

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

СТИХИ Ю. ОДАРЧЕНКО: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ СЮРРЕАЛИЗМА, СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КОДА И СЕНТИМЕНТАЛИЗМА

© 2021 г. О.С. Горелов

*Ивановский государственный университет,
Иваново, Россия*

Дата поступления статьи: 03 апреля 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 25 июля 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-250-265>

Аннотация: В статье на примере поэзии Ю. Одарченко рассматриваются способы реализации сюрреалистического кода. Признаками его действия становятся специфический сентиментализм как интонация; рационализм как метод языковой работы; сюжетность поэтического диегезиса и поэтизация прозы; принцип метонимических смещений. В текстах Одарченко гротесковая художественная оптика приводит к многосторонним сдвигам: в плане интонации — смещение от сентиментальности к черному юмору; в жанровом отношении — от идиллии к ужасу, страшилкам; на уровне композиции — от обстоятельного описания незначительных и во многом случайных деталей к подчеркивающему некую страшную закономерность пуанту. Сентиментальность и лиризм оказывается возможным рассматривать как реакцию на увиденный самим же поэтом второй, магический мир и на невидение остальными людьми сосуществования двух миров, проникающих друг в друга. Это проникновение хоть и понимается в основном как ранение, развиваясь в стерновский мотив раны, но также вызывает новый виток сюрреалистского внимания к деталям и существам мира.

Ключевые слова: сюрреалистический код, сентиментальность, быличка, черный юмор, ужас, нарратив, О. Григорьев, В. Уфлянд.

Информация об авторе: Олег Сергеевич Горелов — кандидат филологических наук, доцент кафедры теории, истории литературы и культурологии, Ивановский государственный университет, ул. Ермака, д. 39, 153025 г. Иваново, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5718-6588>

E-mail: og-rus@inbox.ru

Для цитирования: Горелов О.С. Стихи Ю. Одарченко: к проблеме взаимодействий сюрреализма, сюрреалистического кода и сентиментализма // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 250–265. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-250-265>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

ODARCHENKO'S POEMS: INTERACTIONS OF SURREALISM, SURREALIST CODE, AND SENTIMENTALISM

© 2021. Oleg S. Gorelov

*Ivanovo State University,
Ivanovo, Russia*

Received: April 03, 2020

Approved after reviewing: July 25, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Abstract: The article examines surrealist codes in poetry on the example of Y. Odarchenko's poems. The signs of these codes include: peculiar sentimental tone; rationalist approach to the use of language; plotted poetic diegesis and poeticized prose; and principle of metonymic displacements. In the texts of Odarchenko, grotesque artistic optics leads to multilateral shifts: in terms of intonation — a shift from sentimentality to black humor; in term of genre — a shift from the idyll to horror; at the composition level — a shift from the detailed description of minor and largely random details to a *pointe* that highlights some underlying terrible pattern. It is possible to interpret sentimentality and lyrical tone of the poem as a response to what the poet himself believes to be another magical world while others fail to spot the coexistence of two worlds penetrating each other. While the penetration of the real and imaginary worlds develops into a Sternian motif of the wound, it also evokes surrealist attention to the world and its living creatures.

Keywords: surrealist code, sentimentality, bilichka, black humor, horror, narrative, O. Grigoriev, V. Uflyand.

Information about the author: Oleg S. Gorelov, PhD in Philology, Associate Professor, Ivanovo State University, Ermak St. 39, 153025 Ivanovo, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5718-6588>

E-mail: og-rus@inbox.ru

For citation: Gorelov, O.S. "Odarchenko's Poems: Interactions of Surrealism, Surrealist Code, and Sentimentalism." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 250–265. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-250-265>

Художественные высказывания и жесты сюрреализма постепенно составляют особую сверхструктуру, которую можно определить сюрреалистическим кодом. Как регулятивное структурное образование, определяющее принципы и правила дальнейшего функционирования и сочетания знаков, код становится в дальнейшем знаковой надсистемой.

Сюрреалистический код участвует в организации текстов постсимволистской русской поэзии уже в 1920–1930-е гг. Признаками его действия становятся: а) специфический *сентиментализм* как интонация, удерживающая противоречие между «неистовым» и сентиментальным романтизмом, а также черным юмором и детской оптикой; б) *рационализм* как метод языковой работы; в) *сюжетность* поэтического диегезиса и *поэтизация прозы*; г) принцип *метонимических смещений*. Сочетание всех черт особенно свойственно творчеству авторов, испытавших опыт временной, постоянной или внутренней эмиграции в период от 1920-х до 1970-х гг. (например, Ю. Одарченко и В. Уфлянд)¹.

