



АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Вещественные доказательства таланта

А. Т. ГРЯЗНОВА

Москва

(Роль культурно обусловленной детали
в формировании хронотопа прозы А. Аверченко)

В рассказах А. Аверченко большую роль играет предметная деталь, связывающая его поэтику с традициями русской классической литературы. Художественная деталь в прозе Аверченко из второстепенного элемента превращается в важнейший элемент художественного текста.

Ключевые слова: *культурно обусловленная деталь; неполноэквивалентная лексика; хронотоп; интертекстуальные вкрапления.*

Литературный талант Аркадия Тимофеевича Аверченко (1880–1925) современники ценили чрезвычайно высоко, но при этом воспринимали несколько односторонне: для них он был признанным «королем смеха», «рыцарем улыбки», «русским Марком Твенном», создателем и ведущим автором юмористического журнала «Сатирикон». Кроме известных сатириков и юмористов начала XX в. — Саши Черного, Аркадия Бухова, Н. Тэффи, в этом журнале публиковались и «серьезные» авторы: Л. Андреев, С. Маршак, А. Куприн, А. Н. Толстой, С. Городецкий, что отражало разнообразие интересов самого Аверченко, который не ограничивался развлекательной литературой, но выступал и как редактор, драматург, театральный критик. Многогранный талант Аверченко стал особенно заметен в его эмигрантских произведениях (1920–1925 гг.), где юмор — важная, но не самая главная черта его стиля.

Аверченко был мастером художественной детали.

Традиционно предметная художественная деталь квалифицируется как «выразительная подробность, характерная черта какого-нибудь предмета, части быта, пейзажа или интерьера, несущая повышенную эмоциональную и содержательную нагрузку, характеризующую не только весь предмет, частью которого она является, но и определяющая отношение читателя к происходящему» [Есин, Ладыгин, Нефедова 2000]. Как можно заметить, в литературоведческом понимании эта категория напрямую не связывается с представлением о лингвокультурных особенностях образа. Между тем анализ предметной детали с этих позиций существенно обогащает и углубляет представление как о смысловой стороне текста, так и об особенностях индивидуального стиля его автора.

Этнокультурная характеристика детали становится едва ли не главным принципом ее исследования при лингвопоэтическом анализе, что подчеркивается выбором термина, используемого для исследования языка литературных произведений — культурно обусловленная деталь художественного текста. В ряду

Грязнова Анна Тихоновна, кандидат филол. наук, доцент МПГУ. E-mail: anchen2003@mail.ru

культурно-бытовых деталей можно выделить следующие группы: «жилище, имущество, мебель, утварь, посуда; одежда, уборы, украшения; пища, напитки; виды труда, орудия труда и занятия; денежные знаки, единицы меры; музыкальные инструменты, народные танцы и песни, исполнители; народные праздники, игры; обращения; описания традиций и обычаев» [Садофьева 2009].

В поэтике Аверченко культурно обусловленная деталь становится важнейшим образно-смысловым элементом. Следует только уточнить типологию групп неполноэквивалентной лексики¹ применительно к его идиостилю. С одной стороны, из нее исключаются названия народных танцев и песен (и исполнителей), народных праздников, игр, описания традиций и обычаев, обращения. Элементы же оставшихся тематических групп используются чрезвычайно интенсивно, причем список их расширяется за счет номинаций объектов современной Аверченко материальной культуры: *калоши* (тематическая группа *обувь*), *портмоне* (группа *аксессуары*), *дуэльные пистолеты* (группа *оружие*), *телефон, пылесос* (группа *технические изобретения*) и др. При этом использование бытовых деталей лишь в номинативной функции у Аверченко – редкость. Гораздо чаще они применяются полифункционально, в чем сказывается влияние на его поэтику творческой манеры Гоголя. Ведь именно в поэтике Гоголя вещь «выступает одновременно членом нескольких рядов: знакового (вещь – знак человека, среды, эпохи, человеческого бытия), характерологического (отражена «интимная» связь человека с вещью разными ценностными координатами), сюжетно-композиционного (вещь может стать субъектом сюжета, влияющим на его развитие), эмоционального. <...> Для стиля Гоголя характерно сочетание разных способов описания вещи, но за-

частую вещь, «переполняющая» пространство поэмы, передается не через масштабные, крупные детали, а посредством нагнетания мелких подробностей» [Осипова 2006: 13].

