

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Саратовский национальный исследовательский  
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского»

На правах рукописи

Романов Андрей Андреевич

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ В ЛИРИКЕ Е. ШВАРЦ

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, доцент

И. Ю. Иванюшина

Саратов 2021

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ТЕЛЕСНЫЙ КОД.....	39
1.1. Алфавит телесного кода.....	46
1.2. Функции телесного кода.....	54
ГЛАВА II. ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ И ВРЕМЕННОЙ КОДЫ.....	81
2.1. Пространственный код.....	86
2.2. Временной код.....	116
2.2.1. Линейное время. Модусы времени.....	118
2.2.2. Нарушения линейности.....	132
2.2.3. Вечность.....	141
ГЛАВА III. БИОМОРФНЫЙ И ВЕЩЕСТВЕННЫЙ КОДЫ.....	147
3.1. Биоморфный код.....	150
3.1.1. Зооморфный код.....	150
3.1.2. Фитоморфный код.....	173
3.2. Предметный код.....	185
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	194
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	201

## ВВЕДЕНИЕ

В 1970-е годы в пространстве отечественной поэзии появилось молодое поколение, составившее оппозицию официальной литературе. М. Эпштейн, размышляя о феномене «семидесятничества», отметил принципиальную смену ценностных ориентиров, сформировавших новую поэзию<sup>1</sup>. Если для «шестидесятников» важна была искренность, открытость, исповедальность, смелость и раскованность<sup>2</sup>, то у нового поколения был другой «словарь»: особую ценность для них представляли культура, миф, обычай, многозначность<sup>3</sup>. Исследователь выделил два полюса новой поэзии: метареализм и концептуализм. И для одного, и для другого была важна идея знака, но пользовались они ею по-разному: «Если концептуализм сознательно сводит образ к простейшей идеологической схеме, срывая с него маску художественности, то метареализм возводит образ к сверххудожественным обобщениям, наделяя его обобщенностью и смысловой объемностью мифа»<sup>4</sup>.

Характеризуя поэтику и мировоззрение новых авторов, М. Эпштейн констатирует: «У многих новых поэтов есть особая, близкая их мироощущению культурная призма, через которую они преломляют образы окружающей действительности»<sup>5</sup>. Эти авторы вобрали и переработали разнообразный культурный опыт, вследствие чего поэзия метареалистов, концептуалистов и их последователей «стала не просто культуроцентрична – <...> культурогенна»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX — XX веков / М. Н. Эпштейн. М.: Советский писатель, 1988. С. 142.

<sup>2</sup> Там же. С. 141–142.

<sup>3</sup> Там же. С. 142.

<sup>4</sup> Там же. С. 161.

<sup>5</sup> Там же. С. 147.

<sup>6</sup> Ромашенко, С. А. Семантический потенциал удвоения («Соловей спасающий» Елены Шварц) / С. А. Ромашенко // Интерпретация и авангард: межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2008. С. 299.

Одним из ярких представителей метареализма является поэт и прозаик Елена Андреевна Шварц (1948 — 2010).

По словам самого автора, главной задачей её творчества был поиск духовных знаний и новых поэтических форм: «Я <...> была вне политики. Я, конечно, сочувствовала всему и вся, но видела свою задачу <...> совершенно в другой области – духовного знания, постижения тайн жизни, поисков новых путей в поэзии. Вот это меня гораздо больше волновало»<sup>7</sup>.

Сегодня имя Е. Шварц заняло свое особое место в истории литературы. Е. Вежлян охарактеризовала поэта как «маргинального классика»: «Если смотреть на развитие поэзии последней четверти XX века глазами поколения 90-х, то Шварц – это безусловный классик и, что называется, гуру. Если же сдвинуть фокус в 2000-е, то к слову “классик” придется добавить еще эпитет “маргинальный” – как по причине демонстративного неприсутствия ее в литературных собраниях, так и по причине усложненности и семантической закрытости текстов»<sup>8</sup>.

«Семантическая закрытость» – признак элитарной поэзии. Поэтика и творческие задачи Е. Шварц были далеки от устремлений официальной литературы. Критик В. Шубинский отмечал, что «“официальная” советская поэзия вообще никак не задействована в ее культурном опыте – ни как источник влияний, ни как объект сколько-нибудь напряженной борьбы»<sup>9</sup>. Действительно, Е. Шварц писала вне установленных эстетических ориентиров, будто их и вовсе не было.

При жизни Е. Шварц вышли в свет четырнадцать сборников её стихотворений: «Танцующий Давид» (1985), «Стихи» (1987), «Труды и дни

---

<sup>7</sup> Вагнер, А. Вспоминая Россию, вспоминать о Луне. Пражское интервью Елены Шварц. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://www.svoboda.org/a/25192547.html> (дата обращения: 11.07.2018). Загл. с экрана. Яз. рус.

<sup>8</sup> Вежлян, Е. Вино, огонь, Адамова голова, или Нечто о поэтике Елены Шварц / Е. Вежлян // Новый мир. 2007. № 8. С. 169.

<sup>9</sup> Шубинский, В. И. Садовник и сад: о поэзии Елены Шварц / В. И. Шубинский // Знамя. 2001. № 11. С. 201.

Лавинии, монахини из Ордена Обрезания Сердца» (1988), «Стороны света» (1989), «Стихи» (1990), «Люция ночи» (1993), «Песня птицы на дне морском» (1995), «Mundus imaginalis» (1996), «Западно-восточный ветер» (1997), «Соло на раскаленной трубе» (1998), «Стихотворения и поэмы» (1999), «Дикопись последнего времени» (2001), «Трость скорописца» (2004), «Вино седьмого года: Книга новых стихотворений» (2007), а также первые четыре тома пятитомного собрания сочинений (2002 – 2008). Посмертно опубликованы сборник «Перелетная птица. Последние стихи. 2007—2010» (2011), пятый том собрания сочинений (2013), «Избранные стихотворения» (2013), «Зверь-цветок» (2016), «Стихи из “Зеленой тетради”. Стихотворения 1966—1974» (2018), «Войско, Оркестр, Парк, Корабль. Четыре машинописных сборника» (2018).

Отдельные произведения Е. Шварц публиковались в самиздатовских журналах: «37» (1976, 1977), «Часы» (1977), «21» (1979), «27» (1980), «41» (1983), «52» (1984), «Третья модернизация» (1989); в зарубежных изданиях «Гнозис» (1979), «Ковчег» (1980, 1981), «Третья волна» (1982), «Вестник РХД» (1983), «Беседа» (1983), «Русская мысль: Литературное приложение» (1985), «Грани» (1986); в отечественной периодике: «Глагол» (1981), «Стрелец» (1984), «Родник» (1988), «Радуга» (1989), «Нева» (1989), «Вестник новой литературы» (1990, 1993, 1994), «Камера хранения» (1991, 1993, 1994), «Звезда» (1990, 1992, 1995, 2001), «Юность» (1991), «Волга» (1992), «Знамя» (1992, 2001), «Новый мир» (1993, 2000), «Арион» (1995), «Новое литературное обозрение» (1999).

Е. Шварц стала лауреатом нескольких премий: Андрея Белого (1979), журнала «Стрелец» (1994), «Северная Пальмира» (1998), журнала «Звезда» (2000). В 2001 году поэт получила стипендию Фонда памяти Иосифа Бродского.