В формате фантастических сказок — гротесково-страшных у Одарченко и гротесково-карнавальных у Уфлянда — оба автора осуществляют свои стратегии минимального сюрреалистского смещения. В текстах Одарченко именно гротесковая художественная оптика приводит к многосторонним сдвигам: в плане интонации — смещение от сентиментальности к черному юмору; в жанровом отношении — от идиллии к ужасу, страшилкам; на уровне композиции — от обстоятельного описания незначительных и во многом случайных деталей к подчеркивающему некую страшную законо-

¹ Анализ сюрреалистического кода В. Уфлянда, а также метонимического типа мышления и способов его реализации представлен здесь: [3].

мерность пуанту: «Но так много случайностей / В нашей жизни бывает за каждый денёк, / Что, увидевши розу душистую, чайную, / Я глазами ищу — где зловещий жучок» [12, с. 5]. Феноменологическая установка («я глазами ищу») сводится к поиску отклонений, клинаменов, аномалий и предполагает дальнейшую фиксацию на них. Так осуществляется не только гротескное укрупнение плана, но и раздвоение реальности; К. Померанцев в своих воспоминаниях о поэте пишет: «...он, как Гоголь — недаром он его так любил — жил в двух реальностях: обычной, знакомой всем нам, и другой, страшной, видимой лишь ему одному» [12, с. 244]. Действительно, аналогично устроена и художественная оптика Гоголя, описанная В. Розановым через образ «вогнутого зеркала», некой линзы, которая выделяет одну негативную черту в проходящих сквозь нее образах, объектах, событиях: «Первым движением воображения он (Гоголь. — О.Г.) стремится захватить в картину возможно большее число предметов; позднее ненужные из них отбрасываются, действие вогнутого зеркала как бы сосредоточивается, но и то, что оно делает с предметом, перед ним стоящим, — усиливается» [14, с. 147]. Но гротескная линза Одарченко, улавливающая отрицательные проявления объектов и обнаруживающая в них другую реальность, сохраняет сюрреальную суперпозицию двух измерений: «Одарченко не только страдал от окружающего его ужаса, но еще и от того, что другие этого ужаса не замечали. Он не понимал, как можно было видеть в вещах и явлениях лишь внешний обманчивый облик. У него не было экрана, нормально существующего у каждого нормального человека, фильтрующего действительность, чтобы не давать ей всей, в “чистом виде”, прорываться к нашей душе» [13, с. 263].

Функцию линзы, обнаруживающей смертоносную опасность во всем, могут выполнять страшные сновидения: «Я съел во сне пирог с отравой...» [12, с. 55]. Более того, именно кошмар претендует на то, чтобы стать основной формой сюрреалистского сновидения. Лирический субъект хоть и сопротивляется кошмарам, претендующим на статус первичной реальности, воплощенной к тому же в тексте (зараженном «темной» силой), но пуант в конце указывает на победу реализовавшегося кошмара:

Как бы мне в стихах не сбиться
Лишь на то, что ночью снится.

Солнца, солнца, солнца луч,
 Озари из темных туч
 В голове моей больной
 Твой прекрасный рай земной:

Я прикован к гильотине,
 Голова моя в корзине,
 И от солнечных лучей
 Кровь немного горячей.

[12, с. 14]

Здесь особенно наглядно видно, что «все мини-драмы Ю. Одарченко разворачиваются при свете дня» [5, с. 76], под солнечными лучами проявляется второй мир.

Этот и многие другие тексты демонстрируют явное влечение к смерти как к освобождению от страха, который уйдет вместе с жизнью. Поэтому, в отличие от кошмаров, сон без сновидений, «лермонтовский сон» [12, с. 64] уводит от страха (вводя в состояние близкое к смерти) и от постоянных поисков примет гибельности мира: «Все звезды созданы для маленькой земли <...> Лишь только для того, чтоб малое дитя, / С душою чистой, на небо глядя, / Могло сказать: как это хорошо! / Уже во сне: как это хорошо!» [12, с. 53]. Неснимаемая парадоксальность сна-смерти указывает на эпикуровскую невстречу со смертью. Именно поэтому лирический герой, видя мир обреченным, по-сюрреалистски не впадает в отчаяние («отчаяние чуждо мне»), обитая в своем «предвечном полусне» [12, с. 91].

