каждый раз... ищет свою, неповторимо-единственную жанровую форму, в которой... скажет своё новое слово о человеке и мире» [2010, с. 175–176].

Для литературы постреволюционных лет наиболее востребованным оказался жанр героической эпопеи, по-новому воспроизведенный в ряде прозаических произведений, отмеченных борьбой двух миров с высоким градусом эмоционального напряжения, кипения человеческих страстей. В их ряду «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Падение Даира» А. Малышкина, «Железный поток» А. Серафимовича, «Ватага» В. Шишкова, «Ветер» Б. Лаврентьева и др. На жанровую гетерогенность этих произведений обратила внимание Н. В. Драгомирецкая: «Это эпопеи, но они же и лирические поэмы в прозе, эпопеи, пронизанные лиризмом и романтикой. Эпическое содержание эпопей-поэм не может развернуться в полную меру, лирическое начало в них выступает в известном отношении как средство восполнить недостаток предметной конкретности, широкого и вольного изображения характеров» [1965, с. 129]¹. Развивая мысль исследователя, Н. Л. Лейдерман выделяет следующие параметры поэм в прозе: архитектурные сцепления контрастных по эмоциональной окрашенности

¹ Впервые формула *поэма в прозе*, еще не как определение, а как некое не вполне оформившееся понятие, появилась в статье А. Воронского в связи с произведениями Б. Пильняка: «В отличие от... большинства молодых писателей, занимательной, интересной фабулы у Пильняка нет, да и вообще фабулы нет. Не рассказы, не повести, не романы, а поэмы в прозе. Мозаика, механическое сцепление глав» [Воронский, 1987, с. 249].

эпизодов, экспрессивная перенасыщенность словесной фактуры, «густота тропов, яркость красок, неистовость гипербол – то, что в принципе характерно для поэтической речи» [Лейдерман, 2008, с. 245]. Показательно, что в качестве главных характеристик поэмы в прозе исследователи выдвигают в основном особенности стилистической поэтики, значимость интонации как основной прием в оформлении произведения в единое целое, а не традиционные для жанра поэмы структурные элементы сюжета: «Здесь дивятся взрывам массовых эмоций, упиваются разгулом стихии, восторгаются вспышкам яркой личности, ужасаются “гремучей смесью” высокого и низкого в человеке...» [Там же, с. 266]. Можно заметить, что в приведенных характеристиках отражены те признаки, которые свойственны поэтике орнаментальной прозы, составившей одно из ведущих направлений литературного процесса первых десятилетий XX в.

Результаты исследования

Особое место в этом «жанрово-стилевом потоке» принадлежит повести В. Зазубрина «Щепка» (1923). В ней обращение к орнаментальному стилю с характерным для него богатством ассоциаций связано с попыткой поэтического отражения авторского субъективного вчувствования в революционную эпоху через близкого ему героя, для которого внешние события становятся «частью души». В таком построении сюжета видно существенное отличие данного произведения от приведенного выше литературного ряда повестей о революции и Гражданской войне, где в центре сюжета – образ народа как единого целого: «По дорогам, по балкам, по косогорам тьмы тем шли, шли, шли...»; «Это было становье орд, идущих завоевывать прекрасные века» (Малышкин). В «Щепке» сюжет организован вокруг драматической истории главного персонажа, встроенной в картину распавшегося мира, в результате чего возникает та самая «гремучая смесь» высокого и низкого в человеке» [Лейдерман, 2008, с. 266], влияющая на жанровую природу произведения, ее гибридность.

О связи «Щепки» с «высоким» жанром свидетельствует подзаголовок «Повесть о Ней и о Ней», т. е. о Революции и вновь о Ней. Усиливает эту «высокую» ноту прописная буква в дважды повторенном местоимении, возводящая революцию к целому гнезду архетипических символов, в ряду которых прообразы Вечной Женственности, Мировой Души, но в первую очередь Богородицы. Такой круг всплывающих аналогий, кажущихся на первый взгляд неожиданными и неочевидными, вскрывает суть авторской позиции. Можно сказать, что она высвечена уже на уровне названия произведения. Однако в сюжетном плане дело оказывается гораздо сложнее. Текст повести показал своеобразие зазубринского видения революции, представленного не в ее «стерильном», «плакатном» образе, а с самых темных задворков, из кровавых подвалов Чека. На наш взгляд, художественным образцом для писателя стала поэма Блока «Двенадцать», где революция также изображена с ее «теневого, отталкивающей стороны» [Дудкин, 1990, с. 119]. На неслучайность такого соответствия настраивает тот факт, что поэма Блока присутствовала в творческом сознании Зазубрина в период работы над его главными произведениями, создававшимися в 1921–1923 гг. В частности, в финале романа «Два мира» (1921) автор от лица своего героя Барановского цитирует блоковские строки «Мы на горе всем буржуйам / Мировой пожар раздуем, / Мировой пожар в крови» (Зазубрин, 1988, с. 304). Мотив «мирового пожара» отразился как на взвихренной поэтике романа (подробно см.: [Проскурина, 2020, с. 14–41]), так и на апокалиптической поэтике повести, взрывная энергия которой выразила крайности и противоречия переломного времени. Близкими для обоих авторов оказались и их творческие задания. Так, для Блока стилистическая гибридность поэмы была воплощением «музыки революции». Для Зазубрина цель «Щепки» состояла в создании «вещи революционной, полезной революции» [ЛНС, 1972, с. 358]. Контрастная цветовая символика, рубленый ритм повести, динамизм, фантазмагоричность сюжета также напоминают поэтический мир «Двенадцати». При этом Зазубрину удалось создать глубоко оригинальное произведение, что во многом связано с выбранной темой, к которой

