

8. Сянкевіч В. І. Семантыка і прагматыка беларускай мовы. Брэст, 1995. 214 с.

9. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / пад рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко. Мінск, 1996. 784 с.

S. F. But-Gusaim

**ONOMASTIC SPACE OF THE TRILOGY “LORDS OF THE GRAND DUCHY”
BY OLGA IPATOVA**

The article views cultural and historical peculiarities of the onomasticon of the trilogy “Lords of the Grand Duchy” by Olga Ipatova. The author of the article describes cultural beliefs, reflected in the semantics of poetic names, which formed the basis of the Slavic mentality in the XIII-XIV centuries, when Christianity interacted with Pagan cultures. The names of the characters are analyzed from the point of view of the degree of their semantic activity. The genre specificity of the onomastic space of the historical prose by Olga Ipatova is defined.

Keywords: onym, poetonym (poetic name), anthroponym, Christian name, Pagan name.

УДК 821.161.1"20"-14

О. С. Горелов

**НЕОСЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ
В. КОНДРАТЬЕВА**

В статье анализируется специфика лирического субъекта в поэзии и прозе В. Кондратьева. Выдвигается гипотеза, что подобный субъект связан с концептуальным тезаурусом сюрреалистических понятий, а также с действием сюрреалистического кода. В этой связи в художественной практике Кондратьева выявляются фигура Второго, концепты предвосхищения, встречи, мотивы возрождения и интроспекции, а также исследуется влияние контекста русской модернистской литературы (в особенности движения эмоционализма М. Кузмина) на формирование неосюрреалистического субъекта Кондратьева.

Ключевые слова: сюрреализм, эмоционализм, сюрреалистический код, пафизика, чувственность, сон, М. Кузмин, А. Николев, лирический субъект.

В. Кондратьев в своей поэтической и прозаической практике открыто в отличие от большинства русскоязычных авторов обращается к сюрреалистическому наследию. Он собирает заново сюрреалистские понятия, комбинируя их в своеобразном авторском тезаурусе, в центр которого ставится лирический субъект. Этот субъект подчиняется некоторым базовым принципам сюрреалистического кода как сверхструктуры, определяющей реализации сюрреалистического в новейшее время. Один из таких принципов – гипносический. Он заключается в уподоблении поэтического субъекта Гипносу, богу сна, в эргативном осуществлении субъектно-объектных отношений, актуализации мотивов забвения, смерти, но и гармонического слияния с миром.

В поэтических текстах Кондратьева гипносический выбор в пользу сна, а не сновидений очевиден. На летейском берегу доступны не только осенняя жизнь и воспоминание будущего, но и весеннее, сюрреальное (воз)рождение: «Ты лежишь неподвижно, *без снов*, словно пришла ниоткуда / и уйдешь *ото сна в пробуждение* / трудной весны» [6, с. 35]. Снам противопоставляется в том числе дрёма как характеристика самой жизни живой души – жизни как предшествования сну, его предвосхищения: «То, что мучит нас – только сны, потому что душа наша спит в тесных объятьях нежной дрёмы» [Там же, с. 138]. Образами-сигналами «рождения ото сна», а также ностальгического неузнавания

становятся птицы. Гипносическая позиция наблюдается и в сюрреалистском отношении к смерти: «давайте перестанем пижонить со смертью, притом не своей» [6, с. 145]; «чудо просто-любви / открывается в вечности умирания» [Там же, с. 25].

Один из вариантов собирания сюрреалистских понятий представлен в рассказе «Зеленый монокль», в нем посредством концепта *зеленого цвета* патафизически соединяются стратегии *экстатического*, *эксцентрического* и *эзотерического*, *интроспективного* мировосприятия. Центральный образ в тексте – тонированный зеленым монокль. Даже этот конкретный предмет субъект повествования Кондратьева воспринимается сквозь призму истории сюрреализма: «Этот, можно сказать, окуляр теперь редкость, которую я поэтому понимаю почти символически: особенно то, как он выпадает у актеров, изображая вопиющий взгляд, дает намек эстетический, двусмысленный. Недаром его обожали сюрреалисты...» [7, с. 189].