Черный юмор страшных историй заслоняет для современного читателя их готическое происхождение, комическое вычитает серьезный, трагический подтекст. Трагическое на эстетическом уровне почти не сохранилось в текстах Одарченко, которому гораздо ближе теперь оказывается В. Уфлянд (у обоих рационализирующая природа смеха²), нежели О. Григорьев, несмотря на их более очевидные внешне-стилевые совпадения. Это подтверждается и обратным сопоставлением с сюрреалистом-предшественником, которое предлагает Ю. Иваск в рецензии на книгу «Денёк»: «...если

2 Ср. также характерное «Люблю, люблю повеселиться. / Ведь я ужасный весельчак. Мне сон веселый снится <...> Люблю повеселиться, / Особенно во сне» [15, с. 254–255].

у Поплавского — поэтический беспорядок, то у Одарченко — поэтический порядок. И за этим беспорядком, и за этим порядком — “хаос шевелится”. Но слышится и музыка, вопреки всему — светлая музыка, которая никого не спасает и иногда только утешает» [4, с. 202]. К тому же пример Поплавского, «чистого» сюрреалиста русской поэзии, подтверждает, что Одарченко идет дальше, задействуя уже сюрреалистический код, а не общесюрреалистские идеи 1910–1920-х гг.

Итак, в каждой детали жизни обнаруживается смерть. В терминах сюрреалистического кода это означает метонимическое смещение: *смерть* — *метонимия жизни*. Большинство текстов единственной прижизненной книги стихов Одарченко «Денёк» построено именно так: в идиллической, сентиментальной картине (выраженной с помощью более или менее сусальной, приторной интонации), в случайных деталях этой картины постепенно проявляются следы смерти³, пока крупным планом не демонстрируется труп, его часть или другой танатальный образ. В остальных стихах, так и не вошедших в какие-либо сборники, больше сюжетного разнообразия (хотя они зачастую риторически более прямолинейные: безличное повествование, риторические фигуры), они не столь аскетичны в плане системы персонажей и образов, однако общий принцип распространяется и на них. Вот только наиболее яркие примеры композиционного сдвига:

«Мальчик катит по дорожке / Легкое серсо. / В беленьких чулочках ножки, / Легкое серсо» — в концовке: «Мальчик смотрит улыбаясь: / Ворон на суку, / А под ним висит качаясь / Кто-то на суку» [12, с. 6];

«Лишь для вас мои чайные розы, / Лишь о вас все случайные грезы...» — подробное описание роз завершается так: «Ваши волосы — шелковый лен, / Голос ваш — колокольчика звон, / А глаза на прелестном лице — / Две зеленые мухи цеце» [12, с. 31];

стихотворение «“Весь день стоит как бы хрустальный”...» [12, с. 24] начинается с описания золотой осени в тютчевской тональности, но затем вновь появляется образ мухи, которая влетает в грудь трупа;

3 Согласно уже описанному принципу внимание к деталям не только приводит к обнаружению смерти, но и является проявлением поэтической любви к миру. Особенно это заметно в неоконченной повести «Детские страхи» [12, с. 109, 114–115, 120–121], что также существенно корректирует восприятие Одарченко как «темного» поэта.

«И бездны тень / В душе, на ярмарке, в церквах / И в драматических стихах. А если солнышко взойдет / И смерть под ручку приведет, / То это будет все равно — / В гробу и тесно и темно» [12, с. 26].

Именно сознание, привыкшее к шевелению хаоса, порождает это «все равно». Ориентируясь на сюрреалистический код, Одарченко по сути прерывает линию постсимволистской поэзии и «мистической» русской прозы, начавшейся как раз с Гоголя. Основные пункты взаимодействия поэта с этой линией отметил А.И. Чагин: «...особого внимания заслуживала бы тема: *Гоголь и русская литература 1910–1930-х гг.*, позволяющая с большей полнотой увидеть истоки мистических исканий литературы начала XX в., некоторых открытий русских футуристов, черт сюрреализма, возникающих в произведениях писателей разных поколений» [8, с. 368]. В поэзии же ключевыми точками оказываются Ф. Тютчев, Н. Гумилев и В. Ходасевич. Чагин расставляет при этом достаточно жесткие акценты: «...художественные миры Обэриутов, Поплавского, Одарченко в большой мере сюрреалистичны, но сюрреализм этот в основе своей иной, нежели у французских наследников Лотреамона и Бодлера — здесь живет жалость, склоненность к человеческому страданию, восходящая к национальной культурной традиции и, в конечном счете, к православным ее основам» [8, с. 413]. Возможно, такая национально-культурная трактовка и применима к указанным авторам, однако ее нельзя активизировать автоматически при широком поиске сюрреалистического кода русской литературы середины и второй половины XX в.

