

Aleksandr Loshakov
Sewerodwinsk (Rosja)

Архитекстуальные отношения в повести Михаила Попова *Славянская тризна*

После известных работ Ж. Женетта (1979) по теории транстекстуальности¹ под архитектсуальностью принято понимать связь текста с жанровой системой, к которой он принадлежит. Эта связь может обнаруживаться на разных уровнях структуры текста и часто обозначаться при этом через паратекстуальный компонент (заглавие, подзаголовок). Думается, архитектсуальность можно определить как способность текста в силу воспроизводимого характера тех или иных его структурно-семантических единиц актуализировать „память жанра” (М.М. Бахтин), его признаки, как и опосредованно (по принципу метонимии, синекдохи) признаки тех текстов, которые его воплощают, в которых он проявляется. Разумеется, эти актуализируемые признаки обладают определенными смыслами и коннотациями и, следовательно, будучи внешними знаками сокрытого, могут влиять на осмысление текста, определять тот или иной код его интерпретации, ракурс видения, аспект поиска оснований сходства и подобий, конституировать межтекстовое взаимодействие (интертекстуальность). Поэтому, надо думать, наиболее важным свойством архитектсуальных компонентов (актуализаторов жанровой связи) является их способность вводить в интерпретационное поле текста (иначе говоря, предъявлять осмысляющему текст сознанию) прецедентные, аксиологически значимые тексты-образцы определенного жанра, дискурса – *архитексты*.

Таким образом, архитектсуальные структуры, с одной стороны, обусловливают приращения и усложнения смысла, создают условия для (вос)создания целостности, постижения сущности; с другой – служат опорой для выбора стратегии интерпретации данного текста, его фрагментов и образов. Иначе говоря, архитектсуальность представляет собой средство установления в отдельном тексте ряда парадигматических (ассоциативных) характеристик, определяемых посредством референции

¹ Ж. Женетт, *Введение в архитекст*, [в:] Ж. Женетт, *Фигуры*, т. 2, Москва 1998, с. 282–340.

к модально-смысловому содержанию тех или иных жанров и тех прецедентных текстов, которые их представляют. Как пишет Е.В. Козлов,

архитекстуальные межтекстовые отношения включают разнообразный спектр жанровых связей, объединяющих тексты на структурном уровне. Именно структурные элементы могут транслироваться из гетерогенных культурных пластов, выступая плодотворной основой для порождения новых семиотических форм².

Такое понимание архитектстуальности исходит из признания того, что текстовая деятельность, общение коммуникантов через текст реализуется на основе их общего духовно-культурного опыта, общих (фоновых) знаний об определенном типе дискурсивной коммуникации, зависит от их глубины и предполагает актуализацию соответствующих ему когнитивных структур, способных вызывать направленные ожидания относительно жанровых особенностей построения и смыслового содержания текста, провоцировать читателя на диалог, вводить его в „некое intersубъективное пространство общения (со-общения, при-общения, раз-общения, которое не может быть чисто внешним (объективным), ни чисто внутренним (субъективным))”³.

В данной статье излагаются некоторые наблюдения над реализацией архитектстуальных отношений в словесно-концептуальной структуре повести видного архангельского писателя М.К. Попова *Славянская тризна* (1994). В этой повести, на наш взгляд, впервые в новейшей русской литературе в полной мере отразилась живая, взятая в моменте своего болезненного становления, проявления своей сущности, исполненная глубочайшего трагизма действительность постперестроечной эпохи в стране; более того, в ней в художественной форме был предложен путь к нравственному оздоровлению общественного сознания, освобождению его от стереотипов восприятия истории страны, восстановлению рушащегося единства братских славянских народов. Поэтому *Славянская тризна*, не замеченная критикой, может по праву считаться своеобразной вехой в современном литературном процессе: позади нее полный крах советской идеологической системы ценностей, впереди – набирающий силу разгул низкопробной рыночной литературы и вместе с ним повсеместная

² Е.В. Козлов, *К вопросу о повторяемых структурах в художественном тексте массовой коммуникации*, [в:] *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика*, [online] <www.ruthenia.ru/folklore/koslov1.htm>.

³ В.И. Тюпа, *Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ*, Москва 2001, с. 23.

„гоблинизация” (В. Казаков) общественного сознания – „глобальное смещение ценностных ориентиров, переползание мира и мироощущения в область теневых принципов и перевернутых смыслов”⁴.