Критики обычно ставят Е. Шварц в один ряд с близкими ей по духу поэтами-современниками: О. Седаковой, И. Ждановым, В. Кривулиным,

Ю. Кублановским, Д. Бобышевым<sup>10</sup>. Реже к ним добавляется имя И. Бродского. Л. Лосев в стихотворении «День поэзии 1957» прямо провозглашает, что Е. Шварц наследует традицию И. Бродского и М. Ерёмина: «Сфинкс молчит, но в ней мерцает кварц. // В глазах от иероглифов рябо / Ерёминских, и Бродского ребро / преобразуется в Елену Шварц»<sup>11</sup>.

Корни поэтики Е. Шварц критики и литературоведы часто видят в Серебряном веке. Её называют наследницей традиций М. Кузмина, В. Хлебникова, Н. Заболоцкого<sup>12</sup>, О. Мандельштама<sup>13</sup>, В. Иванова, З. Гиппиус<sup>14</sup>, А. Блока, А. Введенского<sup>15</sup>. Экспрессивность стиля соотносят со стилиевой манерой М. Цветаевой и В. Маяковского<sup>16</sup>.

Многие исследователи отмечают связь Е. Шварц с традицией XVIII и XIX веков. Её поэзию сопоставляют с творчеством А. Григорьева<sup>17</sup>, Г. Державина<sup>18</sup>, К. Батюшкова<sup>19</sup>, М. Лермонтова и Ф. Тютчева<sup>20</sup>.

---

<sup>10</sup> Анпилов, А. Д. Жар и озноб / А. Д. Анпилов // Знамя. 2001. №7. С.221–222.

<sup>11</sup> Лосев, Л. В. День поэзии 1957. / Л. В. Лосев. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [https://45parallel.net/lev Losev/den\\_poezii\\_1957.html](https://45parallel.net/lev Losev/den_poezii_1957.html) (дата обращения: 3.09.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.

<sup>12</sup> Шубинский, В. И. Садовник и сад: о поэзии Елены Шварц / В. И. Шубинский // Знамя. 2001. № 11. С. 200–210.

<sup>13</sup> Айзенштейн, Е. О. «Сокровенное, в слезах, едва прошептанное слово». Образы Бога и поэта в творчестве Елены Шварц / Е. О. Айзенштейн // Нева. 2013. № 5. С. 175–197; Анпилов, А. Д. Кристаллы песнопенья / А. Д. Анпилов // Новое литературное обозрение. 2005. №75. С. 315–317.

<sup>14</sup> Уланов, А. В. Постпоследний романтик? Елена Шварц. Стихотворения и поэмы / А. В. Уланов // Знамя. 1999. № 9. С. 216–217.

<sup>15</sup> Скидан, А. В. Сумма поэтики / А. В. Скидан // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 285–292.

<sup>16</sup> Шубинский, В. И. Садовник и сад: о поэзии Елены Шварц / В. И. Шубинский // Знамя. 2001. № 11. С. 200–210.

<sup>17</sup> Уланов, А. В. Постпоследний романтик? Елена Шварц. Стихотворения и поэмы / А. В. Уланов // Знамя. 1999. № 9. С. 216–217.

<sup>18</sup> Анпилов, А. Д. Жар и озноб / А. Д. Анпилов // Знамя. 2001. №7. С.221–222; Айзенштейн, Е. О. Покрывала Саломеи. О некоторых чертах поэтики Елены Шварц / Е. О. Айзенштейн // Нева. 2014. №9. С. 184–219.

<sup>19</sup> Анпилов, А. Д. Кристаллы песнопенья / А. Д. Анпилов // Новое литературное обозрение. 2005. №75. С. 315–317.

<sup>20</sup> Скидан, А. В. Сумма поэтики / А. В. Скидан // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 285–292.

Природу поэтического дарования Е. Шварц Ю. Колкер видит в ее таланте творчески вбирать самый разный опыт, в наследовании множества традиций: «Перед нами Державин, пропущенный через обэриутов, и вместе с тем – стихи конца XX века, вобравшие в себя всю историю русской музыки»<sup>21</sup>.

Опора на обширные пласты культуры, на многоголосье разнородных традиций не порождает эклектизм, поскольку всё в поэзии Е. Шварц преобразуется, получает новую жизнь, окрашивается обертонами оригинального авторского голоса.

«Шварц – не поэт-ритор, как Маяковский, не метафизик, как Бродский. Она визионер. Образы, населяющие ее стихи, порождены, конечно, глубинами подсознания – индивидуального, авторского или – скорее – общечеловеческого. Но они так же логично связаны между собой и образуют такую же четко развернутую, пронизывающую все стихотворение с начала до конца конструкцию, как у двух названных выше поэтов»<sup>22</sup>.

Художественная реальность Е. Шварц принципиально многоязычна. За способностью поэта сочетать в своих произведениях различный языковой опыт О. Седакова видит фундаментальное свойство ее дарования и мировосприятия: «В оригинале она [Е. Шварц] читала и других любимых поэтов: Верлена по-французски, Данте по-итальянски, Гейне по-немецки, Колриджа по-английски, польских поэтов по-польски. *Многоязычие было ей дорого и необходимо* (здесь и далее везде курсив наш – А.Р.). Вспышки иноязычных слов в визионерском “Плавании” — польских, немецких, английских, зарифмованных с русскими, — поражают. <...> Это как сверкнувшее в прореху языковой ткани известие о том, что *поэт в*

---

<sup>21</sup> Колкер, Ю. И. Русалочий хвост в разрезе / Ю. И. Колкер // Двадцать два. 2000. №115. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [http://yuri-kolker.com/articles/Schwarz\\_poet.htm](http://yuri-kolker.com/articles/Schwarz_poet.htm) (дата обращения: 16.10.2018). Загл. с экрана. Яз. рус.

<sup>22</sup> Шубинский, В. И. Садовник и сад: о поэзии Елены Шварц / В. И. Шубинский // Знамя. 2001. № 11. С. 206.

*действительности пишет на всех языках сразу»*<sup>23</sup>. Включение нескольких естественных языков в одно произведение меняет их статус. Внутри текста эти языки дополняют друг друга, перестают быть иностранными, становятся единым языком художественного целого.

В то же время многоязычие наглядно отражает важнейшую для Е. Шварц идею всеединства: «В смене языковых одежд Лена, вероятно, любила исходное — и финальное — *единство стихотворного мира, единство словесного мира, “струны мировой азбуки”*»<sup>24</sup>.

Именно в создании художественного универсума, представляющего собой сложное целое, видит В. Шубинский уникальность Е. Шварц: «При первом чтении ясно одно: такого в русской поэзии еще не было. Элементы – были, приемы – были, но не было – такого мира. Чтобы дать ему определение, надо понять его устройство. Каждый из элементов этого мира связан с другими. Все они – часть сложной системы»<sup>25</sup>.

Взаимозависимость и взаимообусловленность элементов универсума порождают художественную реальность, требующую дешифровки: мир целостен, в нем выстроена определенная художественная логика и правила, знание которых является ключом к прочтению отдельных текстов, представляющихся семантически закрытыми.