Список функций культурно обусловленной детали в поэтике Аверченко может расширяться целым рядом способов, например за счет тропического использования слов с предметной семантикой. При этом кумулятивная (накопительная) функция бытовой детали существенно усиливается: в рамках небольшого произведения она становится элементом метафоры, метонимии, антитезы, символа. Так, например, в рассказе «Русское искусство» текстообразующими становятся образы *печки* и *самовара*, по ходу повествования накапливающие и обогащающие свой образный потенциал. В начале рассказа существительное *печка* выступает как элемент преобразованного фразеологического единства, резко контрастирующий своей этнокультурной составляющей с топонимами выделенного фрагмента:

– А где вы живете? – Во всяком другом городе этот простой вопрос вызвал бы такой же простой ответ: улица такая-то, дом номер такой-то. Но не таков *городишко Константинополь*. На лице актрисы появилось выражение небывалой для нее растерянности. – Где я живу? Позвольте. Не то *Шашлы-Баилы*, не то *Бирюк-Темрюк*. А может быть, и *Казанлы-Базанлы*. Впрочем, дайте мне лучше карандаш и бумажку, я вам нарисую.

Отчасти делается понятна густая толпа толкущихся на *Пере*. Это все русские стоят друг против друга и по полчаса объясняют свой адреса: не то *Шашлы-Баилы*, не то *Бабджан-Османды*. Выручают обыкновенно карандаш и бумажка, причем *отправной пункт* – *Токатлиан*. Это та *печка*, от которой всегда танцует беженец.

По ходу развития повествования выясняется, что знакомая повествователя – известная петербургская драматическая актриса. Эмигрировав в Константинополь, она ради пропитания устроилась служить *кухаркой* (в этом случае существительные *печка* и *самовар* должны быть поняты буквально). В конце расска-

¹ Под неполноэквивалентной лексикой (термин введен В. Г. Костомаровым и Е. М. Верещагиным) мы понимаем как безэквивалентную, так и частично эквивалентную лексику.

за образы *печки* и *самовара* становятся символами традиционного русского взгляда на мир, в соответствии с которым уважения и почтения заслуживает не тот, кто богат, а тот, кто служит на благо общества, обладает умением и талантом:

Мы сидели в столовой, за столом, покрытым белоснежной скатертью. Мы трое – *кухарка* [бывшая драматическая актриса. – А.Г.], *швейцар* [генерал, командовавший когда-то Третьей армией. – А.Г.] и я. Хозяин побежал в лавку за закуской и вином. Хозяйка *раздувала на кухне самовар*.

Предметные детали, входящие в лексико-семантическую группу *быт*, приобретают в рассказе статус ключевых слов, участвующих не только в языковой и композиционной, но и в концептуальной организации произведения: существительное *самовар*, помещенное в абсолютно сильную – финальную – позицию текста, символизирует победу русского менталитета над тяготами и унижениями константинопольской эмиграции.

Тропеически преобразованные значения слов с предметной семантикой формируют периферию поля *вещный мир*. Оно, в свою очередь, – и это тоже дань гоголевской традиции – является частью образно-семантического поля «Россия», объединяющего всю эмигрантскую прозу Аверченко в единый сверхтекст. И неполноэквивалентная лексика, и образные модели, в состав которых она входит, обладают яркой этнокультурной окрашенностью. При этом традиционная языковая картина мира заметно преобразуется. Так, в рассказе «Тоска по родине» для изображения внутреннего мира русских эмигрантов автор использует традиционные образы этнокультурной модели: *человек – музыкальный инструмент; душа – скрипка*. Вступая во взаимодействие друг с другом, они рождают сложную метафору:

Ежели ты, скажем, *скрипка*, ты должен жить в *скрипичном футляре*. А эти скоты засунули скрипку во *флейточный футляр*. Рази можно!

Суть метафоры заключается в том, что русский человек, для которого душа первична, должен жить в России, а констан-

тинопольский приземленный быт для него слишком «узок»².