он поначалу отнесся лишь как к «нетронутой», богатой «россыпями материала» (Зазубрин, 1990, с. 373)². Но творческое в нее погружение вскрыло для писателя жестокую беспощадность нарождающегося в первородных муках нового мира, что отразилось как на поэтике образа революции, так и на изображении главного героя – предгубчека Срубова.

Если Блоку в поэме удалось воспроизвести «музыку революции», то Зазубрину в «Щепке» оказалось по силам воссоздать словесно-интонационную «музыку» красного террора, потребовавшую соответствующих способов выразительности, – экспрессивную, диссонансную, агрессивную, звучащую в самом пронзительном регистре, воспроизводящем остроту убийственного противостояния двух миров. Ситуация поединка реализована через основной художественный прием повести, прием контрапункта, выполняющего важную архитектурную функцию. Распространяясь извне вовнутрь, в сознание главного героя, он сцепляет разрозненные, мозаичные фрагменты текста, создавая в нем общую «максимально напряженную эмоциональную атмосферу». При этом революционные потрясения передаются в форме сокровенного, интимного переживания Срубова, с одной стороны, готового служить революции даже самыми кровавыми методами, с другой – испытывающего ужас перед ними и внутреннее отторжение их.

Внешние события имеют в «Щепке» двойное значение: отображения реальных исторических явлений и того наружного фона, на котором происходит душевная борьба героя. В начальных главах он выписан по «плакатной» модели «железного рыцаря революции»: «Твердо, с поднятой головой стоит Срубов в громе землетрясения, жадно вглядываясь в даль. В голове только одна мысль – о Ней» (с. 48); «Когда он, входя в белый подъезд, топает тяжелыми стальными ногами, белый каменный трехэтажный дом дрожит» (с. 52–53) и др. Гиперболизация образа Срубова соответствует основным типологическим чертам революционной героики, варьируя мотив богатырства главного персонажа в ряде поэм в прозе (например, Никита Вершинин из повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69», Степан Зыков из «Ватаги» Вяч. Шишкова, Командарм из «Падения Даира» А. Малышкина и мн. др.). Однако к концу повести измученный внутренней борьбой герой предстает уже жалким душевнобольным человеком.

Прием контрапункта распространяется и на фоновый образный ряд произведения, демонстрируя аномальный характер постреволюционной повседневности «Щепки». В повести практически отсутствуют нейтральные описания. Раскачивающаяся между «верхом» и «низом» стилистика настроена на векторную устремленность вниз. В качестве одной из эмблем разрушенного уклада жизни изображен в повести дом купца Пшеницына, на вывеске которого ранее, золотом по черному, было написано: «Вино. Гастрономия. Бакалея», теперь же пятнами краснеет новая надпись: «Губернская Чрезвычайная Комиссия». Там, где ранее в подвалах купца «хранились головы сыру, головы сахара, колбасы, вино, консервы» (с. 52), теперь сквозь тусклый свет виднеются «голова арестованных», «колбасы рук и ног». Эмблематична и фамилия купца, в которой закодирован достаток, благополучие, «срубленные» разорением и смертью.

Окказиональный ряд натуралистических метафор, созданных по принципу столкновения живого и мертвого: «стальные ноги грузовиков», «каменная пустобрюхая глыба потолка», «бледная лихорадка» луны, «хруст снежных костей», «огненные волдыри ламп», «спины сгорбившихся сугробов», «фыркающая одышка мотора» и др. – вызывает отчетливый эффект адского пространства, в которое всё глубже погружается сдвинувшийся с основ мир. Рельефности художественной картине светопредставления добавляют наделенные экспрессивной энергией мотивы дрожащей земли, извергающегося вулкана, огненной лавы, красной кровавой реки, рождающиеся в воспаленном сознании Срубова под воздействием жутких расстрельных сценариев, организатором которых он оказывается в силу своей должности:

² Далее ссылки на повесть «Щепка» даются по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

В темном конце подвала трупы друг на друга лезли к потолку. Кровь от них в светлый конец ручейками. Уставший Срубов видел целую красную реку. В дурманящем тумане всё покраснело. <...> Красная кровь вспыхнула сверкающей огненной лавой. И не пол тряся в лихорадке – земля колебалась. Извергалась, грохотал вулкан (с. 47–48).