Попов использует репортажную форму показа событий в развивающемся пространстве текста, прецедентные феномены, образы, метафоры и символы советской и постсоветской эпох, как и в равной мере образы и символы мифопоэтические. Нарочитая авторизация дискурса достигается не только благодаря перволичностному нарративу (повествование идет от лица профессионального журналиста Александра Платоновича), но и тому, что повествователь-протагонист предстает как личность со всеми особенностями своего менталитета, своим видением мира, интеллектуальным и этическим багажом, своим неповторимым характером, как личность, открыто проявляющая свою интенциональность, свою сопричастность изображаемой действительности. Все это и создает в повести органичный сплав публицистичности и поэтичности, придает ей черты документальности, исповедальности, поучительности.

Найденная форма письма позволяет автору открыто выражать не только позицию поэта-гражданина, обличителя, философа, болеющего за судьбу России, большой и малой Родины, размышляющего об историческом пути своей страны, ее настоящем и будущем, но и передавать чувства растерянности, отчаяния, то состояние травмированного сознания русского интеллигента, в которое его ввергли трагические события, связанные с распадом СССР, но более – с распадом единства восточнославянских народов (отсюда и определение *славянская* в названии повести)⁵:

Господи! Что за земля наша славянская такая! Раздоры, распри, кровь! Копни историю – никакого покою, одна злоба! Мы как проклятые на этой земле! (с. 265)⁶.

⁴ А.Ю. Большакова, *Современный литературный процесс и задачи критики: доклад на конференции в СП России „Итоги литературного года”*, [online] <www.rospisatel.ru/bolshakova.htm>.

⁵ Отсюда, надо думать, и идеологически значимое для концепции повести, для авторской мировоззренческой позиции „не-введение” в жизнь текста представителей иных этносов советского государства в качестве действующих лиц, что, безусловно, должно насторожить читателя, чуждого идеологии как национализма, так и неославянофильства, вызвать у него вопросы, ответы на которые тем не менее находятся за рамками текста произведения. Впрочем, пока еще легкий крен в сторону неославянофильства в этой повести вполне ощутим, однако о том, как далеко пойдет (зайдет?) писатель, если последует этим проторенным „современниковцами” путем, тогда, в середине 90-х гг., можно было только гадать.

⁶ Текст повести *Славянская тризна* цит. по: М.К. Попов, *Мужские сны на берегу океана: книга прозы*, Архангельск 1997, с. 221–293. Здесь и далее страница указывается в тексте в скобках.

При этом подчеркнем: взгляд протагониста повести на судьбу СССР, как и его нравственная позиция в этом тексте вполне открыты:

Или впрямь люди делятся на два типа: одни – государственники, радетели Отечества, другие – космополиты, граждане мира? Нет. Никто не докажет, что я меньше его [капитана Швецова, бывшего „афганца” – А.Л.] дорожу Отечеством. Мне тоже жаль распада Союза, хотя понимаю, что это было неизбежно, во всяком случае в том виде. А Родина, Отечество для меня не пустой звук. И ностальгию я испытывал. Знаю, каково жить вдали от дома (с. 267).

Очевидно, что повествователь в данном случае эмпатизирует не тем, кого он иронично называет „государственниками и радетелями Отечества”, а тем „гражданами мира”, кто способен понять, воспринять слова и боль Олексы Коломыйца, чей отец погиб, сражаясь в отрядах УПА, и могила его неведомо где, а мать, разделившая участь „ста пятидесяти тысяч украинцев”, которых „согнали с родных лан, сгинула в Сибири”:

„А в сорок седьмом все село в вагоны и туда... это как? Не геноцид?” (с. 267, 265).

Писатель убежден, что возрождение утраченного славянского единства возможно только при условии **вос-приятия** трагической правды другой стороны, правоты другого человека, его боли, при условии отказа от идеологических, коллективных и исторических мифов, которые разъединяли и продолжают разъединять славян, да и не только их. Чтобы встать на этот путь воссоединения, необходимо собрать камни, необходима тризна по всем погибшим и непогребенным:

Тамерлан поднимал... Наши маршалы не подняли и уже не поднимут. Сами на Новодевичьем да в Кремлевской стене. А солдаты? Сколько солдатских косточек лежат незахороненными... (с. 226).

Четкость художественной логики повести во многом достигается как раз благодаря такому открытому способу выражения авторской модальности, использованию в качестве векторов смыслопорождения традиционных мифопоэтических символов и образов, оппозиций „свои – чужие”, „восток – запад” и др., риторических фигур публицистического дискурса.