Фундамент произведений Е. Шварц – культура. Большинство исследователей сходятся в мысли, что поэзия Е. Шварц насыщена культурой в самых разных её проявлениях. По словам самого автора, «и культура, и

---

<sup>23</sup> Седакова, О. А. L'antica fiamma Елена Шварц / О. А. Седакова // Новое литературное обозрение. 2010. №103. С. 266.

<sup>24</sup> Там же. С. 267.

<sup>25</sup> Шубинский, В. И. Садовник и сад: о поэзии Елены Шварц / В. И. Шубинский // Знамя. 2001. № 11. С. 201.

история – это мифы. Это – единственная форма переработки реальности, делающая ее хоть сколько-нибудь удобоваримой, как еда для детей»<sup>26</sup>.

В предельно экспрессивной форме с опорой на образные средства самой Е. Шварц Б. Понизовский характеризует творчество поэта так: «В её стихах культура расположилась, как посуда на кухне, как бельё в тазике. Это её быт, она с этим, она в этом живёт – и не церемонится! Она блюёт культурой, она потеет ею. Для неё жизнь – это поэзия, поэзия во всём»<sup>27</sup>. Определение Б. Понизовского – это не эпатаж. В поэзии Е. Шварц, действительно, высокое и низкое связаны до полного неразличения на всех уровнях текста: в темах и мотивах, в жанрах и лексике, в метре и рифме.

Эта связь часто выражается посредством сближения духовного и телесного в художественном мире поэта, на что не раз обращали внимание исследователи. Н. Лейдерман и М. Липовецкий, например, отмечают: «Телесность поэтической метафизики Шварц демонстративна и вызывающа – почти на грани возможного. <...> Для Шварц тело обладает способностью напрямую связывать с Богом, с мирозданием, с высшим порядком. Тело – естественная часть той книги, которую пишет Бог, и в этом смысле оно опережает душу, которая всегда плутает в потемках одиночества»<sup>28</sup>.

Устройство человеческого тела и устройство универсума коррелируют друг с другом в поэзии Е. Шварц. Исток этой связи исследователи обнаруживают в древней мифологии, отмечая при этом чрезвычайную

---

<sup>26</sup> Шварц, Е. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 3 / Е.А. Шварц. СПб.: Пушкинский фонд, 2008. С. 232. В дальнейшем произведения Е. Шварц приводятся по данному изданию с указанием тома и страниц в тексте работы.

<sup>27</sup> Цит. по: Мартынова, О. Б. В лесу под Кельном (к стихотворению Елены Шварц «Два надгробия») / О. Б. Мартынова // Воздух. 2010. №1. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <http://www.newkamera.de/martynova/omartynova12.html> (дата обращения: 12.05.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.

<sup>28</sup> Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н. Современная русская литература: 1950—1990-е годы. В 2 т. Т. 2. М.: Издательский центр «Академия», 2003. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [https://texts.news/literaturovedenie\\_1041/poeziya-neobarokko-ijdanov-eshvarts-aeremenko-78609.html](https://texts.news/literaturovedenie_1041/poeziya-neobarokko-ijdanov-eshvarts-aeremenko-78609.html) (дата обращения: 08.03.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.

конкретность, которую придает ей поэт: «Именно тело у Шварц знаменует высшую целесообразность бытия»<sup>29</sup>.

По наблюдению О. Дарка, телесность проявляется не только в образах, мотивах и темах, но и в самом движении письма Е. Шварц. Исследователь отмечает, что статика вообще не характерна для автора, все её тексты – суть движение, «танец молнии»: «Стихотворение-рассказ, монолог о переживаниях у Елены Шварц почти невозможны. Любое чувство или воспоминание у нее драматизируется, представляется. Тут всегда сцена, разной формы и устройства (вертикального, горизонтального), на которой движется тело (тела). Тела (и о телах) движениями говорят, а не словами. Слова только изображают физические движения-речь: смыслом и значением, длиной, объемом, массой, тяжестью (весом), цветом (разноцветные слова). А уже физические движения производят и смыслы, и шумы или сплетаются в мелодии. <...> Елена Шварц – человек движения, а не слова (что не вполне обычно для поэта)»<sup>30</sup>. Анализируя сборник «Дикопись последнего времени», О. Дарк отмечает: «Летописуют сидя, дикописуют – беспокойно бродя. Сам шаг, стремление тела – письмо. Не перо – трость орудие. Не бумага, а земля и небо – несущие поверхности. Письмо на берегу, на корабле, на камнях фонтанов»<sup>31</sup>. К телесным метафорам прибегает О. Дарк, говоря и о ритмических особенностях стиха Е. Шварц: «Ритмика, а точнее – *аритмия* (дезорганизация привычной ритмической деятельности), кажется целью и объектом усилий Елены Шварц»<sup>32</sup>.

На связь телесных ощущений и формальных особенностей произведений Е. Шварц указывает и А. Скидан: «Форма рождается из

---

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Дарк, О. И. Танец молнии / О. И. Дарк // Новый мир. 2004. №10. С. 145.

<sup>31</sup> Дарк, О. И. Птицы и рыбы / О. И. Дарк // Знамя. 2005. №9. С. 210.

<sup>32</sup> Дарк, О. И. Измерение слога / О. И. Дарк // Воздух. 2008. №2. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2008-2/dark-shvarz/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2008-2/dark-shvarz/view_print/) (дата обращения: 12.05.2018). Загл. с экрана. Яз. рус.

самодвижения экспрессивных жестов, из нервных импульсов и шоков, из окрашенных аффектом перебоев дыхания, визуальных восприятий (“видений”), даже как отражение психосоматических, “подкожных” вибраций»<sup>33</sup>.

Существует мнение, что обилие телесных образов в последних стихотворениях поэта связано с биографическим контекстом. К. Воронцова утверждает, что «семантический фокус картины мира в последнем сборнике составляют такие явления, как старость, болезнь, а также умирание как физиологический процесс. Категория телесности становится значимой для поэтического сознания поэтессы в силу биографических обстоятельств»<sup>34</sup>. Это действительно так, хотя уже в раннем творчестве Е. Шварц соматические образы присутствуют во всём их многообразии и полифункциональности и сохраняются на протяжении всего творческого пути поэта. Телесность и в ранних текстах автора зачастую связана с травмой и болью, так как, в понимании Е. Шварц, боль как рефлекс бренного тела – неотъемлемый атрибут тварного мира.

При этом телесность у Е. Шварц не является оппозицией духовности. Поэт осознаёт соматику как способ познания духа.

Вектор духовного поиска был определен поэтом сразу, ещё в раннем творчестве. Об этом говорит А. Анпилов в статье «Светло-яростная точка»: «Стихотворения 70-х зазвучали в полный голос – поразительно звонкий и свободный. Сразу нашлась своя музыка, определились эстетические принципы и духовные задачи. <...> в первых же стихах Шварц <...> заключен

---

<sup>33</sup> Скидан, А. В. Сумма поэтики (Рец. на кн.: Елена Шварц. Сочинения: В 2 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2002) / А. В. Скидан // Новое литературное обозрение. 2003. №60. С. 289.

<sup>34</sup> Воронцова, К. В. Модели пространства в поэзии Елены Шварц: автореф. дис. ... канд. филол. наук / К. В. Воронцова. Волгоград, 2013. С. 3.