Главный герой «Щепки» принадлежит к категории персонажей романтического типа, героев-мечтателей. Именно романтическим мировосприятием, томлением по прекрасному формируется представление Срубова о революции, олицетворенной в его сознании в образе единственно желанной возлюбленной, которой он готов рыцарски-самоотверженно служить. Но из того же истока проистекает болезненность его внутренних *pro et contra* в отношении к революции – «любовнице жестокой» и одновременно «прекрасной». В облике двух аур – красоты и безобразия – предстает она в видениях героя, прошивающих весь текст, формируя его лирический слой. Причем, несмотря на все сомнения, размышления Срубова о революции передаются в неизменной стилистике воспеания, внося поэтическое начало в прозаический текст повести.

Контраст идеального образа революции и реальных способов его воплощения достигается в произведении разными поэтическими приемами. Элементы орнаментальной прозы, синтезирующие абстракцию с бытом, миф с действительностью, встраиваются в стилевой поток произведения и как фрагменты видений героя, что усиливает поэтическую модальность «Щепки». Один из таких примеров – образное олицетворение классового поединка с использованием характерной цветовой символики ³:

Срубов видел диво – Белый и Красный ткали серую паутину будней.

Его, Срубова, будней. <...> Белый плел паутину ночами, по темным задворкам, по глухим переулкам, прятался от Красного, думал, что Красный не видит, не знает.

Красный вил паутинную сетку параллельно сетке Белого – нить в нить, узел в узел, петлю в петлю... вил днем и ночью, не прерывал работу ни на минуту. Прятался от Белого, был уверен, что Белый не видит, не знает. <...> Вообще же служба в Чека красно-серое, серо-красное. Красный и Белый, Белый и Красный. И бесконечная путаница паутины... (с. 77).

В этой картине революционного противоборства любопытно преобразование белого и красного цветов в серый, символизирующий как серые будни чекистской повседневности, так и утрату героем чистоты души. Мотивы сети, узлов, паутины создают метафорический образ запутанной судьбы не только Срубова, но и самой революции.

На поэтическом уровне эпизод вызывает отчетливые аллюзии на символическую картину «смертельной схватки» в «Падении Даира», одном из ярких образцов орнаментальной прозы: «И как призраки – в серых ветрах дня Красный и Черный всадники сшиблись в вышине грудями огненноглазых, бешено вздыбленных коней» (Малышкин). Различие, однако, в том, что сходными поэтическими приемами два автора реализуют противоположные творческие задания: Малышкин создает экспрессивную панораму революционного противоборства как яркое событие, тогда как Зазубрин – повторяемую изо дня в день жуткую чекистскую повседневность, что лишает ее свойства событийности. Единственное исключение – сцена оправдания приговоренных к расстрелу участников восстания против советской власти, вызвавшая как в Срубове, так и в его команде расстрельщиков, живую, неподдельную радость. Событийный характер этой сцены отмечен определением «невиданное»:

И в ту же ночь невиданное увидел белый трехэтажный каменный дом с красным флагом... Вышли за ворота с хохотом, с громкими криками сотрудники Губчека. Предгубчека мальчишкой забежал вперед, схватил горсть снега, смыл и Ваньке Мудыне в рожу. Ванька захлебнулся смехом, взвизгнул. <...> и чекисты, как школьники, выскочившие на большую перемену на улицу, с визгом принялись лупить снегом... (с. 72).

Антитеза идеального и реального, верха и низа – тот главный «нерв», за счет которого возникает энергичное «натяжение» всего текста «Щепки», достигая к финалу степени «перенатяжения» и разрешаясь в итоге распадом сознания героя. Однако движение к этому траги-

³ О цветовой символике «Щепки» см.: [Хасанов, 2017].

ческому пуанту носит нелинейный характер, усложняя как линию сюжета, так и стратегию судьбы Срубова. Ретардация сюжетного развития возникает через эпизоды, относящиеся к разным стадиям и формам внутреннего поединка героя. Пластичность его натуры не раз помогает ему абстрагироваться от адской реальности, встроить ее в границы привычных образов и понятий, что выражено в тексте способом отстранения. Так, во время жуткой расправы с приговоренными Срубов прибегает к подсказанному комендантом аллегорическому образу автоматического завода:

– Машина, товарищ Срубов. Завод механический.

Срубов кивнул головой и вспомнил снопоогненный зал двора. Вертится зал, перекидывает людей из подвала в подвал. А во всем доме огни, машины стучат. Сотни людей заняты круглые сутки. И тут ррр-ах-рр-рр-ах. <...> Смазочная мазь летит кровяными сгустками мозга. (Бурят или буравят ведь не только землю, когда хотят рыть артезианский колодец или найти нефть. Иногда ведь приходится проходить целые толщи камня, жилы руд, чтобы добуриться или добуравиться до чистой земли, необходимо пройти стальными сверлами костяные пласты черепов, кашеобразные трясины мозгов, отвести в сточные трубы и ямы гейзеры крови.) <...> Воздух отяжелел от свинца. Трудно дышать. Завод (с. 44).