Насколько труден этот путь к пониманию, насколько глубоко укоренена в массовом сознании антитеза „мы – они”, красноречиво говорит

вызывающее поведение капитана Швецова, воплощающего доблестные черты русского офицера, его острая эмоционально-оценочная реакция на слова „западэнцев”, „бандеровцев”, их правду в эпизоде встречи героев повести с украинским отрядом самообороны Коломыйца. В основе этой негативной реакции лежит нетерпимость, воспитанная на идеологических мифах советско-социалистической системы. „Нетерпимость, по определению, есть психологическая и моральная предпосылка к насилию”⁷, которая произрастает из архетипа „свои – чужие”, обладающего широким спектром фольклорных, литературных, религиозных, идеологических и пр. ассоциаций. Антитеза „мы – они” могла приобретать „самые возвышенные и патриотические истолкования, могла помогать выживанию человеческих коллективов в момент особо тяжелых испытаний», в то же время она «восходит к самым ранним, инфантильным, почти что звериным пластам коллективного и индивидуального опыта людей, к тем эпохам, когда человек воспринимался как безусловная и нерассуждающая принадлежность своего изначального кровно-родственного коллектива”⁸.

Надо полагать, уместными в данных контекстах будут слова А.Ф. Лосева о том, что у русского писателя философская направленность, как правило, проявляется „в виде публицистики, которая берет начало в общем духе времени, со всеми его положительными и отрицательными сторонами, со всеми его радостями и страданиями, со всем его порядком и хаосом”⁹.

Смысловая глубина произведений Попова, их эстетическая целостность, многомерность созданных им художественных образов во многом мотивированы мифопоэтическим субстратом, иначе говоря – мифопоэтическим **архитекстом**, который обнаруживает себя в каждом из его текстов по-разному и в неодинаковой мере. По словам Ю. Борева, „мифологическая подпочва сохраняется и в классических формах эпоса, и в современных литературных произведениях”¹⁰. В *Славянской тризне* мифопоэтичность как особенность индивидуального стиля проявляется уже в концептуальном содержании заглавия, в предпосланным тексту посвящении: *Памяти навших и непогребенных* и эпиграфе – фрагменте поминального причитания:

⁷ Е.Б. Рашковский, *Пласты нетерпимости: философские заметки*, „Вопросы философии” 2003, № 4, с. 61.

⁸ Ibidem, с. 63.

⁹ А.Ф. Лосев, *Философия. Мифология. Культура*, Москва 1991, с. 213.

¹⁰ Ю. Боров, *Эстетика*, т. 2. Смоленск 1997, с. 50.

У меня, у многобедушки, // Есть три полюшка кручинушки, Есть три полюшка печалушки, // Есть три полюшка обидушки (с. 221).

к которым восходят едва ли не все тематические, сюжетные и мотивно-образные нити произведения¹¹.

Основу сюжета *Славянской тризны* составляет история возвращения из Германии на родину, в архангельскую деревню Николин Бор, праха русского солдата Ивана Колосова, считавшегося долгие послевоенные годы без вести пропавшим, его захоронения и поминовения. Выполняют эту миссию журналист Александр Платонович, капитан Сергей Швецов и Иван Колосов-младший, сын погибшего воина. Сюжетом же, в структуре которого узнаются архетипы дома и пути-дороги, открытого и закрытого, внешнего и внутреннего пространства, определяются и жанровые особенности этой повести-путешествия и, соответственно, ее потенциальные и актуальные архитектсуальные связи с многочисленными фольклорными и классическими литературными произведениями, а это былины, „хождение” и „итинарии”, и *Одиссея* Гомера, и *Слово о полку Игореве*, и *Путешествие из Петербурга в Москву* А. Радищева, и *Кому на Руси жить хорошо* Н. Некрасова, и *За далью – даль* А. Твардовского и т. д., и т.д.

Смысловой, ассоциативно-образный, аксиологический, модально-стилистический потенциал паратекстуальных компонентов повести оказывается актуализированным не только в архетипических образах дома, семьи, пути-дороги, разлуки, но и в сквозных мотивах „страдальства”, подвига, гибели, смерти, поминовения, сиротства, памяти; в самой жанровой форме путешествия, в генетически связанных с ними архетипах – ценностно значимых сопоставлениях, оппозициях „свой – чужие”, „дольнее – горнее”, „даль – близь” и др., которые определяют пространственные и культурно-духовные границы мира текста и выступают, согласно терминологии Тюпы, „пространственно-временными кругозорами мировидения”¹².

Как сообразные словесно-концептуальному содержанию заглавия и эпиграфа выступают в тексте словесные ряды речи (а) **фольклорно-поэтической**, (б) **народно-разговорной**, (в) **военного жаргона**:

¹¹ См. об этом: А.Г. Лошаков, *О концептуальном содержании заглавия повести М. Попова Славянская тризна*, [в:] *Семантика и прагматика слова и текста. Поморский текст*, отв. ред., сост. А.Г. Лошаков, Л.А. Савёлова, Архангельск 2010, с. 35–40.