будущий космос ее поэзии, заданы координаты и алгоритм. Прежде всего, соотношение материального и нематериального»<sup>35</sup>.

По словам самой Е. Шварц, поэзия – «способ достичь нематериального (духовного) средствами полуматериальными» (IV, 274). Поэзия понимается как инструмент для «выхода из несовершенного, слабочеловеческого к спасению, к осознанию духовных высот»<sup>36</sup>.

Духовные искания автора часто выражаются в религиозных мотивах ее творчества, которые не раз привлекали внимание исследователей.

Творческая рефлексия о взаимоотношениях Бога и человека пронизывает все тексты Е. Шварц. Это большой диалог поэта с Творцом. А. Уланов отмечает: «Бог во всём <...> стремление физически участвовать в страданиях Бога. Во взаимоотношениях Шварц с Богом много крови и жертвы <...> Человек для Шварц – игрушка высших сил – спичка, которой чиркает Бог, карта в игре бесов»<sup>37</sup>.

Бог в лирике Е. Шварц далёк от канонических христианских представлений о Нём. В. Шубинский в статье «Изобилие и точность» замечает, что Бог у Е. Шварц «постоянно меняет <...> формы и обличья, увеличиваясь и уменьшаясь; даже сама категория существования не является его необходимым атрибутом, не говоря уж о всеведении и благости»<sup>38</sup>.

О смещении ракурса в изображении Творца говорит и Е. Айзенштейн: «В “Трактате о безумии Божьем” показан совсем не добрый Бог <...>, а

---

<sup>35</sup> Анпилов, А. Д. Светло-яростная точка / А. Д. Анпилов // Новое литературное обозрение. 1999. №35. С. 362.

<sup>36</sup> Айзенштейн, Е. О. Покрывала Саломеи. О некоторых чертах поэтики Елены Шварц / Е. О. Айзенштейн // Нева. 2014. №9. С. 219.

<sup>37</sup> Уланов, А. В. Постпоследний романтик? Елена Шварц. Стихотворения и поэмы / А. В. Уланов // Знамя. 1999. № 9. С. 217.

<sup>38</sup> Шубинский, В. И. Изобилие и точность / В. И. Шубинский // Новая камера хранения. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <http://www.newkamera.de/shubinskij/vsho34.html> (дата обращения: 17.05.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.

похожий на ветхозаветного, грозный, жестокий, мучающий Бог»<sup>39</sup>; «Бог Елены Шварц напоминает человека, который может совершить опрометчивый, разрушительный поступок <...>. Он, совмещающий в себе черты ветхозаветного и новозаветного Бога Иакова и Моисея, <...> соединяет последующую историю Моисея и младенца Христа, для которого человечество – проверка сил (зубов), испытание собственной мощи»<sup>40</sup>.

Образ Бога трансформируется в текстах Е. Шварц в зависимости от её интеллектуальных увлечений. В. Шубинский, например, отмечает, что она верила в «метемпсихоз, в переселение душ. Впрочем, не всегда. Один раз (в очень худой момент) она сказала мне, что видела загробный суд и что он очень страшен: “никакая добродетель там не идет в зачет”»<sup>41</sup>. В разных религиях Е. Шварц искала черты единого Бога. Она пыталась дать в своём творчестве уникальное соединение разнохарактерного религиозного опыта<sup>42</sup>.

Вольное обращение Е. Шварц с религиозными канонами исследователи объясняют тем, что религия воспринималась ею как часть культуры: «Е. Шварц начинала в те годы, когда “дионисийский” образ жизни ленинградской богемы сочетался с аполлоническим преклонением перед Культурой. В этом преклонении сливались воедино западничество и славянофильство. Эстетизированное православие воспринималось как явление “большой культуры”, а не персональной веры»<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> Айзенштейн, Е. О. «Сокровенное, в слезах, едва прошептанное слово». Образы Бога и поэта в творчестве Елены Шварц / Е. О. Айзенштейн // Нева. 2013. № 5. С. 179.

<sup>40</sup> Там же. С. 182.

<sup>41</sup> Шубинский, В. И. Изобилие и точность / В. И. Шубинский // Новая камера хранения. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <http://www.newkamera.de/shubinskij/vsho34.html> (дата обращения: 17.05.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.

<sup>42</sup> См.: Шубинский, В. И. Садовник и сад: о поэзии Елены Шварц / В. И. Шубинский // Знамя. 2001. № 11. С. 200–210.

<sup>43</sup> Шубинский, В. И. Изобилие и точность / В. И. Шубинский // Новая камера хранения. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <http://www.newkamera.de/shubinskij/vsho34.html> (дата обращения: 17.05.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.

Духовные искания поэта – это сложный процесс. Е. Айзенштейн отмечает, что «лирическая героиня Е. Шварц движется к неизвестным ей самой до конца духовным целям. И это движение является самым ценным в подвижном, многослойном, многоголосом образе мира»<sup>44</sup>.

Динамичность художественного мира Е. Шварц актуализирует внимание исследователей к проблематике художественного пространства-времени в поэтическом наследии автора.

Культура в поэзии Е. Шварц не имеет географических и временных границ. О. Мартынова отмечает, что поэт вбирает всё, что ей кажется нужным: «Елена Шварц преодолевает пространство и время мировой культуры с легкостью акробата и уверенностью лунатика. Она уходит в запредельные пространства и возвращается с удивительными существами, уже domesticiрованными: китайская лиса, римская Кинфия, Божий воробей. Можно взять почти любое ее стихотворение и удивиться этому качеству»<sup>45</sup>.

Многие исследователи творчества Е. Шварц обращают внимание на предельную наполненность художественного пространства ее текстов: «И все-то в этом мире вмещается – чуть ли не все животные, растения, утварь, исторические реалии, природные явления»<sup>46</sup>; «в стихах Шварц упомянуто огромное количество предметов или явлений из абсолютно всех сфер бытия, от западной и восточной мистики и политической истории до ботаники и орнитологии. Петербург Достоевского (и современный Петербург) соседствует с Римом эпохи Августа, с Китаем Пу Сун-Лиана, со стигматами

---

<sup>44</sup> Айзенштейн, Е. О. Покрывала Саломеи. О некоторых чертах поэтики Елены Шварц / Е. О. Айзенштейн // Нева. 2014. №9. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://magazines.gorky.media/neva/2014/9/pokryvala-salomei.html> (дата обращения: 13.08.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.

<sup>45</sup> Мартынова, О. Б. В лесу под Кельном (к стихотворению Елены Шварц «Два надгробия») / О. Б. Мартынова // Воздух. 2010. №1. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <http://www.newkamera.de/martynova/omartynova12.html> (дата обращения: 12.05.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.

<sup>46</sup> Шубинский, В. И. Садовник и сад: о поэзии Елены Шварц / В. И. Шубинский // Знамя. 2001. № 11. С. 207.

Франциска Ассизского, с хасидскими и дзен-буддистскими мотивами – и все эти миры проникают друг в друга и причудливо смешиваются. Но ощущения эклектики и перегруженности не возникает: создается впечатление, что поэт строит ковчег, на который грузит все – чистые и нечистые – явления бытия в строго отобранных, но бесконечно многообразных образцах»<sup>47</sup>.