Символичен образ «чистой земли» в этом видении, протягивающий нить ассоциаций к Новой Земле – центральному образу «Откровения Иоанна Богослова», чем акцентируется апокалиптическая реальность «Щепки» в ее преобразующей модальности. В этом контексте метафора завода выполняет оправдательную функцию по отношению к действиям героев-расстрельщиков, в числе которых и сам Срубов, придавая государственную значимость возглавляемому им учреждению и возвеличивая его в собственных глазах как «кассенизатора революции», наделенного высокой миссией очищения становящегося нового мира от остатков старой жизни: «он с людьми дела не имел, только с отбросами. <...> Его обязанность вылавливать в кроваво-мутной реке революции самую дрянь, сор, отбросы, предупреждать загрязнение, отравление Ее чистых подпочвенных родников» (с. 58). Символичен также образ самого здания Чека, белого трехэтажного каменного дома с часовыми, с красным флагом и красной вывеской. Показательна чистота белого и красного цветов в этом фрагменте, отсутствие серого цвета будней. Таким образом, само здание, вернее, его надземная часть, не зная горя «ни тех, кто работает в нем, ни тех, кого приводят в него, ни тех, кто приходит к нему» (с. 82), стоит непоколебимо, словно «столп и утверждение» новой истины: «...неумолим, тверд, жесток, строго справедлив, как часовой механизм и его стрелки» (с. 82). Эта цепочка «высоких» проекций, возникающая в сознании Срубова, объясняет отсутствие в его душе сочувствия к расстреливаемым – как белогвардейцам, так и городским обывателям. Все они предстают эмблемой ветхости отжившего свой срок мира: жалкими, дрожащими, стонущими, ползающими, смердящими – отходами, предназначенными к утилизации. Срубому претит не само их уничтожение: «Для Нее и в Ее интересах Срубов готов на всё. Для Нее и убийство – радость. И если нужно будет, то он, не колеблясь, сам станет лепить пули в затылки приговоренных» (с. 45), – а обстановка и способ ликвидации: грязный подвал, срывание одежды, голые тела, брызжащая кровь. Высокая цель никак не уживается в сознании героя с низкой будничностью ее осуществления.

Бесконечная душевная борьба Срубова в попытках самооправдания – род своеобразной психологической казни, которой он подвергается в своих многочисленных видениях и снах, что влияет на символику революции, ощущаемую им как некое постоянное Присутствие: «Запах крови, парного мяса будил в Срубове звериное, земляное. <...> Но Та, которую любил Срубов... была здесь же» (с. 47). В этом качестве проводника по адскому миру материализованный образ революции вызывает ассоциации с образом Беатриче из «Божественной комедии» Данте. В процессе развертывания сюжета он обрастает всё большими семантическими коннотациями. Помимо отблесков Вечной Женственности символистов, плененной Мировой Души гностиков, в нем мерцает и поруганная святость Достоевского. Но в первую очередь виденческие проекции революции ассоциируются с апокрифическим образом Богородицы (см. апокриф «Хождение Богородицы по мукам»), предстающей в народном сознании не только в иконном своем облике, но и в образе простой женщины, «старухой седатой».

Например, в одном из сибирских сказаний «на ней сарафан черной, рубаха белая без [з]бору» [Ромодановская, 1996, с. 149]. Ее образ в восприятии Срубова таков:

...для воспитанных на римских тогах и православных рясах Она, конечно, бесплотная, бесплодная богиня с мертвыми античными или библейскими чертами лица в античной или библейской хламиде. <...> Но для меня Она – баба беременная, русская, широкозадая, в рваной, заплатах, грязной, вшивой холщовой рубахе. И я люблю Ее такую, как Она есть, подлинную, живую, не выдуманную. <...> Она думает великую думу матери о зачатом, но еще не рожденном ребенке. И вот Она трясет свою рубашку, соскребает с нее и с тела вшей, червей и других паразитов – много их присосалось – в подвалы, в подвалы. И вот мы должны, и вот я должен, должен, должен их давить, давить, давить (с. 51–52).

Характерно обилие повторов в этой внутренней речи героя, показывающих нарастание напряжения между внешней и сокровенной частью его Я, попытку преодоления своего «внутреннего человека». Величие русской «нищей» революции, ее обновляющая функция особенно отчетливо предстает в сознании героя по контрасту с карнавальным образом Великой французской революции:

Ведь одни из них – поумереннее и полиберальнее – хотели сделать Ей аборт, другие – пореакционнее и порешительнее – кесарево сечение. И самые активные, самые черные пытались убить Ее и ребенка. И разве не сделали так во Франции, где Ее, бабу, великую, здоровую, плодovitую, обесплодили, вырядили в бархат, в бриллианты, в золото, обратили в ничтожную, безвольную содержанку⁴ (с. 50).