¹² В.И. Тюпа, *Аналитика художественного...*, с. 77.

(а) Паренек в белой косоворотке, серых штанах, сидит на складном стульчике и перебирает струны гуслей. [...] А он поводит руками и словно водицу чистую переливает из хрустальных стаканов. Что-то давнее, славянское, то ли киевское, то ли новгородское, что-то забытое, но такое сладкое – аж глаза щиплет (с. 285); (б) „У нас деревенские, кто не из пришлых, с этим осторожно. В тридцать третьем годе, бывало, беглые ссыльные хоронились, так никто не сказал про них”. Легкий стон срывается с бледных губ. „Что сделали с народом – страх божий. И за что?!” (с. 245–246); (в) Стали крутить „козьи ножки” – умение фронтовое не пропало (с. 223); Красная Звезда была дана ему, когда он был замполитом лагеря НКВД. „Звездочку”, как правило, давали и дают за пролитую кровь. А ему за чью дали? (с. 224) и др.

Архетипическая основа обнаруживается и в характерных чертах главных персонажей, воплощающих типы авантюрно-героического (капитан Швецов) и житийно-идиллического (Иван Колосов-младший) героев.

Через словесные ряды, систему мотивов, концептуально сопряженных с этими сильными точками текста, устанавливаются его архитекстуальные отношения с теми жанрами, которые имеют установку на прославление героического прошлого отцов и дедов, поминовение их и приобщение адресата к славному прошлому, к общенародной „хуле”, „хвале”, „плачу”, – сказанием, героической эпопеей, сагой, притчей. По словам Тюпы,

мотивы литературного произведения суть единицы художественной семантики, глубоко укорененные в национальной и общечеловеческой культуре и быте. В тексте они возникают благодаря семантическим повторам, параллелям, антитезам, а также актуализируются повторами интертекстуального характера (реминисценции, аллюзии)¹³.

Так, например, выявляются архитекстуальные связи повести со *Словом о полку Игореве*. С одной стороны, они имплицитуются при помощи цитатных отсылок к нему:

Где-то здесь хаживал князь Игорь со своей дружиной. [...] Чей там плач раздаётся над дальним лугом? Журавль? Аист? А может, голос Ярославны курлычет, не умолкая в небесах, окликающая милого друга? (с. 279),

с другой – через словесные ряды, которые тем или иным образом – через повторы, параллели, антитезы, ассоциативную смежность, импликацию – проявляют ассоциативно-смысловую связанность с актуализаторами *Слова*:

¹³ Ibidem, с. 65.

Он, понурясь, читает, руки прижимает к груди, кивает, из горла вырывается что-то тягучее, словно **курлыканье** (с. 238). **Журавль** над осыпавшимся окопом и старик – в сорок первом старлей. Как он взмахнул вслед этому **журавлю** своей черной негнувшейся перчаткой – словно крыло подбитое простирал (с. 223).

Отметим также присутствующее в этих примерах ассоциативное сближение образов *Слова о полку Игореве* с прецедентными советскими текстами военной тематики – песнями Я. Френкеля на слова Р. Гамзатова *Журавли*, А. Пахмутовой и Н. Добронравова *Белый аист летит*, В. Высоцкого *Аисты* и др. В повести выделенные нами словесные ряды оказываются в смысловом взаимодействии (преимущественно через сопоставление и противопоставление) со словесными рядами, реализующими мотив беспамятства, с фактографической точностью передающими картины духовного обнищания общества, дегероизированной действительности, в которой цинично попираются нравственные принципы и святыни:

Сегодня особенно все бросается в глаза: и эти несчастные старики, и эта кладбищенская разруха, и это мародерство (с. 226); Опамятовали, забыв про поминовение, фронтовики, которые были в поисковой группе. Вовлеченные этим фанатиком от геологии в какой-то нелепый поиск „полезных ископаемых”, они тоже топтались по праху (с. 224).

В результате такого взаимодействия происходит выдвижение той модально-смысловой составляющей архитекткста, на которую указывал М. Бахтин. По его словам,

Слово о полку Игореве – это не песнь о победе, а песнь о поражении [...] предметом здесь служит „выпадение из дедовской славы”. Отсюда фольклорные элементы плача с одной стороны, и посрамления с другой¹⁴.

Актуальными для повести являются и жанровые установки притчи, которая, вводя читателя в учительский дискурс, требует от него „активного приятия” народного опыта, проецирования его на свое разумение жизни, извлечения некоего урока для себя¹⁵. Их актуализация обусловлена

¹⁴ М.М. Бахтин, „Слово о полку Игореве” в истории эпопеи, [в:] М.М. Бахтин, *Собрание сочинений*, т. 5: *Работы 1940-х начала 1960-х годов*, Москва 1997, с. 39.