А. Анпилов отмечает полноту кругозора, универсализм познания Е. Шварц. Она «постаралась охватить своей поэзией максимум видимого, слышимого, осязаемого и мистического пространства. Плюс культурное и временное пространство. В стихах Елены Шварц <...> присутствует почти все мыслимое: история, география, астрономия, алхимия, физика, геология, богословие, каббалистика, биология, математика. Танец, пение, кино, живопись, графика, скульптура, театр, архитектура, музыка. Младенчество, юность, зрелость, старость. Флора и фауна. Запад, восток, север, юг. Буддизм, индуизм, иудаизм, христианство, ислам. Святые, ангелы, люди, демоны. Ад и рай. И необъятный предметный и словесный мир»<sup>48</sup>.

В статьях о творчестве поэта исследователи выделяют такие свойства художественного пространства в лирике Е. Шварц, как масштабность, гибкость, подвижность, способность мгновенно сворачиваться в точку и разворачиваться в бесконечность. Некоторые видят в таком изобилии пространственных сдвигов организованный беспорядок. Так, Б. Ванталов в статье «Ниндзя русской поэзии» сравнивает Е. Шварц с «канатоходцем над бездной <...>, она умеет сохранять удивительно ясную голову во время самых экстатических прогулок между мирами. Она трезвый пьяница этих пространств»<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Безземельный, И. Ковчег / И. Безземельный // Октябрь. 2003. №6. С. 364.

<sup>48</sup> Анпилов, А. Д. Светло-яросная точка / А. Д. Анпилов // Новое литературное обозрение. 1999. №35. С. 365.

<sup>49</sup> Ванталов, Б. Ниндзя русской поэзии / Б. Ванталов // Новая камера хранения. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [http://www.newkamera.de/ostihah/vantalov\\_o%20schwarz.html](http://www.newkamera.de/ostihah/vantalov_o%20schwarz.html) (дата обращения: 12.10.2018). Загл. с экрана. Яз. рус.

Но «беспорядок» – лишь видимость. Если проникнуть в правила устройства художественной реальности поэта, становится очевидным, что все в ней подчинено конкретным художественным задачам. Резкие пространственно-временные повороты не случайны. По мнению А. Зотеева, так поэт конструирует целостную картину мира: «Поэзия Шварц – многочисленные перетекающие из одного в другой образы, которые, соединяясь, образуют свой, неповторимый мир. <...> это движение не беспорядочно, оно имеет конечной целью создание определенного ассоциативного ряда, определенной метареальности. <...> Метареализм Шварц строится на единомирии, этот принцип и предполагает взаимопроникновение множества реальностей»<sup>50</sup>.

А. Анпилов высказывает предположение, что посредством творчества поэт стремится исцелить мир, собрать его воедино: «Для Шварц поэзия – мера вещей. Стихии расплыли, распяли человеческий состав: дух – небу; дыхание – воздуху, ветру; кровь – воде и огню; плоть – земле; кость – праху. Поэт заново собирает, сращивает былую целостность»<sup>51</sup>.

Пространство поэзии Е. Шварц совмещает всемирное и конкретно географическое, опознаваемое. В. Шубинский, например, видит в нём как арену вечной трагедии мира, так и устойчивые черты Петербургского текста русской литературы: «Мир ее поэзии – вертеп, где в крохотной клетке разыгрывается вся вечная и трагическая история мира и человека. <...> В сущности, весь Петербург – вертеп: несусветные чудеса отображаются здесь в малом и простом, и это очень страшно и очень смешно. <...> С человеком в

---

<sup>50</sup> Зотеев, А. В. «Единомирие» как принцип создания художественного мира в сборнике Елены Шварц «Дикопись последнего времени» / А. В. Зотеев // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. Т. 11. № 4. С. 723.

<sup>51</sup> Анпилов, А. Д. Светло-яростная точка / А. Д. Анпилов // Новое литературное обозрение. 1999. №35. С. 364.

этом городе может приключиться что угодно. <...> Поэтому Елена Шварц – самый петербургский поэт»<sup>52</sup>.

К. Воронцова отмечает, что у Е. Шварц «в Петербурге реальный рельеф местности гармонично сочетается с пространством метафизическим. <...> Петербург Елены Шварц – пространство прежде всего культурное, впитавшее в себя исторические, литературные, фольклорные, мифологические и другие интертексты»<sup>53</sup>.

В то же время Петербург Е. Шварц связан и с биографическим контекстом. Е. Айзенштейн видит в нем исток её поэтического творчества: «Петербург – родина души, Северная Венеция, чахоточный город Достоевского и Раскольникова <...> Поэтический Ерусалим Елены Шварц географически располагается где-то на месте нынешнего Петербурга»<sup>54</sup>.

Важный вектор художественного пространства поэзии Е. Шварц – соотнесенность Востока и Запада, их гармоничное сосуществование. По наблюдению К. Воронцовой, «пространственные модели в поэтическом мире Елены Шварц “наслаиваются” друг на друга. Они обычно представлены пространственногенными стереотипными образами, имеющими под собой в качестве основы стойкие ассоциации об обоих полюсах культурной оппозиции. <...> В представлении Елены Шварц единая религия – это первоначальная основа для создания общей культуры человечества вне отнесенности к Востоку или Западу»<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Шубинский, В. И. Садовник и сад: о поэзии Елены Шварц / В. И. Шубинский // Знамя. 2001. № 11. С. 210.

<sup>53</sup> Воронцова, К. В. Пространство русской литературы в поэзии Елены Шварц / К. В. Воронцова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2012. Т.6. №70. С. 139.

<sup>54</sup> Айзенштейн, Е. О. «Сокровенное, в слезах, едва прошептанное слово». Образы Бога и поэта в творчестве Елены Шварц / Е. О. Айзенштейн // Нева. 2013. № 5. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://magazines.gorky.media/neva/2013/5/sokrovennoe-v-slezah-edva-prosheptannoe-slovo.html> (дата обращения: 17.11.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.

<sup>55</sup> Воронцова, К. В. Пространственная модель «Восток запад» в поэзии Елены Шварц / К. В. Воронцова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. Т. 10. №64. С. 145.

Такой подход помогает поэту снять оппозиционность – культурную, мировоззренческую и даже географическую – и становится основой создания единого гармоничного мира.

Время в этом уникальном мире организовано особым образом. Повышенную значимость здесь обретает прошлое, сохраненное человеческой памятью. Как отмечает А. Зотеев, «забвение, потеря памяти означает смерть. Герою необходимо помнить, наблюдать. Для того чтобы жить, ему не обязательно действовать, стремиться изменить окружающий мир, оставить свой след в нём, важно помнить о нем. Потерять память означает не только выйти за пределы мира, но и неспособность соединить этот мир с другими»<sup>56</sup>.

В то же время справедливо замечание А. Уланова, что «история для Шварц – место ухода от настоящего <...>. А “здешний” мир – скорее объект агрессии»<sup>57</sup>.

Противопоставление прошлого и настоящего – один из многих контрастов в лирике Е. Шварц. А. Уланов обращает внимание на «демонстративные контрасты – жизни и смерти, греха и святости и т. д., – доведенные до предела. Мир Шварц лишён оттенков и полутонов. Если падение – обязательно в бездну. Если уж новый микрорайон, так там не просто грязь, но архигрязь, из которой не выбраться и архангелу»<sup>58</sup>.