В итоге даже на грани безумия у Срубова находятся аргументы для оправдания жестокости красного террора, разрушившего его собственную жизнь:

Перед ним встала Она – любовница великая и жадная. Ей отдал лучшие годы жизни. Больше – жизнь целиком. Всё взяла – душу, кровь, силы. И ничего, обобранного, отшвырнула. <...> Сколько позади Ее на пройденном пути валяется таких, выпитых, обессиленных, никому не нужных. Видит Срубов ясно Ее, жестокою и светлую. Проклятия, горечь разочарования комком жгучим в лицо Ей хочет бросить. Но руки опускаются. Бессилен язык. Видит Срубов, что Она сама – нищая, в крови и лохмотьях. Она бедна, потому и жестокая (с. 87–88).

Эпизод построен на контрастных характеристиках, в основе которых присущий поэмному жанру поединок света и тьмы, происходящий в душе героя, но приводящий его в итоге не к разочарованию и проклятию, а к пониманию и оправданию кровожадности революции, в чем ощутима его готовность принять на себя роль жертвы.

На формальном уровне двойственность позиции в отношении к революции в лирических откровениях Срубова выражена использованием формы третьего лица: *Она*, – что становится маркером внутреннего дистанцирования от объекта рефлексии, в отличие от формы *Ты*, обозначающей обращение к объекту, характерное как для светской поэзии (ср. «Я помню чудное мгновенье: / Передо мной явилась ты...» у Пушкина (1977, с. 238); «Ты ли, подруга желанная, / Входишь ко мне на крыльцо?» у Блока (1980, с. 128) и др.), так и для молитвенных и литургических текстов, в том числе богородичных: «К Тебе, Пречистой Божией Матери...» (Молитва Богородице Петра Студийского); «Ты, Мати Божия, сохрани и соблюди мя под кровом Твоим» (Молитва Александра Свирского) и др. Во всех этих случаях «обращенная речь как бы вызывает, призывает того, к кому она обращена... чтобы тот, кому она посвящена, услышал нас» [Седакова, 2021, с. 107]. В центре события оказывается не поющий / говорящий, не его чувства и мысли, как это происходит в повести Зазубрина, а «тот, к кому эти чувства и мысли обращены» (курсив автора. – *Е. П.*) [Там же]. Иначе говоря, ощущение постоянного присутствия революции-«возлюбленной» конфликтует в сознании Срубова с попытками отдаления от нее. Неслучайно все его внутренние монологи, включая и аллегорические картины расстрелов, и цветовые видения классового поединка, построены в форме самоубеждения.

⁴ В этом описании узнаются детали образа Мадонны в творениях западных мастеров (деревянная скульптура «Золотая Мадонна из Эссена», покрытая листьями сусального золота; статуя Миланской Мадонны, выполненная из позолоченной бронзы; картина «Мадонна в церкви» Яна ван Эйка, на которой Богоматерь изображена в богато украшенной драгоценностями короне, и др.), представленные в трагестированном виде.

В резонансное поле архетипических проекций революции вписывается блоковский образ Христа-Нищего, «в цепях и розах», диалогизирующий с образом «нищей» Революции-Богородицы, «в крови и лохмотьях» (с. 88). Поверженный лик Спасителя в стихотворении вступает в межтекстовую переключку с трагической судьбой Срубова:

Пока такой же нищий не будешь,
Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,
Обо всем не забудешь и всего не разлюбишь,
И не поблекнешь, как мертвый знак
(Блок, 1980, с. 370).

Особенно отчетлива эта интертекстуальность в развенчанном образе героя, где он предстает уже не «рыцарем революции», а изможденным душевнобольным человеком: «худой, желтый, под глазами синие круги. Кожаный костюм надет прямо на кости. Тела, мускулов нет. Дыхание прерывистое, хриплое» (с. 87). В таком ракурсе судьба Срубова вырисовывает собственный страстный сюжет.

На уровне горизонтальных проекций образ «нищей» революции символизирует нищету народных толп, оказавшихся вершителями грандиозного события, что выдвигает лирическое пространство героя за его пределы, расширяя сюжетные рамки повести до эпических масштабов. Всё более разворачивающиеся вертикальные проекции образа революции придают ей вселенское измерение, что вписывает «Щепку» в культурный контекст эпохи с характерным восприятием революции как космического, мистериального явления. В финальной части «Щепки» прорисовывается образ мировой гармонии, словно прорастая изнутри апокалиптической картины мира, сформированной смятенным сознанием героя:

Оркестр поравнялся с пролеткой Срубова. Загремел. Срубов схватился руками за голову. Для него не стук ног, не бой барабанов, не рев труб – земля затряслась, загрохотал, низвергаясь, вулкан, ослепила огненная кровавая лава, посыпался на голову, на мозг черный горячий пепел. И вот, сгибаясь под тяжестью жгучей черной массы, наваливающейся на спину, на плечи, на голову, закрывая руками мозг от черных ожогов, Срубов всё же видит, что вытекающая из огнедышащего кратера узкая кроваво-мутная у истоков река к середине делается всё шире, светлей, чище и в устье разливается сверкающим простором, разливается в безбрежный солнечный океан (с. 90).