Таким образом, в поэтике Аверченко нейтрализуется противоречие *горнего* и *земного*, ставшее общим местом в работах современных лингвокультурологов, изучающих русскую картину мира. Образ вещи для писателя несет на себе печать национальной культуры, поэтому не может быть знаком лишь материального мира. Например, существительное *бриллиант*, которое традиционно используется в русской картине мира как эталон богатства и роскоши, в силу предметной семантики не должно было бы использоваться для вербализации концепта *ностальгия*. Между тем в поэтике Аверченко это существительное поэтизируется, формальным показателем чего становится одновременное добавление суффикса субъективной оценки и метафорическое употребление лексемы (ср.: *на снеге голубые бриллиантики = блеск, искры*).

Аналогичным преобразованиям подвергается лексема *портмоне (деньги)*:

У меня во время светлой заутрени, помню, какой-то хлюст *портмоне* из кармана *выдернул*. Тогда, я помню, поймал его за руку да так похристовался, что он у меня волчком завертелся, а теперь бы... – Чего теперь бы? – А теперь бы я *все карманы* ему сам растопырил: *бери, тащи*, мил человек, – только бы мне еще полчаса у Василия Блаженного со *свечкой* постоять, *колоколов* послушать.

Употребленная в составе гиперболы, лексема вступает во взаимодействие с элементами литоты (*свечка, колокола*), в результате чего тропы меняют статус. *Копеечная свечка и бесплатный колокольный звон на родине* становятся для героя во сто крат *дороже* всех его прежних доходов.

Воспоминания о родине придают поэтический ореол самым прозаическим деталям – это заметно как в создании пейзажных зарисовок, так и в описании бытовых подробностей:

² Ср. в «Записных книжках» Достоевского, повторенное позже в «Братьях Карамазовых»: «Мы русские не знаем меры. Широко русский человек. Я бы сузил».

Лежу в чистенькой *постельке*, доктор каждый день, а в окно – *рябина в снегу*, а на снеге голубые *бриллиантики от солнышка* горят. Тепло, в *печке дрова* гудят, а передо мной – *яички всмятку и котлетка*, только что изжаренная. И все кругом говорят: «Ах, мы, Семен Николаевич, так об вас *беспокоились*, так *беспокоились!*..» А теперь кто разве будет *беспокоиться*? Черта с два!

Все перечисленные элементы объединяются фоновыми семами *уют* и *забота*, а умиление, которое испытывает героиня при воспоминании, подчеркивается уменьшительно-ласкательными суффиксами *-к-, -ик-, -ышк-*.

Русская картина мира в прозе Аверченко передается не только лексическими, образными, но и грамматическими средствами: один из героев рассказа «Тоска по родине» в описании русского Рождества использует ряд предметных деталей, выраженных конкретными существительными в форме множественного числа:

Хороши *снега* у нас в Москве! *Нормальные*. *Полозья* скрипят, *бубенцы* на *ванькиных* *клячах* звенят.

Форма множественного числа свидетельствует о таком свойстве русской действительности, как *и з о б и л и е*, – в противоположность константинопольскому полунищему существованию.

Эти наблюдения позволяют сделать вывод, важный для понимания особенностей идиостиля Аверченко. Образно-смысловое поле «Россия» объединяет все циклы автора в единый сверхтекст, в котором стирается резкая грань между горным и дольным: культурные, религиозные, бытовые детали интенсивно взаимодействуют друг с другом, формируя русский хронотоп, который ассоциируется с утраченным прошлым. Он представлен практически во всех рассказах эмигрантского периода, наряду с условно-реальным хронотопом, отражающим особенности константинопольского быта русских.

Открытие хронотопа – пространственно-временного континуума, «закономерной связи пространственно-временных координат» [Горских 2002: 347] – отечественные филологи связывают с именем

М. М. Бахтина, однако впервые этот феномен был упомянут в работах физиолога А. А. Ухтомского, который увидел в нем «пересечение личных “траекторий” и мировых линий общественного развития» [Ухтомский 2002: 348]. Именно таков принцип построения хронотопа в прозе Аверченко. Маркерами подобной организации хронотопа в его рассказах становятся культурно обусловленные детали.