Стихотворение «Есть совершенные картинки...» Одарченко строит как серию композиционных сдвигов, реализующихся в каждой строфе:

Есть совершенные картинки:
Шнурок порвался на ботинке,
Когда жена в театр спешит
И мужа злобно тормозит.

Когда усердно мать хлопочет:
Одеть теплей сыночка хочет,
Чтоб мальчик грудь не застудил,
А мальчик в прорубь угодил.

Когда скопил бедняк убогий
На механические ноги,
И снова бодро зашагал,
И под трамвай опять попал.

Когда в стремительной ракете
Решив края покинуть эти
Я расшибу о стенку лоб,
Поняв, что мир — закрытый гроб.

[12, с. 27]

В «совершенных картинках» мелочи, случайности, бытовые детали и объекты вновь оказываются дейксисами смерти (еще пример: «На волне гребешок — значит женщина утонула» [12, с. 48]), но кумулятивный принцип этого текста приводит к качественно новому выводу: мир, несмотря на бесконечные окна в иное, имманентен. Эта имманентность («мир — закрытый гроб») вроде бы считывается как готическая, абсурдистская, а не сюрреалистская. Однако структурообразующий характер черного юмора корректирует первоначальное понимание. Некоторые фрагменты прозы Одарченко более открыто репрезентуют это имманентное, но именно сюрреалистское мировосприятие: «В такие минуты полной *тишины* вдруг понимаешь, что нет мира иного потустороннего, а есть *один мир таинственный и чудный*, в котором живут люди, и только изредка ощущают все *чудесное основание его*» [12, с. 204]. Хотя в самом понимании поэтом феномена смеха много отличного от сюрреалистического: «Для меня соблазнительна мысль, что человек стал человеком не с момента, когда он заговорил, а с момента, когда первый раз рассмеялся» [12, с. 206] (эссе «Истоки смеха»). Смех выделяет человека на зверином фоне, переводя его с системы инстинктов на систему разума. Для Бретона юмор, наоборот, становится способом «высшего мятежа разума» [9, с. 23].

Только когда комические смещения становятся слишком очевидными, прямолинейными, тогда и возникает абсурдистский эффект, и поэтика Одарченко начинает сближаться с обэриутовской. Например, хореический ритм детской считалки в «Подавайте самовар...» оформляет беспечный диалог лирического героя и Клавдии Петровны, готовящихся к чаепитию,

прерванному немотивированной смертью мужа героини. К обэриутовскому объективированию субъективного В. Бетаки относит текст «В аптеке продается вата...» [12, с. 250]. Но иногда образ аптеки позволяет осуществлять переходы от обэриутовско-абсурдистской образности в сторону сюрреалистичной:

Стоят в аптеке два шара:
Оранжевый и синий.
Стоит на улице жара
И люди в парусине.

Вхожу в аптеку и шары
Конечно разбиваю,
В участке нет такой жары,
А цвет сейчас узнаю.

Горит оранжевый рассвет
На синей пелерине.
Отлично выспался поэт
На каменной перине.

[12, с. 72]

То, что стеклянные шары были «обычным атрибутом парижских аптек в довоенное время» [12, с. 252], только усиливает сюрреальный эффект «преступления» персонажа этого стихотворения. Вообще комические проявления в текстах Одарченко, и это еще одно сближение с литературными поисками метрополии, в частности, с Уфляндом, связаны с особым персонажным миром, не последнюю роль в котором играет алкоголь. Однако добродушная, мягкая ирония может дополняться здесь отрицательным полюсом жесткого гротеска: «Куст каких-то ядовитых роз / Я взрастил поэзии на смену. / Мир земной, ведь это море слез... / А вот пьяным море по колено» [12, с. 50].