¹⁵ В.И. Тюпа, *Аналитика художественного...*, с. 130.

публицистическим пафосом повести, который в свою очередь мотивирован тем, что роль протагониста, движущего сюжет, препоручена в ней повествователю – Александру Платоновичу.

Как уже говорилось, в создании мифопоэтического уровня повести важнейшая роль принадлежит мифологеме *пути-дороги*, которая, являясь базовой метафорой в мировой культуре, определяет понимание жизни как „странствия, восхождения, перехода, возвращения к утраченному высшему состоянию души”¹⁶, что в русской картине мира находит отражение в многочисленных поговорках и фразеологизмах, составляющих содержание соответствующего концепта: *Жизнь прожить – не поле перейти; На тот свет отовсюду одна дорога; На небо крыл нет, а в землю путь близок; Бог дал путь, а дьявол крюк*. В концепте „пути-дороги” отчетливо проявляют себя смыслы, связанные с оппозицией „жизнь – смерть”: дорога воспринимается как связующее звено между жизнью и смертью.

Тюпа отметил, что в тех случаях, когда *дорога* выступает в произведении в качестве или предметной детали, или мотива, или приема сюжетосложения, говорить о „хронотопе дороги” не приходится. И то, и другое, и третье есть в повести Попова. Так, к архетипу дороги восходят взаимосвязанные сюжетные мотивы кривого пути и встречи. Если первый из них драматизирует повествование, поскольку кривой путь чреват для героев опасными, неприятными приключениями, испытаниями, то второй мотивирует появление в повести множества эпизодических персонажей, позволяет через их портреты, рассказы о их судьбах дать обобщенное представление о жизни народа, создать обобщенный его портрет:

Руки у тещи чёрные. Суставы распухшие, не гнутся. Сомневаюсь, что такие были у её прапрабабки в пору крепостного права (с. 278); Доярки – изношенные до времени бабы, сзади – худосочные угрюмые мужики, по переду – редкие детишки в цыпках да волдырях. Вот она, русская нация, вот она, нынешняя порода, – усохшая, выморочная, истрёпанная. Неужто так и сгинет племя славянское, обернувшись в пыль да прах, и рассеется, не аукнувшись, по просторам беспмятного Отечества?! (с. 292).

С мотивом возвращения на родную землю, составляющей мифологемы „пути-дороги”, связан эпизод, повествующий о прохождении по Красной площади Ивана с прахом отца. Этот же мотив явно звучит и в письме погибшего солдата Ивана Колосова:

¹⁶ И. Сандомирская, *Книга о Родине*, Wien 2001, с. 57 [online:] <http://read.newlibrary.ru/read/sandomirskaja_irina/page8/kniga_o_rodine.html>.

„Вернёмся мы по домам – по-новому надо как-то жисть ладить. Нельзя как теперь” (с. 244).

Однако есть в повести и тот образ дороги, странствия, который назван Тюпой „пространственно-временной формой проживания жизни”, „художественной генерализацией некоторого способа существования личности” – хронотопом¹⁷. Возникает этот образ в результате интеграции сквозных мотивов, генетически восходящих к мифологеме пути и архетипу сюжета путешествия, – мотивов ухода и возвращения, дома и чужбины. За этим сюжетом отчетливо проступает символическая форма кольца как сакрального знака женского начала, плодородия, рода и, в конечном итоге, родины. Мифический герой, покидая дом, должен вернуться в него, пройдя путь искупления, обретя мудрость, исполнив свой долг. Путь-дорога в этом архетипическом контексте символизирует не только жизнь, она, будучи связана с символическим значением линии, утверждает мужское начало. Поэтому такой сильный семантический резонанс вызывает в повести история отца и сына Колосовых, покинувших дом, малую Родину и вернувшихся в него. Колосов-младший появился на свет, когда его мать получила похоронку, после первого своего крика он на долгие годы стал немым. Иван, благословленный на путь матерью, имя которой Мария, исполнив сыновний долг, возвращает останки отца в родную землю и... обретает речь. За этим, казалось бы, мелодраматическим сюжетным ходом, тем не менее, обнаруживается ряд архетипов, обеспечивающих тексту философскую глубину и смысловую полифонию. В их числе и мифологема пути как обретения себя и Слова через испытания, страдания, и миф об отце и сыне: герой проходит полный опасности и испытаний путь к отцу, обретая в конце пути мудрость и силу, дабы затем следовать по пути отца, и миф о Родине, о Божьей матери.