Поскольку вещь, предметная деталь – это «особо значимый, выделенный элемент художественного образа» [Нестеренко 2009], возникает вопрос о том, какие средства используются в художественном тексте для выделения хронотопически значимой художественно-бытовой детали. В прозе Аверченко она актуализируется посредством прецедентных единиц, тесно связанных в сознании читателя с определенным пространственным отрезком или временным пластом российской действительности и высвечивающих аналогичные компоненты смысла в остальных языковых элементах текста. Роль актуализаторов обычно отводится этнонимам, топонимам, антропонимам, интертекстуальным вкраплениям различных типов (цитатам, аллюзиям, реминисценциям). Так, в сборниках «Записки простодушного», «Кубарем по заграницам» роль актуализатора культурно обусловленных деталей, входящих в образно-смысловое поле «Россия» и участвующих в формировании соответствующего хронотопа, выполняет этноним *русский*, помещенный в заголовочную позицию и усиленный многократными повторами: «*Русское искусство*», «*Русские* в Византии», «Трагедия *русского* писателя», «*Русские* женщины в Константинополе». Частеречный анализ выделенных слов свидетельствует о том, что создаваемый ими образ строится на основе актуализации постоянного признака, приобретающего предметные характеристики (конкретность, одушевленность, род). Иными словами, Аверченко подчеркивает, что грамматический признак превращается в существенную характеристику. Она обнаруживается в том, как персонажи его рассказов членят на фрагменты окружающую

их чужую действительность, оценивают ее.

Эта оценка передается посредством противопоставления уже нереального русского хронотопа, в рамках которого продолжают существовать персонажи Аверченко, условно-реальному константинопольскому хронотопу, в который герои перемещены «телесно». Константинопольский хронотоп формируется с помощью топонимов и их дериватов, вступающих в окказиональные антонимические связи с этнонимами; ср. названия рассказов «Первый день в Константинополе», «Галантная жизнь Константинополя», «Константинопольские греки». В этом и заключается парадокс хронотопической организации рассказов Аверченко: эмигрант, находясь в *городушке Константинополе*, продолжает существовать в ином, российском измерении. Не случайно основополагающим изобразительным приемом создания хронотопа в рассказах Аверченко Ившина называет *о п п о з и ц и ю* [Ившина 2006]. А Нестеренко этот принцип организации художественного пространства называет *антистетичностью, контрастностью* [Нестеренко 2009].

Следствием подобной организации пространственно-временного континуума становится фантазмагоричность, иногда – алогизм. А средством обнаружения фантазмагоричности выступает предметная деталь, которая становится точкой художественного пространства и времени, в которой сталкиваются различные хронотопы, организующие повествование.

В подобных случаях актуализатором семантики абсурда у культурно обусловленной бытовой детали также становится гоголевский подтекст, вводимый с помощью цитат, аллюзий и реминисценций. Пласты информации, передаваемой таким способом, чрезвычайно многообразны: «Семиотическое поле творчества Гоголя наиболее полно соответствовало метафизическому состоянию эмиграции – обостренному, противоречивому, перенасыщенному сложными культурными кодами и символами, принимающими онтологический статус» [Осипова 2006:

181]. Отсылка к гоголевской поэтике подчеркнута в рассказе «Косьма Медичис», где, изображая послереволюционную разруху, постепенно сменяющуюся нэпом, Аверченко использует развернутую цитату из «Мертвых душ»:

Бродя по Большой Морской, остановился я у витрины маленького «художественно-комиссионного» магазина и, взглядевшись в выставленные на витрине вещи, сразу же обнаружил в этих ищущих своего покупателя *сокровищах* разительное сходство с *сокровищами* в знаменитой *гостиной Плюшкина*. Я даже не погрешу против правды, если просто выпишу это место из «Мертвых душ». «...Стоял *сломанный стул* и рядом с ним *часы с остановившимся маятником*, к которому паук уже приладил паутину. Тут же лежала *куча* исписанных мелко *бумажек*, накрытых *мраморным позеленевшим пресом с яичком* наверху, *какая-то старинная книга в кожаном переплете*, *лимон*, *весь высохший*, *ростом не более лесного ореха* (тут, на витрине было *подлюжчины таких лимонов в банке из-под варенья*), *отломленная ручка кресел*, *кусочек сургуча*, *кусочек тряпки*, *два пера*, *запачканные чернилами*, *зубочистка*, *совершенно пожелтевшая*, – а из всей этой кучи заметно высовывался *отломленный кусок деревянной лопаты и старая подошва сапога*). Это, если вы помните, было у *Плюшкина*. Буквально то же самое красовалось на витрине, но с прибавкой небольшого крайне *яркого плаката*, стоявшего на самом выгодном месте, посередине...

Сатирический пафос употребления этой интертекстуальной вставки становится абсолютно ясен, если учесть, что в гоголевском отрывке не изображено ни одного целого, годного к употреблению предмета – русский классик изобразил *б ы в ш и е в е щ и*, на что указывают лексемы с семантикой *фрагмент*, входящие в состав большинства словосочетаний: *сломанный, отломленный, остановившийся, бумажки, кусочек, кусок, подошва*. Другой семантический повтор, использованный в построении фрагмента, основан на последовательном воспроизведении смыслового элемента *с т а р ы й / у с т а р е в ш и й*, а следовательно, *б е с п о л е з н ы й*: *позеленевший, старинный, высохший, запачканный, пожелтевший, старый*. Ирония, созданная в оригинале семантическим рассогласова-

нием слов *куча* и *сокровища*, проецируется и на заимствующий текст, который обогащается номинацией элемента материальной культуры XX в. – *яркий рекламный плакат*. Несмотря на то, что этот компонент перечислительного ряда противопоставляется всем предшествующим *семей новизна*, он объединяется с ними *семей фикция*. Если первая часть фрагмента изображает «*бывшие вещи*», хаотически нагроможденные в витрине, то финал фрагмента рисует «*псевдовещь*»:

Плакатик изображал разноцветного господина, державшего в одной руке *сверкающую резиновую калошу*, а пальцем другой указывающего на *клеймо фирмы на подошве: «Проводник»*. Меня очень рассмешила эта ироническая улыбка нашего быта: *резинových калош нельзя достать ни за какие деньги*, а хозяин магазина упорно продолжает их рекламировать. Так как хозяин стоял тут же, у дверей своей сокровищницы, я спросил его:

– Зачем вы рекламируете калоши «Проводник»?

– Где? – удивился он. – Это? Помилуйте. Да это картина. Мы это продаем.

Мало того, что плакат рекламирует несуществующий товар, в речи продавца он приобретает статус «картины» – этакой «мертвой души» из вещного мира.

Чтобы оценить роль этого фрагмента в формировании абсурдистского хронотопа, следует вспомнить, что *Большой Морской* называлась улица в центре Санкт-Петербурга, неофициально носившая имя *Бриллиантовой*. Она начиналась у Дворцовой площади и заканчивалась у пересечения Мойки и Крюкова канала. В середине XIX в. здесь стали селиться ювелиры, открывались банки, словом, до Октябрьской революции она считалась едва ли не главной фешенебельной улицей столицы, где можно было купить не только драгоценные украшения, но и другие предметы роскоши. Именно такой она осталась в памяти повествователя, хотя в 1918 г. ее официально переименовали в улицу Герцена, который жил здесь в доме № 25 в 1839–1841 гг.

Описание *сокровищ* «художественно-комиссионного» магазина служит той точкой, где в соответствии с поэтикой

абсурда пересекаются хронотопы утраченного прошлого, современной разрухи, фантазмагорического хронотоп произведений Гоголя. И эта отсылка к гоголевскому хронотопу посредством культурно обусловленной детали в рассказах Аверченко отнюдь не единственная. Писатель последовательно использует созданный Гоголем механизм, позволяющий манипулировать разными типами хронотопов, меняя при этом их модальность.