Возвращаясь к вопросу об имманентности мира, нужно сказать, что она подчеркивается с помощью инфантильной оптики. Именно через детскую интонацию, метрику и образы осуществляется диалектическое про-

творечие: «мир — закрытый гроб» и «мир — земной рай» (этот образ повторяется несколько раз: «Вот земной, Мариша, рай: / Зайчик, зайчик, убегай!» [12, с. 32]; «В голове моей больной / Твой прекрасный рай земной» [12, с. 14]). Однако сами дети могут не подозревать еще, откуда пришли прекрасные существа и предметы, которые их окружают, особенно если нарратором выступает взрослый. Прорастания имманентного ада особенно незаметны в самой сентиментальности жизни, в «розовой чистенькой спаленке» ребенка:

Той дорогой, которой иду,
Я наверное в ад попаду⁴.

Но оттуда по шелковой лесенке,
Напевая веселые песенки,
Я обратно на землю вернусь
И на крыше в кота воплощусь.

Буду жить я у девочки маленькой
В ее розовой чистенькой спаленке.
Буду нежно мурлыкать опять
Но о чем, никому не понять.

[12, с. 33]

Этот текст явно соотносится с прорабатываемыми в прозе Одарченко нарративными ходами, когда становится очевидным, что «увиденная в обратной перспективе идиллия исходно была основана на чем-то неопределенно-тревожном» [7, с. 225].

Именно благодаря сюрреалистическому образу ребенка появляется и *сентиментализм* как элемент сюрреалистического кода. Сентиментальное как концепт может включать в себя: а) мягкую тональность, б) воспоминание о прошлом, в) приоритет частного, субъективного, определенный

4 Здесь, как и в стихотворении «Как бы мне в стихах не сбиться...», цитируемом выше, после двустушия-экспозиции следуют два катрена, включающих собственно историю и образ-пуант, который становится еще более неожиданным благодаря невыделенности в стиховой структуре. У Уфлянда, наоборот, используется прием заключительного двустушия, которое и является образно-композиционным пуантом.

эгоцентризм, г) принятие мира в его чудесности. Концепт детства в сюрреализме соответствует в принципе всем перечисленным позициям, хотя сама по себе сентиментальность открыто признается сюрреалистами врагом (это отголоски борьбы «неистовых романтиков» и сентиментального романтизма). Бретон, размышляя о комической стратегии движения, писал, что теснят «черный юмор со всех сторон — здесь и глупость, и скептическая насмешка, и беззаботная шутка (перечень может быть сколь угодно длинным), но по-настоящему бороться, пожалуй, стоит лишь с тщедушной и малокровной сентиментальностью, бесконечно витающей в облаках» [9, с. 28]⁵. С. Дали критиковал Ч. Чаплина и экспрессионизм как раз за сентиментальное отношение к миру. Собственно все это перешло в наследство к послевоенным авторам, например, классик постмодернизма Т. Пинчон в «Радуге земного тяготения» не случайно предлагает такую формулу: «...нет ничего более отвратительного, чем сентиментальный сюрреалист» [16, с. 696].

В русской поэзии сентиментальность постепенно перестает противоречить черному юмору, как только усиливается влияние сюрреалистического кода. Пока же действует общий культурный контекст сюрреализма и русского авангарда, сентиментальность фактически исключается из означенного комического поля, как в стихах обэриутов, например, где черный юмор может скорее развиться в цинический, чем допустить слияния с сентиментальной, жалостливой интонацией⁶. В то время как «чувство мистической жалости и нежности к ребёнку (и, шире, вообще к беззащитному, маленькому человеку) присутствует в самых беспощадных стихотворениях “Денька”» [6, с. 143]. К. Померанцев очень точно фиксирует это применительно уже к раннему этапу творчества Одарченко: «Юра, можно сказать, единственный в царстве “парижской ноты” сюрреалист. Ведь наша диаспора здесь, в цветущих садах дадаистов⁷, — как последняя крепость *консервативного сентиментализма*. Как ни странно, поэзия русской эмиграции, за исключением, пожалуй, Марины Цветаевой, была действительно довольно консервативной по форме, если сравнивать с новаторски-экспериментальной поэзией в советской России» [10].

5 Ср. также перевод Е.Д. Гальцовой: «черный юмор <...> является смертельным врагом сентиментальности с ее постоянно голубым фоном» [2, с. 210].

6 См. об этом: [6, с. 140–143].

7 Здесь просто нужно учитывать контекстуальные соотношения: «дадаизм → сюрреализм», «сюрреализм → сюрреалистический код».