В этой символической картине мирового преображения знаковым элементом становится образ оркестра, отсылающий к «мировому оркестру» Блока, заряженному вселенским «духом музыки». В проекции революционного времени он проявлен дисгармоничностью звучания, грохотом и громом перевернутого мира, космическая упорядоченность которого брезжит лишь в дальней перспективе. Одной из ярких иллюстраций «духа музыки», отражающего тембристику красного террора, служит пасхальный эпизод «Щепки», предшествующий сумасшествию и аресту героя. На фоне иллюминированных церквей, праздничного пасхального звона, христосования разворачивается руководимая Срубовым облава:

...ночь, день, улицы, улицы, цепочки, цепи патрулей, ветер в ушах, запах бензина, дрожь сиденья автомобиля, хлопанье дверцы, слабость в ногах, шум, тяжесть в голове, резь в глазах, квартиры, комнаты, углы, кровати, люди – бодрствующие, со следами бессонницы на серых лицах, заспанные, удивленные, спящие, испуганные, чекисты, красноармейцы, винтовки, гранаты, револьверы, табак, махорка и серо-красное, красно-серое, и Белый, Красный, и Красный, Белый... (с. 81).

Звуковая палитра эпизода представляет собой агрессивный шумовой фон, аккомпанирующий атмосфере чекистского разгула. Мотивы ночи, улицы, ветра, мозаичность образов, прерывистость ритма повествования демонстрируют намеренный авторский диалог с поэмой Блока «Двенадцать».

Характерной особенностью сюжета значительной части поэм в прозе 1920-х гг. является финальное поражение героя-революционера в его столкновении с бушующей толпой. Среди них «Партизаны» Вс. Иванова, «Ноев ковчег» и «Пережной» Л. Сейфуллиной и др. Близка этому ряду и зазубринская «Щепка», хотя в ней поражение героя представлено в варианте проигранного поединка с самим собой, вылившегося в противостояние тому миру, частью которого он являлся. Несмотря на открытость финала, судьба Срубова остается неутешительной.

тельной: либо героя постигла участь его жертв, либо его последний путь стал дорогой в сумасшедший дом. Но и в том, и в другом случае это своего рода бег от реальности – черта, присущая герою романтической поэмы. Показательна в этом контексте сцена побега Срубова из Чека, где он предстает в роли подсудимого. Эпизод перенасыщен деталями, сигнализирующими о внутреннем отказе героя от своего давящего черной тяжестью кровавого прошлого:

Срубов собирает последние силы, стряхивает с плеч черную тяжесть... соскочил с пролетки, упал на мостовой, машет руками, хочет плыть, хочет кричать и только хрипит:

– Я... я... я...

А на спине, на плечах, на голове, на мозгу черный пепел жгучей черной горой давит, жжет, жжет, давит (с. 90–91).

Невозможность для героя высказать свою последнюю мысль, передать ее через слово свидетельствует о недоовожденности его духовного высвобождения, что выражено также использованием романтических мотивов пловца и плавания в варианте несостоявшегося отплытия. Не случайно в этой характеристике Срубова возникает метафора «черного пепла»: она становится отсылкой к еще одному персонажу «Щепки» – Яну Пепелу, «железному человеку», придерживающемуся максимы «революция – никаких философия». Его портрет представлен с акцентированной выраженностью черного цвета: «Пепел в черной кожаной тужурке, в черных кожаных брюках, в черном широком обруче ремня, в черных высоких начищенных сапогах» (с. 58–59). Таким образом, мотив «черного пепла» становится реализацией метафоры, отождествляющей Срубова с Яном Пепелом на уровне его подсознательного самовосприятия. К тому же из отрицания собственного прошлого не вытекает отказ героя от революции в ее идеалистическом ореоле. Во всяком случае, об этом нет в финале ни слова. Но здесь в полные права вступает авторское слово, будто подхватывающее внутреннюю интенцию героя, компенсируя его бессловесность собственным лирическим голосом:

А Ее с битого стекла заговоров, со стрихнина саботажа рвало кровью, и пухло ее брюхо (по-библейски – чрево) от материнства, от голода. И, израненная, окровавленная своей и вражьей кровью... оборванная, в серо-красных лохмотьях, во вшивой грубой рубахе, крепко стояла Она босыми ногами на великой равнине, смотрела на мир зоркими гневными глазами (с. 90).

Такое завершение повести сродни явлению *deus ex machina*, характерному для многих революционных поэм в прозе, где ситуация противостояния враждующих сил разрешается авторским риторическим пассажем о приходе Красной армии и установлении революционного порядка (см.: [Лейдерман, 2008, с. 263]).