Особыми художественными возможностями в этом аспекте обладают образцы предметов, содержащих в своем лексическом значении сему *антропоморфизм* (ср., например, повести Гоголя «Портрет» – изображение старика; «Нос» – ожившая часть лица майора Ковалева). Аверченко использует схожий прием в рассказе «Оккультные тайны Востока», где повествователь нанимает безработного молодого человека, чтобы на его примере проверить правдивость гадания по руке. Фоновая семантика существительного *рука* включает в себя представление о судьбе человека, его индивидуальном хронотопе, «личной траектории». Левая рука молодого человека, по традиции используемая для гадания, передает информацию, составляющая которой объединяются семами *ирреальность*, *фантастика*, *абсурд*. Так, во время сеанса гадания выясняется, что подопытному «*пятьдесят два года*», что «*в недалеком прошлом*» он занимал «*последовательно два королевских престола* – один около тридцати лет, другой около сорока», что «*когда этот господин сидел на первом троне, то он был умерщвлен заговорщиками*», что проживет он «*до двухсот сорока лет*», и «*окончательно... умрет от родов*».

Традиция гоголевского двоemiрия в повествовании умело поддерживается репликами хироманта, то фигурально, то всерьез объясняющего фантастические пророчества вмешательством нечистой силы:

тут *сам черт* не разберет; *дьявол* написал на вашей ладони *эти антихристовы письма*; *проклятая рука* меня с ума сведет.

Элементом фантазмагорического хронотопа становится и образ иностранца,

под видом которого писатели-романтики часто изображали представителя нечистой силы:

– Ну, уж и *дьявол*, – смущенно пробормотал молодой человек. – Это считается одной из самых солидных фирм: *Кнаус и Генкельман, Берлин, Фридрих-штрассе*, триста сорок пять.

В повествовании его дополняет гоголевский мотив сумасшествия: «Меня надо отправить в сумасшедший дом», – восклицает хиромант.

Впрочем, фантазмагорическая организация повествования не только вступает в конфронтацию с условно-реальным хронотопом (молодой человек в процессе гадания упоминает реальные подробности своей биографии – ему «пока только двадцать четыре» года, он «служил капитаном в Марковском полку»³), потерял руку под Первозвановкой и пользуется протезом, изготовленным иностранной фирмой), но и меняет модальность с патетической на юмористическую.

Таким образом, анализ культурно обусловленной детали в рассказах Аверченко эмигрантского периода отражает, с одной стороны, связь его поэтики с традициями русской литературы – классической и современной, а с другой – новаторство писателя. Этот вывод свидетельствует о

³ 1-й Офицерский полк генерала Маркова – войсковая часть Белой Добровольческой армии, возглавляемая генерал-лейтенантом С. Л. Марковым. Полк был сформирован 4 (17) ноября 1917 г., а 11 мая 1920 г. переименован генералом П. Н. Врангелем в Русскую Армию.

том, что идиостиль А. Аверченко заслуживает серьезного и глубокого изучения в аспекте стиля и структуры повествования.

ЛИТЕРАТУРА

Горских Н. А. Н. В. Гоголь и Ф. Сокологуб: поэтика вещного мира: Автореф. дис. канд. филол. наук. – Томск, 2002.

Есин А. Б., Ладыгин М. Б., Нефедова Н. А. Литература. 8 класс: Учебная хрестоматия для школ и классов с углубленным изучением литературы, гимназий и лицеев. – М., 2000.

Ившина Т. П. Опыт филологического анализа рассказа А. Аверченко «Бал у графини X» // Вестник Удмуртского университета «Филологические науки». – 2006. – № 5.

Нестеренко А. Ю. Особенности хронотопа в сатирической публицистике А. Аверченко // Русская литература. Исследования: Сб. научных трудов Киевского национального ун-та им. Тараса Шевченко; Ин-т лит-ры им. Т. Г. Шевченко. – 2009. – Вып. 13. – http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Rli/2009_13/index.html

Осипова Н. О. Гоголь в семиотическом поле поэзии русской эмиграции // Н. В. Гоголь и Русское Зарубежье: Пятые Гоголевские чтения. – М., 2006.

Садофьева А. Ю. Культурно-бытовые детали художественного текста в сопоставительном изучении (на материале английских переводов произведений Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. Н. Островского): Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 2009.

Ухтомский А. А. Доминанта. – СПб., 2002.