Оптические свойства зеленого объекта делают мир прозрачным, давая возможность вырваться вовне – в микромир нечеловеков: «Одоевский пишет, что “преломление зеленого луча соединено с *наркотическим* действием на наши нервы и обратно”, а дальше, что “в *микроскоп* нарочно употребляют зеленоватые стекла для рассматривания *прозрачных насекомых*: их формы оттого делаются явственнее”. Но что меня поразило, так это тонированный зеленым монокль: я очень хо-

рошо помню, как в детстве заметил такой за витриной в антикварной лавке» [7, с. 189]. Намеченное здесь тезаурусное пространство объединяет сюрреалистическое толкование поэтического письма через наркотическое гипнотическое действие, расширение возможностей зрения (микроскоп), концепты прозрачности и случайных находок объектов (антикварная лавка выполняет ту же функцию, что и блошинные рынки в сюрреалистическом нарративе), а также образы насекомых. Цитаты взяты Кондратьевым из фантастической, мистической повести «Косморамы» В. Одоевского, что вводит дополнительный подтекст, связанный с еще одним нечеловеческим объектом – куклами (дело в том, что косморамой в тексте называется обыкновенный раёк). Б. П. Голдовский считает, что «близость литературного творчества Одоевского фантастическому миру театра кукол очевидна. И даже не потому, что им была написана одна из первых русских пьес¹ для театра кукол, а потому, что он органично принадлежал этому эксцентричному миру, как принадлежали ему многие другие писатели и драматурги – от Альфреда Жарри до Даниила Хармса» [4, с. 144].

Но далее в «Зеленом монокле» Кондратьев развивает кукольную тему

¹ Театрализация последних стихов Кондратьева видится закономерным развитием его сюрреалистического мимезиса, ведь пьеса – миметический текст по определению; «так лирическая поэзия соприкасается с поэзией драматической» [11, с. 10].

через образы кинематографа – современного райка: «Если вы помните “Калигари” и сомнамбулу Чезаре, которого этот шарлатан и, как говорят французы, “курилка” возил в чемодане по всей Германии, вы знаете, как этот взгляд буквально навис, заставив Европу оцепенеть» [7, с. 194]. Сам кинематографический медиум и фигура сомнамбулы из «Кабинета доктора Калигари» актуализируют историю сюрреалистских проявлений в русской поэзии 1920-х гг. Герои этого фильма, а также К. Фейдт, сыгравший Чезаре, упоминаются в стихотворении М. Кузмина «Ко мне скорее, Теодор и Конрад...» и его книге стихов «Форель разбивает лед»: «На коленкоровом *зеленом фоне / Оборванное спало существо*» [9, с. 543].

В «Форе́ли...» лейтмотивным и отчасти структурообразующим компонентом является зеленый цвет. Как «зеленый край за паром голубым» [Там же, с. 532] предстает реверс мира, другое измерение – мифическая зеленая страна: «Там светит всем зеленый свет / На небе, на земле» [Там же, с. 537 – 538]. Лирический герой встречает возлюбленного с зелеными глазами²:

– Ты дышишь? Ты живешь? Не призрак ты?

– Я – первенец *зеленой пустоты* [Там же, с. 544].

² Можно дополнить этот интертекст образом зеленой свечечки с фаллической коннотацией из пьесы «Убю король» А. Жарри.

Так происходит возвращение к концепту пустоты, развитому в поэзии Кондратьева. В этом контексте кондратьевский лирический субъект – *вторенец* «зеленой пустоты». И действительно, в стихах 1990 г. начинает складываться мотив Второго: в качестве воображаемого пространства выступает некая «картина двух» [6, с. 60], а на феноменологическом уровне возникает «предвосхищение встречи двух» [6, с. 65] (Второй объединяет сюрреалистские понятия предвосхищения и встречи). От идеи двойничества в романтизме через жест сюрреалистического отслаивания и вторичность ситуации постмодерна Кондратьев приходит к необходимости Второго в современном сюрреалистском тезаурусе.

Прораствание Второго как в воображаемом, так и в зеленом пространствах возвращает к теме циклического перерождения субъекта и мира, о чем постоянно думал сам Кондратьев. Именно фигура Второго способна приводить к патафизической равнозначности противоположностей – человеческого и нечеловеческого, скрытого и явного, воображаемого/потенциального и реального/действительного. «Сезонность в восприятии жизни» означает наличие таких метаморфоз в пространстве воображаемых решений, при которых образы насекомых и кукол предстают проекциями биофилософских идей имаго и имагинации. Имагинативная гносеология, по Я. Голосовкеру, предполагает не в последнюю очередь способность вос-

принимать неразрешимость противоречий, «энигм», антиномий; «существенным компонентом имагинативного познания выступает разум воображения, который, в свою очередь, руководим интеллектуальной интуицией и “умным чувством”, познающим непознанное» [1, с. 160]. Идея умного чувства Голосовкера перекликается с рациональной чувственностью, присущей поэтике Драгомощенко и влияющей в отдельные периоды на Кондратьева.