Интонационно финал «Щепки» звучит своеобразным гимном революции, исполняемым автором в унисон с внутренним голосом героя. Близость автора к герою ощутима на всем протяжении сюжета: не случайно Заzubрин наделил Срубова своими портретными чертами (высокий рост, борода, непослушная грива волос), а также собственным горячим темпераментом. Но неприкрыто его лирический голос появляется только в финале. Однако этот фрагмент служит свидетельством о «прямом подобии душевных переживаний автора и героя», что, как пишет Ю. Манн, является «конструктивным принципом романтической поэмы» [Манн, 1995, с. 152]. В итоге, несмотря на собственные сомнения и противоречия, Заzubрин утверждает святость революции, возвеличивая ее связь с образом Богородицы. Здесь вновь высвечивается параллель с поэмой Блока, где в заключительных строках возникает образ Христа. «Если взглянуть в столбы метели на этом пути, то увидишь “Исуса Христа”», – писал в своем дневнике Блок (1963, с. 330). Автор «Щепки» увидел на том же пути благословляющий образ Богоматери. Таким образом, революционный пафос заzubринской повести, как и пафос блоковской поэмы, безусловно, усилен гимнической интонацией финала. В итоге окончание «Щепки», корреспондируя с ее подзаголовком, формирует семантическую ось всей художественной структуры произведения, активизируя его настроенность на «высокий» жанр.

Заключение

Проведенный анализ поэтики «Щепки» дает основание к предположению, что в первоначальном замысле Зазубрин ориентировался на жанр поэмы, однако в процессе работы, всё глубже погружаясь в чекистские материалы, осознал невыполнимость этого намерения. В итоге обращение к орнаментальному стилю как особому типу художественного мышления дало ему возможность предельно рельефно выразить собственное противоречивое отношение к революции. Несмотря на поставленную самому себе задачу создать «вещь революционную», из-под пера писателя вышло произведение, воспроизводящее переломную эпоху в красках страшного мира, в котором высокие проекции образа революции, пронзающие сознание героя, создают эффект голоса, звучащего из ада. Такая корректировка творческой задачи потребовала от автора соответствующих приемов реализации сюжета, расширения границ эстетики, куда вошли те элементы поэтики, которые в литературе XIX в. находились за гранью эстетического, «музыкального». Зазубрин оказался одним из тех авторов, которого отличает художественное бесстрашие перед натуралистическими образами и деталями, жесткими отталкивающими метафорами, не только колоритно воссоздающими панораму взвихренного мира, но и поэтически воспроизводящими «фонограмму» красного террора.

Список литературы

- Бальбуров Э. А.** Философская проза Николая Бердяева (проблемы поэтики) // Нарративные традиции славянских литератур. Повествовательные формы Средневековья и Нового времени. Новосибирск: НГУ, 2009. С. 15–29.
- Вишневецкий И.** Между поэзией и прозой // НЛЮ. 2016. № 139. С. 297–308.
- Воронский А.** Искусство видеть мир (Портреты. Статьи). М.: Сов. писатель, 1987. 702 с.
- Драгомирецкая Н. В.** Стилиевые искания в ранней советской прозе // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М.: Наука, 1965. Кн. 3. С. 125–173.
- Дудкин В. В.** Символика поэмы А. Блока «Двенадцать» (на материале зарубежных исследований) // Проблемы исторической поэтики. 1990. Т. 1. С. 115–127.
- Лейдерман Н. Л.** Кровавый карнавал. «Поэмы в прозе» 1920-х годов: поэтика и семантика // Вопросы литературы. 2008. Сентябрь – октябрь. С. 241–267.
- Лейдерман Н. Л.** Теория жанра. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2010. 904 с.
- ЛНС – Литературное наследие Сибири: В 8 т. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1972. Т. 2. 444 с.
- Мани Ю.** Динамика русского романтизма. М.: Аспект Пресс, 1995. 384 с.
- Проскурина Е. Н.** Поэтика Владимира Зазубрина. Жанровые, сюжетные проекции. М.: Новый Хронограф, 2020. 208 с.
- Ромодановская Е. К.** Рассказы сибирских крестьян о видениях (К вопросу о специфике жанра видений) // ТОДРЛ. 1996. Т. 49. С. 141–156.
- Седакова О.** Мариинны слезы. К поэтике литургических песнопений. М.: Практика, 2021. 168 с.
- Тынянов Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- Хасанов О. А.** Символика цвета в повести В. Я. Зазубрина «Щепка» // Вестник Краснояр. гос. пед. ун-та. 2017. № 1 (39). С. 227–231.
- Шкловский В. Б.** Избранное: В 2 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. URL: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/prosetales.html> (дата обращения 27.01.2023).

Список источников

- Блок А. А.** Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 7. 548 с.
- Блок А. А.** Собр. соч.: В 6 т. Л.: Худож. лит., 1980. Т. 1. 512 с.

- Зазубрин В.** Два мира. Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1988. 335 с.
- Зазубрин В.** Общежитие. Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1990. 414 с.
- Малышкин А.** Падение Даира. URL: http://az.lib.ru/m/malyshkin_a_g/text_0010.shtml (дата обращения 09.03.2023).
- Пушкин А. С.** Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977. Т. 2. 399 с.