Сентиментальность и лиризм можно рассматривать как реакцию на увиденный самим же поэтом второй мир и на невидение остальными людьми сосуществования двух миров, проникающих друг в друга. Это проникновение хоть и понимается в основном как ранение, развиваясь в стерновский мотив раны, но также вызывает новый виток сюрреалистского внимания к деталям и существам мира: «Таинственным образом Одарченко был приобщен к существованию всего живого. Беззащитность, боль самых малых созданий он воспринимал как свою собственную. Не случайно, по устному свидетельству племянницы поэта Анны Одарченко, Юрий Павлович даже старался не ходить по траве, чтобы не уничтожить обитающих там букашек» [11, с. 14]. Сентиментальная интонация «выражает главную, сокровенную составляющую поэтической личности Одарченко: его способность жалеть. В жалости этой часто смешаны субъект и объект» [1, с. 76]. Особый сюрреалистский сентиментализм, таким образом, объясняет жалость не через национальную специфику православной культуры, но через сюрреалистическое неразличение субъекта и объекта, а также имплицитное действие сюрреалистического кода.

Более того, сентиментализм способен объяснять не только специфику черного внежалостного юмора, экзистенцию жалости или инфантильную оптику. Сентиментальный нарратив проясняет также природу ужасного: «По первому впечатлению — это какой-то странно-добродушный садизм, или *сентиментальное смакование ужасников* (выражение Андрея Белого). Второе впечатление — здесь чувство раздавленности. И столько скрытой жалости. И какая это грусть» [4, с. 202]. Иногда самый светлый образ рая в соответствующих цветах (розовый⁸, голубой — «голубая сентиментальность, витающая в облаках») выполняет функцию сентиментального зачина перед хоррорным поворотом: «На небе в царствии седьмом / Сидит на рыженькой лошадке / Вся в розовом и голубом <...> Она давно уже с площадки / Мне знаки подает рукой / И обещает на лошадке / За мною прискакать весной» [12, с. 54].

Диминутивы, сохраняя частицы ласки, нежности мира, буквализируются в функции уменьшения, которое в контексте русской литературы звучит как «достоевское» умаление: субъект превращается «из человека в человечка» [12, с. 39]. Поэтому нечеловеческие персонажи, как и дети до этого

8 Ср.: «Трагические гиацинты / В чуть розоватых завитках» [12, с. 56].

(«И всплеск шара на дне бильярда / Похож на детский поцелуй» [12, с. 52]), не ведают страхов и не видят следов смерти: «На Красной площади, на плахе / Сидит веселый воробей, / И видит, как прохожий, в страхе, / Снимает шапку перед ней. <...> И с высоты своей взирая / На этих суетных людей, / Щебечет, солнце прославляя, / На плахе сидя, воробей» [12, с. 41]. То же прозимний лист весной: «Желтый, смятый в седой паутине, / Искушает чужую вину, / Но висит на весенней осине, / Значит тоже встречает весну» [12, с. 52]. Круговорот смерти и страдания неминуемо осуществляется посредством самого человека. Так, возможна следующая логика: чтобы слушать по утрам прекрасного петушка, нужно быть живым, а для этого надо есть, поэтому петушка нужно зарезать: «А ты, Ванюша, / Поди зарежь черного петушка» — «Зарезал Ванюша петушка. / Вот все живы, сидят и слушают, / Как курочка кудахчет, / О петушке своем плачет» [12, с. 49]. Из-за умаления человеческого остается только мнимая агентность — вскоре человек неизбежно объективируется и впишется в общее пространство смерти, как в натюрморт очередная деталь: «И свеча в бутылке темной / Догорает в тишине, / Отражая свет нескромный / В незавешенном окне. <...> И сочтется кровь из раны, / Из усталого виска» [12, с. 61–62] (стихотворение «Натюрморт»). Но такая деталь, как было отмечено, означает скорое появление внимательно-го, чуткого субъекта, способного увидеть сверхреалии.

Частная способность видеть дьявола, черта, бесов, «элементалов», характеризуя субъект, говорит больше о самом объективном устройстве реальности. Одним из языковых способов объективации сверхвидения, как и у Цветаевой, становится сближение по созвучию: «Севастополь, Симферополь, Мефистофель...» [12, с. 97–98]. В текстах Одарченко часто появляется черт, в котором есть что-то от романтизированного цветаевского черта-гения. Но это своего рода гений места — местоположения дейктической детали. Так, на морской берег (море как романтический топос) выносит мешок (текст «На берег бросила волна...») или бутылку («Золотистый песок...»), но в них оказывается черт или даже «сто тысяч чертей, / И записочка в ней: / S.O.S., S.O.S. — погибаем!» [12, с. 9]. У лирического героя от этой встречи с нечистой начинает кружиться голова: «Пора бы спать, да только сон / Меня украдкой обошел. / Меня украдкой обошел, / Вдали черемухой расцвел // *Последний неизбежный сон*» [12, с. 8]. Само поэтическое письмо уже инфицировано этими силами: «Только черту на потребу / Творческая жуть» [12, с. 44].