В мире контрастных столкновений (или, наоборот, демонстративных отмен общепринятых контрастов) норма постоянно смещается. «Мир Елены Шварц населён великанами и лилипутами. Обычный человек в таком мире странен сам себе, норма сдвинута в макро или микро. Судя по всему, это

---

<sup>56</sup> Зотеев, А. В. Категории времени и пространства как средства создания образа лирического героя в стихотворении Е. Шварц «Детский сад через тридцать лет» / А. В. Зотеев // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. Т. 12. №5. С. 191.

<sup>57</sup> Уланов, А. В. Постпоследний романтик? Елена Шварц. Стихотворения и поэмы / А. В. Уланов // Знамя. 1999. № 9. С. 216.

<sup>58</sup> Там же. С. 217.

не просто свифтовский художественный прием, а врожденная оптика, присущая взгляду автора»<sup>59</sup>, – замечает А. Анпилов.

Проницаемость границ контрастирующих явлений проявляет себя в многочисленных метаморфозах: «Показательно, <...> что метаморфоза происходит на антропологической или онтологической границе, как ее преодоление: природа трансформируется в культуру (и наоборот), живое – в неживое (и наоборот), антропоморфное – в неантропоморфное (и наоборот), наконец, материальное – в нематериальное (и наоборот). Тем самым физические законы мира оказываются отменены, временной континуум – свернут, порядок – опрокинут, базовые социально-культурные запреты – нарушены»<sup>60</sup>.

Возникшая в результате этих процессов уникальная художественная картина мира нуждается в специфических средствах интерпретации. Одним из таких средств, на наш взгляд, является анализ системы *культурных кодов*.

Человек Культуры, Е. Шварц свободно оперирует различными культурными кодами. Столкновение, взаимопроникновение, взаимообогащение языков культуры и, как следствие, усложнение семантики произведений является, на наш взгляд, важнейшей чертой поэтики Е. Шварц, наглядно отражающей особенности ее мировоззрения.

В своем исследовании культурных кодов в лирике Е. Шварц мы опирались не несколько основополагающих теоретических понятий: *культура, культурный код, язык культуры*.

---

<sup>59</sup> Анпилов, А. Д. Светло-яростная точка / А. Д. Анпилов // Новое литературное обозрение. 1999. №35. С. 365.

<sup>60</sup> Скидан, А. В. Сумма поэтики / А. В. Скидан // Новое литературное обозрение. 2003. №60. С. 289.

Ориентируясь на труды Ю. Лотмана<sup>61</sup>, В. Топорова<sup>62</sup>, Ю. Степанова<sup>63</sup>, Н. и С. Толстых<sup>64</sup>, К. Акопяна<sup>65</sup>, Ю. Асоян и А. Малафеева<sup>66</sup>, В. Степина<sup>67</sup>, Н. Букиной<sup>68</sup>, мы определяем *культуру* как иерархически организованную систему, которая может собирать, хранить, кодировать и транслировать информацию, накопленную человечеством.

Жизненной силой культуры является взаимное напряжение семиотических систем (кодов)<sup>69</sup>, в результате которого рождаются новые смыслы. Если бы эти коды были изолированы друг от друга, то культура как система утратила бы свою ёмкость.

Язык и культура оказывают взаимное воздействие друг на друга. В. фон Гумбольдт отмечает: «Между языком и культурой существует взаимодействие; результаты этого процесса следует измерять не только по линии воздействия культуры на язык, но и в соответствии с тем, насколько язык воздействует на культуру»<sup>70</sup>. Эту идею развивают Е. Верещагин и Г. Костомаров: «Семантика языка производна от национальной картины мира. Впрочем, язык в свой черед оказывает обратное влияние на культуру. Стало

---

<sup>61</sup> Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб.: Искусство СПб, 2000. 704 с.

<sup>62</sup> Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.

<sup>63</sup> Степанов, Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю. С. Степанов. М.: Языки славянских культур, 2007. 248 с.

<sup>64</sup> Толстой, Н. И., Толстая, С. М. О Словаре «Славянские древности» / Н. И. Толстой, С. М. Толстая // Славянские древности : этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. В 5 т. Т.1. М.: Международные отношения, 1995. С. 5–14.

<sup>65</sup> Акопян, К. З. XX век в контексте искусства (История болезни как повод для размышлений) / К. З. Акопян. М.: Академический проект; РИК, 2005. 336 с.

<sup>66</sup> Асоян, Ю. А., Малафеев, А. Ю. Историография концепта «cultura» (Античность — Ренессанс — Новое время) / Ю. А. Асоян, А. Ю. Малафеев // Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX веков. М.: ОГИ, 2000. С. 29–61. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [http://ec-dejavu.ru/c/Culture\\_1.html](http://ec-dejavu.ru/c/Culture_1.html) (дата обращения: 06.01.2018). Загл. с экрана. Яз. рус.

<sup>67</sup> Степин, В. С. Цивилизация и культура / В. С. Степин. СПб.: СПбГУП, 2011. 408 с.

<sup>68</sup> Букина, Н. В. Культурный код как язык культуры/ Н. В. Букина // Вестник Забайкальского государственного университета. 2008. №2 (47). С. 69–72.

<sup>69</sup> Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб.: Искусство СПб, 2000. С. 419.

<sup>70</sup> Гумбольдт, В. Избранные труды по языкознанию / В. Гумбольдт. М.: Прогресс, 2000. С. 18.

быть, как культура имеет бытие в языке, так и язык, в том числе даже искусственный, без культуры не существует»<sup>71</sup>.

М. Фуко в работе «Слова и вещи» акцентирует внимание на роли культурных кодов в формировании языка, мышления, образа действия человека: «Основополагающие коды любой культуры, управляющие ее языком, ее схемами восприятия, ее обменами, ее формами выражения и воспроизведения, ее ценностями, иерархией ее практик, сразу же определяют для каждого человека эмпирические порядки, с которыми он будет иметь дело и в которых будет ориентироваться»<sup>72</sup>.

Разные аспекты соотношения языка и культуры рассматриваются в статьях Н. Толстого<sup>73</sup>, Е. Шилиной<sup>74</sup>, Ж. Головки<sup>75</sup>, Ф. Джаубаевой<sup>76</sup>, Д. Санжиной<sup>77</sup> и др. Опираясь на работы этих исследователей, можно говорить о родовой связи культуры и языка, об общих правилах их внутреннего устройства, которое выражается в способности хранить и передавать информацию (быть кодом).

Из существующих трактовок культуры вытекает и понимание *культурного кода*, или *языка культуры*. Опираясь на работы Ю. Лотмана<sup>78</sup>,

---

<sup>71</sup> Верещагин, Е. М., Костомаров, В. Г. Язык и культура / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. М.: Индрик, 2005. С. 16.

<sup>72</sup> Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. М.: Прогресс, 1977. С. 32.

<sup>73</sup> Толстой, Н. И. Язык и народная культура / Н. И. Толстой // Толстой, Н. И. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 15–26.

<sup>74</sup> Шилина, Е. Н. Язык как культурный код народа / Е. Н. Шилина // Язык и культура. Приложение. Томск: ТГУ. №2. 2013. С. 54–58.