References

- Balburow E. A.** Filosofskaya proza Nikolaya Berdyayeva (problemy poetiki) [Philosophical Prose of Nikolai Berdyayev (Problems of Poetics)]. In: *Narrativnyye traditsii slavyanskikh literatur. Povestvovatel'nyye formy Srednevekov'ya i Novogo vremeni* [Narrative Traditions of Slavic Literatures. Narrative forms of the Middle Ages and the New Age]. Novosibirsk, Novosibirsk State Uni. Press, 2009, pp. 15–29. (in Russ.)
- Dragomiretskaya N. V.** Stilevye iskaniya v rannei sovetskoj proze [Stylistic searches in early Soviet prose]. In: *Teoriya literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii. Stilevye iskaniya v rannei sovetskoj proze* [The Theory of Literature. Main Problems in Historical Perspective]. Moscow, Nauka, 1965, book 3, pp. 125–173. (in Russ.)
- Dudkin V. V.** Simvolika poemy A. Bloka “Dvenadsat” (na materiale zarubezhnykh issledovanii) [The symbolism of A. Blok’s Poem *The Twelve* (on the Material of Foreign Studies)]. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [Problems of Historical Poetics], 1990, vol. 1, pp. 115–127. (in Russ.)
- Khasanov O. A.** Simvolika tsveta v povesti V. Ya. Zazubrina “Shchepka” [Symbolism of color in V. Ya. Zazubrin’s story *Sliver*]. *Herald of Krasnoyarsk Pedagogic University*, 2017, no. 1 (39), pp. 227–231. (in Russ.)
- Leiderman N. L.** Teoriya zhanra [Theory of genre]. Ekaterinburg, Ural State Pedagogical Uni. Press, 2010, 904 p. (in Russ.)
- Leiderman N. L.** Krovavyi karnaval. “Poemy v proze” 1920-kh godov: poetika i semantika [Bloody Carnival. “Poems in Prose” of the 1920s: Poetics and Semantics]. *Voprosy literatury*, 2008, September – October, pp. 241–267. (in Russ.)
- Literaturnoe nasledstvo Sibiri [Literary Heritage of Siberia]: In 8 vol. Novosibirsk, West Siberian Book Publ., 1972, vol. 2, 444 p. (in Russ.)
- Mann Yu.** Dinamika russkogo romantizma [The Dynamics of Russian Romanticism]. Moscow, Aspect Press, 1995, 384 p. (in Russ.)
- Proskurina E. N.** Poetika Vladimira Zazubrina. Zhanrovye, syuzhetnye proektsii [Vladimir Zazubrin’s poetics. Genre, plot projections]. Moscow, Novyi Khronograf Publ., 2020, 208 p. (in Russ.)
- Romodanovskaya E. K.** Rasskazy sibirskikh krest'yan o videniyakh (K voprosu o spetsifike zhanra videnii) [Tales of Siberian Peasants About Visions (On the Specificity of the Vision Genre)]. *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature], 1996, vol. 49, pp. 141–156. (in Russ.)
- Sedakova O.** Mariiny slezy. K poetike liturgicheskikh pesnopenii [Maria’s Tears. To the Poetics of Liturgical Canticles]. Moscow, Praktika Publ., 2021, 168 p. (in Russ.)
- Shklovsky V. B.** Izbrannoe [Selected Works]. In 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1983, vol. 1. (in Russ.) URL: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/prosetales.html> (accessed 27.01.2023).
- Тунянов Ю. Н.** Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka, 1977, 574 p. (in Russ.)
- Vishnevetsky I.** Mezhdru poeziei i prozoi [Between Poetry and Prose]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2016, no. 139, pp. 297–308. (in Russ.)
- Voronsky A.** Iskusstvo videt' mir (Portrety. Stat'i) [The Art of Seeing the World (Portraits. Articles)]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1987, 702 p. (in Russ.)

List of Sources

- Blok A. A.** Sobranie sochinenii [Collected Works]. In 8 vols. Moscow; Leningrad, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1963, vol. 7, 548 p. (in Russ.)
- Blok A. A.** Sobranie sochinenii [Collected Works]. In 6 vols. Leningrad, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1980, vol. 1, 512 p. (in Russ.)
- Mal'yshkin A.** Padenie Daira [The Fall of Dair]. (in Russ.) URL: http://az.lib.ru/m/malyshkin_a_g/text_0010.shtml (accessed 09.03.2023).
- Pushkin A. S.** Polnoe sobranie sochinenii [The Complete Works]. In 10 vols. Leningrad, Nauka, 1977, vol. 2, 399 p. (in Russ.)
- Zazubrin V.** Dva mira [Two worlds]. Novosibirsk, Novosibirsk Book Publ., 1988, 335 p. (in Russ.)
- Zazubrin V.** Obshchezhitie [Dormitory]. Novosibirsk, Novosibirsk Book Publ., 1990, 414 p. (in Russ.)

Информация об авторе

Елена Николаевна Проскурина, доктор филологических наук
Scopus Author ID 57196727886
SPIN 9824-3238

Information about the Author

Elena N. Proskurina, Doctor of Sciences (Philology)
Scopus Author ID 57196727886
SPIN 9824-3238

*Статья поступила в редакцию 20.11.2023;
одобрена после рецензирования 01.12.2023; принята к публикации 29.12.2023
The article was submitted on 20.11.2023;
approved after reviewing on 01.12.2023; accepted for publication on 29.12.2023*