Точки наибольшего сближения языка сюрреализма и «традиций “русского беса” — от Пушкина, Гоголя, Достоевского до Блока и Ремизова» [5, с. 74] обнажают неравномерное распределение этих влияний. Сюрреалистское довольно легко уступает место в текстах Одарченко условному «достоевскому» дискурсу. На внешнем уровне остается только сюрреалистичная образность (например, слон, идущий по канату), но проблематика прорабатывается уже скорее этическая (лирический герой обрезает канат: «Все на небе так сладостно спит, / А за слоника кто же осудит?! / Только сердце твердит и твердит, / Что второе пришествие будет» [12, с. 21]). Или, другой пример, в тексте «Дьявол, дьявол, сколько дашь...» черт отказывается покупать у лирического героя его «русскую душонку», потому что за ней и ее метаниями интереснее наблюдать со стороны, пока она жива.

Возможно, преобладание этической темы было продиктовано эмигрантским положением поэта и окружением «парижской ноты». А «сочетание “языческого” (демонологии) и христианства» [7, с. 228] стоит рассматривать скорее с точки зрения дискурсивной борьбы: обращения в стихах к богу, к ангелам больше риторические (хотя и в таком виде они уводят от сюрреалистского письма) и связаны, должно быть, с осознанным (как позже у поэтов советского андеграунда) или неосознанным противостоянием монополии на материализм, наличествующей в СССР.

Тема «элементалов» начинает звучать совсем иначе, если выйти за пределы чисто литературной традиции. Так, Т.В. Цивьян сравнивает страшные истории Одарченко с фольклорным жанром былички: «Вымысел, представляющий как реальность, мифология, врывающаяся в повседневность, нередко вводимая с помощью *вдруг*, — вот обычная конструкция былички» [7, с. 227]. Одарченко не идет в сторону создания «нового мифа», а скорее использует энергию раннего сюрреализма с его интересом к внелитературным форматам и прямому нехудожественному высказыванию о чудесном, странном случае. Быличка как раз и означает рассказанную от первого лица правдоподобную историю о встрече с нечистой силой.

Вновь разворачивая эту конструкцию, можно отметить, что в роли «очевидца» страшилок-быличек выступает не сразу считаваемый ребенок. Это применимо не только к повести «Детские страхи», но и к поэтическому субъекту Одарченко. Именно в стихах взрослый может захватить нарративную власть, навязывая сентиментальную интонацию: «...много, много

уменьшительных, тоненькая невинная мелодия. И в каждой сказочке — сквознячок из небытия» [4, с. 201]. Поэтому, как пишет Цивьян, «детское восприятие мира <...> не сразу замечается, а будучи замеченным, остается на уровне предположения...» [7, с. 229]. Исследовательница сравнивает этот нарративный принцип Одарченко с построением романа «Город Эн» Л. Добычина. Эта аналогия очень важна и с точки зрения вопроса о целостности русскоязычного литературного поля, и в плане диапазона реализаций сюрреалистического кода русской литературы.

Список литературы

Исследования

- 1 *Большева О.В.* «Пароход, пароход, пароходик...». Тема «невозвращения» в эмигрантской поэзии (на примере стихотворения Ю. Одарченко «Плакат») // Вестник Литературного института им. А.М. Горького. 2013, № 3. С. 74–80.
- 2 *Гальцова Е.Д.* Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. 542 с.
- 3 *Горелов О.С.* Социалистический сюрреализм в сборнике стихов «Тексты. 55–77» В. Уфлянда // Профессия: литератор. Год рождения: 1937. Елец: Елецкий гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2017. С. 90–99.
- 4 *Иваск Ю.* Денек // Опыты. 1953. № 1. С. 201–202.
- 5 *Маневич Г.* «Я расставлю слова...» [вступительное слово к публикации стихов Ю. Одарченко] // Арион. 1996. № 4. С. 73–78.
- 6 *Постоянцева О.В.* Истоки смеха: Юрий Одарченко и Даниил Хармс // Вестник Ярославского государственного университета им. П.Г. Демидова. Серия Гуманитарные науки. 2011. № 3. С. 140–143.
- 7 *Цивьян Т.В.* Юрий Одарченко: Представление прозы // *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 220–231.
- 8 *Чагин А.И.* Пути и лица. О русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 593 с.