<sup>75</sup> Головки, Ж. С. Культура и язык: аспекты взаимодействия / Ж. С. Головки // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2008. №12 (52). С. 173–179.

<sup>76</sup> Джаубаева, Ф. И. Язык как зеркало народной культуры (на примерах произведений Л. Н. Толстого) / Ф. И. Джаубаева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. №9. С. 31–35.

<sup>77</sup> Санжина, Д. Д. Язык и культура / Д. Д. Санжина // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. 2012. №2(43). С. 208–213.

<sup>78</sup> Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.

Р. Барта<sup>79</sup>, У. Эко<sup>80</sup>, Д. Гудкова<sup>81</sup>, Н. Толстого<sup>82</sup>, В. Красных<sup>83</sup>, В. Масловой<sup>84</sup>, мы определяем *культурный код*, или *язык культуры* как материальный носитель знаний и представлений о мире, которые закреплены в культуре.

В определенном смысле естественный язык тоже выполняет роль культурного кода. Он служит не только коммуникации, но и сохраняет следы истории страны и культуры. Р. и Г. Замалетдиновы, например, рассматривают его как «культурный код нации»<sup>85</sup>.

*Культурный код* в узко терминологическом смысле является вторичной моделирующей системой, т. е. системой более высокого уровня, чем естественный язык, в которой задан репертуар знаков и их значений вместе с правилами. Система имеет свой *алфавит* и выполняет различные *функции*.

Знаком, как известно, является «предмет, выступающий в качестве носителя информации о других предметах и используемый для её приобретения, хранения, переработки и передачи»<sup>86</sup>.

Под знаками мы понимаем минимальные единицы культурного кода, своеобразные «буквы» языка культуры. Система таких знаков, относящихся к объединяющему их коду, составляет его «алфавит»: «Знаки и символические области формируют языки культуры, представляющие собой организацию

---

<sup>79</sup> Барт, Р. Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 114–163.

<sup>80</sup> Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. СПб.: Петрополис, 1998. 432 с.

<sup>81</sup> Гудков, Д. Б. Единицы кодов культуры: проблемы семантики / Д. Б. Гудков // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей. М.: МАКС Пресс, 2004. Вып. 26. С. 39–49.

<sup>82</sup> Толстой, Н. И. Язык и народная культура / Н. И. Толстой // Толстой, Н. И. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 15–26.

<sup>83</sup> Красных, В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология / В. В. Красных. М.: ИТДГК Гнозис, 2002. 284 с.

<sup>84</sup> Маслова, В. А. Русский язык как совокупность кодов: растительного, архитектурного, духовного и др. / В. А. Маслова // Уч. зап. Таврич. нац. ун-та им. В. И. Вернадского. 2011. Т. 24. № 1-1 (63). С. 135–138.

<sup>85</sup> Замалетдинов, Р. Р., Замалетдинова, Г. Ф. Язык – культурный код нации и ключ к культуре всего человечества / Р. Р. Замалетдинов, Г. Ф. Замалетдинова // Филология и культура. 2012. №2 (28). С. 49–53.

<sup>86</sup> Кармин, А. С. Культурология / А. С. Кармин. СПб.: Питер, 2006. С. 24.

многообразия представлений об окружении в отдельные социальные целостности, имеющие свои границы, внутреннюю структуру, символические формы выразительности, правила комбинирования соответствующих знаков и символов»<sup>87</sup>.

Уникальное свойство культурного кода – способность транслироваться через различные каналы. Так, например, культурный код может воспроизводиться в различных видах искусства: в литературе, кинематографе, архитектуре, музыке, живописи и т. д. Н. Толстой, рассматривая проявления культурных кодов в обрядах, приходит к выводу: «Культура многоязычна в семиотическом смысле этого слова и нередко пользуется в одном тексте несколькими языками»<sup>88</sup>.

*Функции* культурного кода предопределены природой культуры, направленной на собирание, *хранение* и *передачу* информации. Значимая для данной культуры информация фиксируется в преданиях, обрядах, священных писаниях, книгах, произведениях искусства.

Культурное поле – ментальная область. Культурный код фиксирует лишь некоторые фрагменты этой области в тексте/речи/ритуале и пр.

Код выстраивает некий «мост» между конкретным воспринимаемым знаком и определенной системой культурных ассоциаций, дополняющей и/или трактующей этот знак. Считывание и понимание кода возможно лишь при наличии знания о той системе, к которой он отсылает. Главное условие передачи информации посредством языка культуры – наличие соответствующего *словаря* у воспринимающего субъекта, знание им кода, создающее предпосылку возможности декодирования.

---

<sup>87</sup> Орлова, Э. А. Культурная (социальная) антропология: учебное пособие для вузов / Э. А. Орлова. М.: Академический проект, 2004. С. 174.

<sup>88</sup> Толстой, Н. И. Язык и народная культура / Н. И. Толстой // Толстой, Н. И. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 23.

Как правило, передача культурной информации осуществляется посредством тропов: «Коды культуры лежат в основе тропеического осмысления мира и представляют собой своеобразный строительный материал для тропа, чаще всего – метафоры. <...> Метафора помогает нам понимать мир, поэтому о ней говорят как о средстве оформления реальности. И в этом отношении код сходен и с метафорой»<sup>89</sup>.

Важная функция культурного кода – *структурирующая*. Код может выступать в роли подсистемы, упорядочивающей и классифицирующей действительность. А. Гуревич говорит о культуре как о сетке координат: «Категории культуры — <...> некоторая сетка координат, наложенная на живую, пульсирующую и изменяющуюся действительность»<sup>90</sup>. Вслед за ним В. Красных в работе «Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология» отмечает: «Код культуры понимается как “сетка”, которую культура “набрасывает” на окружающий мир, членит, категоризует, структурирует и оценивает его»<sup>91</sup>.

Основная же задача культурного кода – передача *символической семантики*. Х. Сарач определяет культурный код как «семиотическую систему в ее соотношении с системой естественного языка, в которой знаки языка обладают особой символической семантикой»<sup>92</sup>. Эту же мысль подчеркивают С. и Н. Толстые: «Язык культуры (как и язык науки) пользуется естественным

---

<sup>89</sup> Маслова, В. А. Духовный код с позиции лингвокультурологии: единство сакрального и светского / В. А. Маслова // *Метафизика*. 2016 № 4 (22). С. 82.

<sup>90</sup> Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. М.: Искусство, 1984. С. 10.

<sup>91</sup> Красных, В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология / В. В. Красных. М.: ИТДГК Гнозис, 2002. С. 232.

<sup>92</sup> Сарач, Х. Природно–ландшафтный код культуры (на материале русского и турецкого языков): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19: защищена 28.09.2016 / Сарач Х.; науч. рук. Д. Б. Гудков. МГУ. М., 2016. С. 5. [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: [http://www.philol.msu.ru/~ref/dcx/2016\\_SarachH\\_diss\\_10.02.19\\_24.pdf](http://www.philol.msu.ru/~ref/dcx/2016_SarachH_diss_10.02.19_24.pdf) (дата обращения: 06.01.2018). Загл. с экрана. Яз. Рус.

языком, поэтому слова и другие единицы естественного языка приобретают в нем дополнительную культурную семантику»<sup>93</sup>.