Концепции умного чувства, рациональной чувственности в рамках кондратьевской рефлексии о сюрреализме и его аналогах в русской поэзии неминуемо связываются с эмоционализмом М. Кузмина. В декларации движения 1923 г. в большом количестве возникают концепты, которые окажутся существенными для сюрреалистического кода: любовь, поэзия, движение, витальность, иррационализм: «Проявление *творчества* как *любви* и жизни неразрывно сопряжено с *движением* [курсив автора. – О. Г.] <...> Божественный, интуитивный, *безумный разум* – путеводитель художественной мысли; логический, научный рассудок допустим только в эмоционально измененном виде, когда он, будучи, по существу, противоположным разуму, к нему приближается» [10, с. 353 – 354]. В поэзии Кондратьева функции чувственного разума и сентиментальной памяти объединяет образ камня, являющегося неотъемлемым элементом петербургского (sic) и карельского ландшафтов. Онемевший

камень [6, с. 27], простуженный камень [Там же, с. 28, 64] становится важной рецептивной точкой универсума – всеобщего стиха (*versus*), дейктически раскрывая присутствие всеобщего сновидного принципа: «О любви никто не сказал – / это только забытый сон, / стон холодного камня из вечного плена» [6, с. 38].

Сентиментальность ранних стихов, как и сюрреализм, осмысляются Кондратьевым именно через Кузмина. Эмоционализм организует поле эстетики, сюрреализм формирует категориальный аппарат. Наиболее четко эти линии очерчивает Кондратьев в статье «Предчувствие эмоционализма». Можно согласиться с А. Скиданом, что «эта небольшая по объему статья и сегодня поражает своей решимостью и размахом. Поместить поиски Кузмина двадцатых годов в мировой контекст, связать их с панорамными вещами на границе стиха и прозы, создававшимися в 40-х Бретоном (“Ода Шарлю Фурье”) и У. К. Уильямсом (“Паттерсон”), с “проективным стихом” Чарльза Олсона, увидеть ту же тенденцию “расширения пределов допустимого” в развитии ленинградской поэзии – от Вагинова и обэриутов до А. Драгомощенко, В. Кучерявкина и С. Завьялова – едва ли я ошибусь, если скажу, что никто ни до, ни после Кондратьева не предпринимал столь дерзкой и масштабной попытки» [12, с. 200]. Кроме того, этот опыт рефлексии о сюрреализме позволяет увидеть, что реализация сюрреалистического кода в русской поэзии гораздо в большей

степени завязана на развитии кузминской линии эмоционализма, а также традиции сентиментального нарратива, нежели на проявлении символистского и постсимволистского поэтического мейнстрима. В одном из писем И. Вишневецкому Кондратьев говорит об этом довольно прямо: «предполагаю эстетизм и “романтичность” куда более демократическим и естественным, чем то, что есть в символизме или обэриу» [3].

Кондратьев в своем размышлении об эмоционализме, выходя на поэтический проект Ч. Олсона, схватывает, что чрезвычайно важно, сам момент *объективации сюрреализма/эмоционализма*: «Новое отношение к форме взаимосвязано с новым отношением к реальности. “Проблема, – пишет Олсон, – наделить свое творчество серьезностью <...> достаточной, чтобы заставить рукотворную вещь занять подобающее место рядом с творениями природы”. С этим связано понятие “объектизма”, которое вводится для метафизического переосмысления “неисчерпаемого мира предметов” и действия художника, направленного на его избавление от лирического вмешательства индивидуального “Я”» [8, с. 35]. Это и есть та смычка сюрреалистского с объектным, которая определяет поздний сюрреализм, а также потенциальные альтернативы, заложенные в сюрреалистическом коде.

Сам эмоционализм Кондратьев рассматривает не как очередное литературное направление, а как «попытку

определения возможных путей для русской поэзии» [8, с. 36]. Это патафизическое по природе своей измерение возможных решений актуализирует вопросы уже не о литературном процессе, но о динамических изменениях внутри концептуального и эстетического кодов. Сама динамика здесь означает то представление о движении, столь важном для сюрреалистского тезауруса, которое охраняет изначальное постоянство того, что собственно изменяется³. Именно такие антиномии Кондратьев обнаруживает в собственно литературном поле и притягивает их к себе. Так и возникают «великое однообразие любви» А. Драгомощенко и «испытанное постоянство»⁴ А. Николева. А собственно ненаукообразное «предчувствие», которое использует Кондратьев в заглавии статьи об эмоционализме и за которое его критиковали академические филологи, становится очень точным очередным сюрреалистским концептом, каковым он прошивал и свои стихи.