Источники

- 9 *Бретон А.* Громоотвод // *Бретон А.* Антология черного юмора. М.: Carte Blanche, 1999. С. 19–28.
- 10 *Евтушенко Е.* Застенчивый сюрреалист // Новые известия. 2008. 8 мая. URL: <https://newizv.ru/news/culture/08-05-2008/89637-zastenchiviy-sjurrealist> (дата обращения: 16.03.2020).
- 11 *Иванова С.В.* «Слова, от которых бегут без оглядки...» // *Одарченко Ю.* Сочинения. М.; СПб.: Летний сад, 2001. С. 5–26.

- 12 Одарченко Ю. Стихи и проза. Paris: La Presse Libre, 1983. 261 с.
13 Померанцев К. Оправдание поражения // Мосты. 1966. № 12. С. 242–265.
14 Розанов В.В. Собр. соч.: в 30 т. М.: Республика, 1996. Т. 7. 702 с.
15 Уфлянд В. Мир человеческий изменчив. СПб.: Журнал «Звезда», 2011. 384 с.
16 Pynchon T. Gravity's Rainbow. N.Y.: Viking Press, 1973. 760 p.

References

- 1 Bolycheva, O.V. “‘Parokhod, parokhod, parokhodik...’. Tema ‘nevozvrashcheniia’ v emigrantskoi poezii (na primere stikhotvoreniia Iu. Odarchenko ‘Plakat’)” [“‘Steamboat, Steamboat, Steamboat...’. The Theme of the ‘Non-Return’ in the Emigrant Poetry (on the Example of the Poem ‘Poster’ by Yu. Odarchenko)”]. *Vestnik Literaturnogo instituta im. A.M. Gor’kogo*, no. 3, 2013, pp. 74–80. (In Russ.)
- 2 Gal’tsova, E.D. Siurrealizm i teatr: K voprosu o teatral’noi estetike frantsuzskogo siurrealizma [*Surrealism and Theater: On Theatrical Aesthetics of French Surrealism*]. Moscow, RGGU Publ., 2012. 542 p. (In Russ.)
- 3 Gorelov, O.S. “Sotsialisticheskii siurrealizm v sbornike stikhov ‘Teksty. 55–77’ V. Uflianda [“Socialist Surrealism in the Collection of Poems ‘Texts. 55–77’ by V. Uflyand”]. *Professiia: literator. God rozhdeniia: 1937* [*Profession: Writer. Year of Birth: 1937*]. Elets, Yelets State University named after I.A. Bunin Publ., 2017, pp. 90–99. (In Russ.)
- 4 Ivask, Iu. “Denek” [“Day”]. *Opyty* [*Experiences*], no. 1, 1953, pp. 201–202. (In Russ.)
- 5 Manevich, G. “Ia rasstavliu slova...” [vstupitel’noe slovo k publikatsii stikhov Iu. Odarchenko] [“I Will Place the Words...” (Introductory Word to the Publication of Poems by Y. Odarchenko)]. *Arion*, no. 4, 1996, pp. 73–78. (In Russ.)
- 6 Postoiantseva, O.V. “Istoki smekha: Iurii Odarchenko i Daniil Kharms” [“The Origins of Laughter: Yuri Odarchenko and Daniil Harms”]. *Vestnik Iaroslavskogo gosudarstvennogo universiteta im. P.G. Demidova. Seriiia Gumanitarnye nauki*, no. 3, 2011, pp. 140–143. (In Russ.)
- 7 Tsiv’ian, T.V. “Iurii Odarchenko: Predstavlenie prozy” [“Yuri Odarchenko: Introduction to his Fiction”]. Tsiv’ian, T.V. *Semioticheskie puteshestviia* [*Semiotic Travel*]. St. Petersburg, Izdatel’stvo Ivana Limbakha Publ., 2001, pp. 220–231. (In Russ.)
- 8 Chagin, A.I. *Puti i litsa. O russkoi literature XX veka* [*Ways and Faces. About 20th Century Russian Literature*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2008. 593 p. (In Russ.)