Важно отметить: в чужом пространстве герой Попова находит в себе то, что объединяет людей, – мир высших чувств сопереживания; в чужое пространство он входит как носитель высших, общечеловеческих ценностей, и поэтому аргументом отношения к настоящему для него является не только недоброе воспоминание о прошлом, но прежде всего выплеск энергии живого сердца, энергии любви, дара сочувствия, направленности души на со-чувствие. Показательна в этом отношении сцена, изображающая общение без слов одинокой, бесприютной старухи

¹⁷ В.И. Тюпа, *Аналитика художественного...*, с. 78.

немки, чей жених погиб в России, и немого Ивана, уже прорывавшего над обретенным прахом отца:

[Марта] сидит на скамейке, едва доставая носками земли. Пичуга пичугой. Плечи ее виснут, встрепанные пряди свисают на лицо. Она что-то лопочет, задушливо, как ребенок, уставший от долгого плача, всхлипывает. А Иван стоит перед ней на коленях и гладит, и гладит ее поникшую голову. Горло мое перехватывает. Господи! У ней – жених, у него – отец. И оба сироты. За что?! (с. 259).

Это даже не столько общение родственных душ, сколько соприобщение к сокровенному, это выявление любви к ближнему своему, сострадание ему. И как органична в этом отрывке детская лексика, ее семантика, в которой резонируют мифы о ребенке и стариках, евангельские заповеди. Именно такие сцены вводят повесть в контекст современной философской полемики о ценности как социокультурной реальности, о ценностном сознании „как глобальной этике новой исторической эпохи” (Н.С. Розов), именно такие сцены утверждают правоту тех философов, для которых принцип приоритета общечеловеческих ценностей представляет собой тот „аксиологический императив, [...] без осуществления которого человечество прекратит свое существование”¹⁸.

Показательны, впрочем, оценочные рассуждения Александра Платоновича о своей способности проявлять эмпатию, которые в контексте связываются с восприятием „заграницы” им и его антагонистами, в частности, представителем „отечественного чиновничества” Петром Колосовым, „блудным отцом” (с. 228). Эти рассуждения в иной тональности, с ироническими уколами, с инвективами в адрес власть придержащих, крепивших стальную мощь страны, они отражают и мнение обывателя, и глас общественной молвы, они же порождены приземленной потребностью душевного комфорта и обидой на несправедливость истории, и они же представляют собой семантическое эхо архетипа „мы – они”. Ср.:

от горизонта до горизонта одни только танки... И это при нашей бедности, при нашей нарастающей нищете! Безумие! (с. 254).

С некоторых пор у меня появилась привычка „входить в чужое положение”,

¹⁸ Л.Н. Столович, *Об общечеловеческих ценностях*, „Вопросы философии” 2004, № 7, с. 88, 96.

„ставить себя на чужое место”. Раньше „рубил с плеча”. Теперь стал „понимать”, „оправдывать”. А может, зря. [...] Почему я не рвусь за границу? [...] Да потому только, что боюсь возвращения. Боюсь, что не хватит сил перенести контраст. Горько будет – желчью отравлюсь. А эти? А эти могут. У них хватает... Летают хоть бы что. Крепкие нервы у отечественного чиновничества (с. 229).

Для концепции повести представляется важным то, что миф об отце и сыне лежит в основе учения Н.Ф. Федорова о супраморализме, понимаемом им как „долг к отцам-предкам, воскрешение, как самая высшая и безусловно всеобщая нравственность, нравственность естественная для разумных и чувствующих существ, от исполнения которой, т.е. долга воскрешения, зависит судьба человеческого рода”¹⁹. В контексте финала повести, ключевого для нее эпизода похорон и поминовения Ивана Колосова-старшего, реализуется одна из основных идей мифа о пути – земная жизнь человека есть путь к вечной жизни человека. Федоров писал:

Пасха начинается с создания человека Богом чрез него же, т.е. чрез человека самого; она выражается в востании сынов (вертикальное положение) и в восстановлении (в виде памятников) умерших отцов; она выражается и в весеннем хороводе, в этом мнимом солнцеводе, на красной горке, т.е. на кладбище совершаемом, в солнцеводе, возвращающем солнце от зимы на лето для возвращения жизни... И эта Пасха – возвращение сынами жизни отцам – есть необходимая функция, необходимое отправление сынов, утративших отцов; она не прекращается и при вынужденном удалении сынов от могил отцов, когда они уносят горсть земли с могилы отцов²⁰.