Исследование и грёзовое описание возможных путей поэзии, однако, осложняются сопротивлением культурно-социального контекста позднего

³ В свою очередь, это дополнительно отсылает к ставшему центральным для патафизики образу спирали из «Убю короля» Жарри, а также к диалектическому закону постоянства-в-изменчивости [5, с. 34].

⁴ Так называлась комедия поэта и драматурга XVIII века Н. П. Николева, чье имя в качестве псевдонима взял Андрей Егунов. Так же назвал свою статью об А. Николеве Кондратьев.

СССР и постсоветской России. Лирический, автобиографический субъект в эссеистике и прозе Кондратьева все больше начинает ощущать непонимание окружающих. Фрейдистские основания французского сюрреализма, определяющие его интерес к процессам подсознания, для исторического опыта постреволюционной России оказываются малопродуктивными, как рассуждает Кондратьев, поскольку русскому психоанализу в это время «пришлось работать не с подавленными, а с очень торжествующими желаниями человечества» [7, с. 479]; подсознание было вывернуто наружу (тема алкоголизма подсказывает вполне конкретные физиологические метафоры), но объектная интенциональность обнаружилась в окружающей жизни лишь «пьяное недоразумение» [Там же]. Фрейдизм остается значимым только для маргинальных авангардных групп типа «41°», которые были даже более радикальными в своих экспериментах, чем западноевропейские дадаисты. Лирический субъект в итоге видит в сюрреализме «очень глубокую травму современной русской интеллигенции (может быть, травму рождения), которая объясняет то бездумный энтузиазм, то снисходительную усмешку стыда моих некоторых коллег при звуке этого слова» [Там же]. Это очень кондратьевское смещение: не ограничивающая возможности травма, а травма рождения. Для него самого сюрреализм остается понятием и знаком грядущих изменений жизни и человека.

В поисках решения проблемы реального, без которого сюрреалистический проект в России эксплицитно не развивается, Кондратьев обращается к книге русского психоаналитика Н. Осипова «Революция и сон» (1931) и особенно отмечает его попытку «противопоставить “сновидению” не “реальность”, а “норму” жизни» [7, с. 678]. Именно с нормой начинает иметь дело неосюрреалистский образ. «Когда я думаю об истоках и смысле русского сюрреализма, – пишет И. Вишневецкий, – в том числе в том виде, в каком он воплотился у Василия Кондратьева, – то он мне представляется возгонкой невыносимой реальности до невыносимости преодолевающего свободного образа, почти эротического в своей осязаемости» [2, с. 264]. Однако ирония заключается в том, что сам авангардный проект до сих пор в российском контексте не стал нормой, или, как пишет Кондратьев с цеховой самокритичностью, «“авангардизм” не создал пока еще новой литературной нормы» [6, с. 142]. Но именно непроявленность эстетической, художественной норм хотя бы как-то компенсирует жесткость социально-политической нормы, замещающей саму реальность и ограничивающей утопические попытки прорыва к реальному.

Опыт сопротивления норме формирует изначально неосюрреалистическую черту поэтического субъекта – *интровертность*. Хотя через специфическую интровертность выражается гипносическая позиция поэта:

отсутствие «холопского энтузиазма перед лицом жизни», но и призыв «не надо пижонить со смертью». Кроме того, проявляется еще одна неосюрреалистическая, или, учитывая ситуацию внешней, исторически дистанцированной рефлексии, экзосюрреалистическая черта – *национальное чувство*.

В революционные моменты истории актуализируются реальное и национальное, что делает невозможными сюрреалистические акты. Наиболее удачным для реализаций сюрреалистического является период ранней и вторичной реакции. Перелом перестроечного времени и начало 1990-х гг. определили неудачу неосюрреалистского проекта Кондратьева. Чуть ли не единственный осознанный сюрреалист русской поэзии застал неподходящее для сюрреального время.