В финале повести во всей полноте раскрывается символическое значение как имен ее героев – отца, матери и сына, так и их фамилии. П.А. Флоренский утверждал, что, с одной стороны, „народное мышление сгустило соборным опытом ряд именных типов и... твердое убеждение о жизненной значимости имен”, с другой – „в литературном творчестве имена суть категории познания личности, потому что имеют силу личностных форм”²¹. Имя Иван – „самое русское”, по определению

¹⁹ Н.Ф. Федоров, *Супраморализм, или всеобщий синтез (т.е. всеобщее объединение)*, [в:] *Созвездие близнецов. Литература & жизнь*, [online] <http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov_supramoralizm.html>.

²⁰ Ibidem.

²¹ П.А. Флоренский, *Имена*, Санкт-Петербург 2007, с. 49, 43.

Флоренского, в нем „кротость, простоватость (или простота)”²², в нем „любовь и мудрость Божья”, оно „древесина высшей духовности”²³. Имя Иван определяет судьбу своего носителя, отца и сына: „Познайте себя в отцах, и отцов в себе, и будете братством сынов” – поучал Федоров. Имя Иван обобщает, типизирует, выражает в повести идею славянского родства, говорит о судьбе славян. Используя выражение Бахтина, можно сказать, что имя Иван „существенно хронотопично”, за ним широкий и в то же время направленный спектр культурных, фольклорных, литературных ассоциаций, оно вводит в текст исконно русский сказочный хронотоп. Ср., например, в повести и в сказках:

У Колосова было три сына. Один здесь, в центре, большой чин (с. 228); Итак, было у отца три сына: один – бюрократ другой – алкаш, а третий – немой (с. 237, 241).

Старший умный был детина, // средний был и так, и сяк, младший вовсе был дурак (П. Ершов, *Конек-горбунок*).

Имя героя повести превращает ее в Слово о славянском Иване. А. Лосев утверждал:

Миф есть имя, развернутое в направлении смысла и идеи, имя, данное как созерцаемая, изваянная смысловая картина сущности и ее судеб в инобытии²⁴.

С идеей воскрешения, возрождения связывается и внутренняя форма фамилии Колосовых. Образ колоса символизирует жизнь, рождение. Эти архетипические смыслы сопрягаются не только с образами отца и сына Ивана Колосовых, но и с образом сына племянника Ивана, мальчика, у которого „хорошее детское личико, светлые, как у Ивана, волосы. В руках щепная птица” (с. 292). Таким образом, текст повести Попова обнаруживает „устойчивость и сущность имен” (Флоренский) ее героев – сына и отца, „формулу их личности”, а вместе с нею проявляется и формула самого текста, его смысловая сущность, его славянская идея.

Глубоко символичным, уводящим в пласты архетипических смыслов является также то, что в могилу солдата Колосова была брошена горсть

²² Цит. по: К. Васильев, *Житие по имени*, [в:] П.А. Флоренский, *Имена...*, с. 10.

²³ П.А. Флоренский, *Имена...*, с. 121.

²⁴ А.Ф. Лосев, *Миф – развернутое магическое имя*, „Символ”, Париж 1992, № 28, с. 230, [online] <www.philosophy.ru/library/losef/mif.html>.

украинского чернозема, переданная Олексой: „Это от Киевской Руси” (с. 293), и то, что рядом с Колосовыми в этот скорбный момент были „белорусы Катюша и Григорий, всю жизнь прожившие в страхе быть арестованными”, нашедшие приют в архангельской деревне, где „и вынуждены доживать свой век вдали от родины, поскольку их деревня под атом попала, Чернобыль-то” (с. 245). Так в одном локусе – возле могилы Ивана – соединяются горизонтальная и вертикальная линии пространства мира повести, символизирующие настоящее и прошлое, уходящее в века, основание братской славянской семьи – семьи Иванов. Как актуализаторы мифопоэтической основы воспринимаются в этом контексте и образ березы, и цветовая гамма (черный, белый, синий, голубой, желтый), в которой выполнены скупые акварельные пейзажные зарисовки:

ветерок колышет ветви **желтеющих берез**, ерошит Ивановы волосы. Как он **поседел** за эти дни, Иван, просто **белый** стал; горсть украинского **чернозема** мешается с глиноземом, **черное** с **желтым**,

и гравюрные четкие детали, актуализирующие зооморфический и соматический коды прочтения архетипов (вороны, голубь; горсти земли, брошенные в могилу; коленопреклонение, щепная птица и др.):

На кладбищенскую ограду прядает **сизый** лесной **голубь**. Иван вскидывается, внимательно глядит в его **черные** бусинки, словно спрашивает о чем-то. **Голубь** не воркует. Иван не сдерживается, **падает на колени**, руки его простираются по могильному холмику, **левый** висок упирается в свежую глину. И тут я слышу, я явственно слышу, как с губ Ивана срываются слова. Это первые в его жизни слова. И как самые первые слова, что не смог он вымолвить во младенчестве, они обращены к самым близким. „Ма-ма, – шепчет по слогам Иван, па-па...” (с. 293).