Смерть Кондратьева – трагическая случайность. И этого случая не отменят ни попытки литературных критиков или друзей поэта «оправдать» высшей сюжетной закономерностью это событие, ни лейтмотивные размышления самого Кондратьева о проклятости и влечении к смерти, сколь очевидными ни казались бы самопророчества в стихах и прозе (мотив падения, действительно, частотен в текстах, хотя, возможно, он является простой проекцией боязни высоты или процесса засыпания). К тому же Кондратьев, в отличие от Б. Поплавского, например, хотел и планировал сюрреалистическую революцию именно в России. Однако сильнее оказались сомнения в её возможности и устояв-

шеется ощущение, что отечественная литература не подходит для этого, а сюрреализм – чуждое явление. Возможно, теперь сюрреалистские концепты повисли без опоры в кондратьевском тезаурусе, как в пустоте. Или такая пустота означает, что это было «последнее» поколение, которое ощущало чуждость и изоляцию русской культуры.

Библиографические ссылки

1. Арапов О. Г. «Имагинативная философия» Я. Голосовкера и «имагинативная метафизика» Г. Башляра: две модели философии воображения // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2017. Т. 21. № 2. С. 158 – 165.
2. Вишневецкий И. Г. Литературная судьба Василия Кондратьева // НЛО. 2019. № 3 (157). С. 239 – 267.
3. Вишневецкий И. Памяти Василия Кондратьева [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/rus/dossier/vishnevetskiy-o-kondratieve> (дата обращения: 22.02.2020).
4. Голдовский Б. П. История драматургии театра кукол. М., 2007. 328 с.
5. Голосовкер Я. Э. Имагинативный абсолют. М., 2012. 318 с.
6. Кондратьев В. Ценитель пустыни: Собрание стихотворений. СПб., 2016. 192 с.
7. Кондратьев В. Показания поэтов: Повести, рассказы, эссе, заметки. М., 2020. 712 с.
8. Кондратьев В. К. Предчувствие эмоционализма (М. А. Кузмин и «новая поэзия») // Михаил Кузмин и русская культура XX века : Тезисы и материалы конф. 15 – 17 мая 1990 г. / сост. Г. А. Морев. Л., 1990. С. 32 – 36.
9. Кузмин М. Стихотворения. СПб., 1996. 832 с.
10. Кузмин М., Радлова А., Радлов С., Юркун Ю. Декларация эмоционализма // Литературные манифесты от символизма до наших дней / сост. С. Б. Джимбинов. М., 2000. С. 353 – 354.
11. Рикёр П. Время и рассказ : в 2 т. М.; СПб., 1998. Т. 1. 313 с.
12. Скидан А. Совпадение в пейзаже. Памяти Василия Кондратьева // Скидан А. Сумма поэтики. М., 2013. С. 196 – 212.

**NEOSURREALISTIC SUBJECT IN POETRY AND PROSE
BY V. KONDRATIEV**

The article analyzes the specifics of the lyrical subject in V. Kondratiev's poetry and prose. A hypothesis is put forward that such a subject is connected with the conceptual thesaurus of surrealist concepts, as well as with the action of the surrealist code. In this regard, in Kondratiev's artistic practice, the figure of the Second, concepts of anticipation, meetings, revival and introspection motives are revealed, and the influence of the context of Russian modernist literature (especially the emotionalism of M. Kuzmin) on the formation of the neosurrealistic subject of Kondratiev is investigated.

Keywords: surrealism, emotionalism, surrealist code, pataphysics, sensuality, dream, M. Kuzmin, A. Nikolev, lyrical subject.

УДК 81.119 + 811.161.1

Ю. Л. Дмитриева

**СРЕДСТВА ЭКСПЛИКАЦИИ ОБРАЗА ГОРЛОВКИ
В СОВРЕМЕННЫХ МЕДИАТЕКСТАХ**

В статье выделены основные когнитивные признаки образа Горловки, описанные автором ранее. В работе рассмотрены лексемы тематической группы «Номинации городского пространства», объективирующие анализируемый образ только в контексте и квалифицируемые как классификаторы городского пространства. Также выявлены и описаны ойкодонимы, годонимы и, отчасти, эргонимы, эксплицирующие образ Горловки в массмедийных текстах.

Ключевые слова: образ, ойкодоним, топоним, годоним, городское пространство, эргоним, тематическая группа.

Образ неоднократно становился объектом изучения философов, психологов, лингвистов, литературоведов, лингвокультурологов, лингвокогнитологов, семиотиков и др.

В современных исследованиях значительное внимание уделяется лингвокраеведческой специфике со-

держания образа объекта онтологического мира. В работах Н. В. Давыдкина, Л. Н. Везнер, С. Л. Васильевой, Д. Ф. Мымриной, С. С. Касаткиной, Ю. Л. Балюшиной и других рассматриваются проблемы описания структуры образа города, особенности города как культурного пространства,