Как видим, писатель использует традиционную цветовую, соматическую, зооморфную символику, способную актуализировать мифопоэтические смыслы. Так, например, голубиная символика связана с христианскими архетипами, голубой цвет – это „богородичный” цвет, голубь символизирует низойденный Святой Дух, служит знаком осенения кротостью. По свидетельству историка и этнографа Н. Костомарова, в славянском фольклоре голубь является

символом любви в различных ее видах. Голубь, летающий без пары и ищущий своей голубки, служит образом одинокого или покинутого молодца как

в малорусских, так и великорусских песнях: Горами-долами туман налягає, // А між тими туманами сив голуб літає; // Як полетів сивий голубонько поміж туманами // Та зустрівся сивий голубонько з буйними вітрами: // „Ви, вітроньки, ви буйнесенькі, далече бували // Чи видали ви, чи не видали ви та моєї пари?”²⁵.

Как кодовое слово, открывающее архетипические смысловые пласты, воспринимается в процитированном отрывке из повести и лексема *левый*. Иван упирается в могильную землю именно *левым виском*. В мифологическом сознании *левое* противопоставляется *правому* как инфернальное сакральному, *левое* символизирует загробный мир.

Итак, концептуальное содержание ключевой в повести мифологемы „пути-дороги” теснейшим образом сопряжено с мифами о родине и чужбине, странствии, блудном сыне, о времени, о стариках и детях; с мотивами ухода и возвращения, разлуки, верности, духовного путешествия, сыновнего долга, памяти, испытания любви и дружбы, верности, смерти и гибели; с символикой кольца, прямой и кривой линии, лестницы, корней и почвы, крови, сиротства, с такими фундаментальными для мифологической картины мира хронотопами, как „свой – чужой”, „дольнее – горнее”, „открытость – закрытость” и др. Проявляясь тем или иным способом, архетипы как актуализаторы архитекстуальных связей текста уводят живую мысль и воображение в его глубинный слой, который подчас нельзя вы-сказать, рас-сказать, пере-сказать, но который, тем не менее, в силу своей теснейшей сопряженности с эмоционально-чувственной сферой, участвует в смыслопорождении, выступает коннотативно-ценностным фоном восприятия, модализирует его, конституирует целостность художественного мира, имманентно открытого миру культуры, душевно-духовному опыту, системе ценностей.

В *Славянской тризне* Попов заостряет значимый для всех славянских народов вопрос о том, почему рвутся узы братства между народами, между людьми, кровные узы в семье. И одновременно с этим повесть утверждает, что, вопреки всем историческим и политическим невзгодам, славянские народы могут и должны сохранить чувство единой семьи, восстановить единый некогда для них Дом.

²⁵ Н.И. Костомаров, *Об историческом значении русской народной поэзии*, Харьков 1843, с. 63, 64, [в:] *Магура* [online] <www.kirsoft.com.ru/mir/KSNews_192.htm> (от 17.01.06).

Streszczenie

Architekstualne relacje w powieści Michaiła Popowa „Sławianskaja trizna”

Artykuł poświęcony jest analizie poetyki architekstu w powieści *Sławianskaja trizna* (1994) współczesnego pisarza rosyjskiego Michaiła Popowa. Architekstualność jest rozpatrywana jako relacja pomiędzy danym tekstem i zespołem paradygmatycznych (asocjacyjnych) reguł, określanych za pomocą referencji do modalnych treści danego gatunku literackiego, jak również tekstów precedensowych, charakterystycznych dla tego gatunku. Gatunek literacki „podróż”, jakim jest opowieść M. Popowa, aktualizuje architekstualność poprzez archetypy, mityczne obrazy poetyckie, fenomeny precedensowe, ujawniające się w fabule, opisach bohaterów i konstrukcjach słowno-obrazowych.

Summary

The architextuality in the story “Slavonic funeral feast” by Mikhail Popov

The article is devoted to the analysis of architex poetic in the story *Slavonic funeral feast* (1994) by modern Russian writer M. Popov. Architextuality is a means of establishing in a certain text a row of paradigmatic (association-based) features that are outlined through reference to modal and meaningful contents of some genres as well as those precedent texts these genres represent. For instance, in M. Popov's narration entitled *Slavonic funeral feast* archetypes, mythical & poetic character sketches, precedent phenomena revealed in trip-oriented narrative genre, the narration plot, and character images, and text structure of wording and sketching all these act as actualizers. The narration text signific essence increment and sorts of complexity are governed by the architextuality.