В изучении культурных кодов существует ряд дискуссионных проблем. Одна из них – принципы классификации кодов и их иерархическая соотнесенность внутри большого пространства культуры как целого (сверхязыка).

Существуют различные типологии культурных кодов. Так, некоторые ученые выделяют коды, которые по своей природе являются узконаправленными. К таким, например, относятся природно-ландшафтный, живописный, музыкальный, урбанистический, архитектурный и другие<sup>94</sup>.

Другой подход к классификации кодов – выделение масштабных систем. В таком случае говорят о мифологическом, натурфилософском, национальном, социальном кодах, которые соотносятся с архетипическими представлениями народа. Образцом такого подхода являются работы Е. Мелетинского, посвященные мифологическому коду, его функционированию, устройству и закономерностям: «Объединение различных бинарных оппозиций в дуалистические системы устанавливает известную эквивалентность между семантическими парами, объединяя, например, в одну группу женское, левое и луну, а в другую мужское, правое и солнце, так что отношение мужского и женского может быть при известных условиях передано через отношение правого и левого или солнца и луны, т. е. уже на другом уровне или в ином коде, скажем, в “астрономическом” вместо “социального”. <...> Бинарная логика и иерархическое расчленение на уровни и коды создают некую динамическую классификационную сетку и некий

---

<sup>93</sup> Толстой, Н. И., Толстая, С. М. Слово в обрядовом тексте (культурная семантика слав) / Н. И. Толстой, С. М. Толстая // Славянское языкознание. XI Международный съезд славистов, Братислава, 1993. Доклады российской делегации / отв. ред. Н. И. Толстой. М.: Наука, 1993. С. 163.

<sup>94</sup> Гудков, Д. Б. Единицы кодов культуры: проблема семиотики / Д. Б. Гудков // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей. Вып. 26. М.: Макс Пресс, 2004. С. 39–49.

динамический инструментарий для мифологического структурирования»<sup>95</sup>. Разные способы кодирования одной и той же информации создают пространство для метафорического осмысления действительности, делают процесс коммуникации информационно более насыщенным.

Еще одну классификацию культурных кодов предложила В. Красных. Исследователь выделила среди различных языков культуры шесть базовых: соматический, духовный, пространственный, временной, биоморфный и предметный<sup>96</sup>. Эти коды включают в себя основные представления человека о мире.

В своем исследовании мы будем в основном опираться на классификацию В. Красных, так как выделенные ею культурные коды связаны с «фундаментом» художественной реальности Е. Шварц, они широко и разнообразно используются поэтом. Однако мы не считаем возможным и целесообразным выделять духовный код как самостоятельный предмет изучения по нескольким причинам.

Во-первых, духовный код – явление иного уровня, по сравнению пятью другими кодами. Он намного шире и глубже их. Под духовным кодом принято понимать «не только религиозные, но и нравственные постулаты, ценности и эталоны. Этот код изначально онтологичен, он пронизывает *все наше бытие*, обуславливает поведение и деятельность в обществе»<sup>97</sup>. В классификации В. Красных духовный код, очевидно, образует пару с телесным (соматическим) так же, как пространственный – с временным, а биоморфный (живое, природное) – с предметным (неживое, рукотворное). Но в

---

<sup>95</sup> Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. С. 235.

<sup>96</sup> Красных, В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология / В. В. Красных. М.: ИТДГК Гнозис, 2002. С. 233.

<sup>97</sup> Маслова, В. А. Духовный код с позиции лингвокультурологии: единство сакрального и светского / В. А. Маслова // Метафизика. 2016 № 4 (22). С. 83.

художественной реальности Е. Шварц дело обстоит иначе: духовное пронизывает все уровни художественного универсума.

Во-вторых, единицы духовного кода, выделенные В. Красных, не предполагают способа разграничения оценочных суждений на те, которые принадлежат коду, и на те, которые ему не принадлежат. «Буквы» этого алфавита могут обозначать любую оценочность. Так, единицами духовного кода, по В. Красных, являются базовые оппозиции культуры: «добро — зло», «хорошо — плохо», «плюс — минус»<sup>98</sup>. В этом смысле вся поэзия Е. Шварц является духовной, оценочной, относящейся к духовному коду. Каждый текст автора – диалог с Богом, разговор творца с Творцом.

В-третьих, каждый элемент поэтического текста как такового в принципе оценочен. Автор постоянно осуществляет отбор: даже если в произведении не дается прямой оценки чему-либо, само попадание в текст определенных тем, мотивов, слов, понятий, выбор из всех возможных вариантов именно этих, свидетельствует об их важности и ценности.

В-четвертых, в лирике Е. Шварц духовное – сфера содержания, а не выражения. Все пять исследуемых культурных кодов без исключения, относясь к сфере выражения, передают духовные смыслы.

Все это позволяет нам не выделять духовный код как самостоятельный объект анализа. Когда же мы употребляем это понятие, то имеем в виду либо один из субкодов духовного кода – библейский, который относится к числу наиболее частотных и эстетически значимых; либо используем в устойчивой культурной оппозиции «духовное / телесное», радикально переосмысленной Е. Шварц.

Ещё одна проблема изучения культурных кодов – соотнесение терминов «культурный код» и «язык культуры».

---

<sup>98</sup> Красных, В. В. Коды и эталоны культуры (приглашение к разговору) / В. В. Красных // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей. М.: МАКС Пресс, 2001. Вып. 19. С. 19.

В работах Ф. Де Соссюра<sup>99</sup>, Р. Якобсона<sup>100</sup>, Ю. Лотмана<sup>101</sup>, Р. Барта<sup>102</sup> Л. Чернейко<sup>103</sup>, О. Ревзиной<sup>104</sup>, А. Буевича<sup>105</sup> язык рассматривается как знаковая система, код с определенным количеством инвариантов, со своими правилами и функциями. Речь же определяется как индивидуальное пользование этой системой<sup>106</sup>.

По наблюдению Ф. Де Соссюра, «любая семиологическая система связана с языком. <...> Семиология имеет дело с нелингвистическим материалом, она рано или поздно наталкивается на “подлинный” язык. <...> Это вовсе не тот язык, который служит объектом изучения лингвистов: это вторичный язык, единицами которого являются уже не монемы и фонемы, но более крупные языковые образования»<sup>107</sup>.

Р. Барт, например, рассматривает моду как знаковую систему, в которой язык – номенклатура одежды с закрепленными за каждой вещью правилами и уместностью её ношения; а речь — индивидуальный способ сочетания одежды у конкретного человека. В этой логике любое произведение искусства – продукт речевой деятельности.

---

<sup>99</sup> Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики / Ф. Соссюр. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. 432 с.

<sup>100</sup> Якобсон, Р. О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Структурализм: «за» и «против»: сб. науч. ст. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

<sup>101</sup> Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб.: Искусство СПб, 2000. 704 с.

<sup>102</sup> Барт, Р. Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 114–163.

<sup>103</sup> Чернейко, Л. О. Как рождается смысл: Смысловая структура художественного текста и лингвистические принципы ее моделирования: учебное пособие по спецкурсу для студентов / Л. О. Чернейко. М.: Гнозис, 2017. 208 с.

<sup>104</sup> Ревзина, О. Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту / О. Г. Ревзина // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста. М.: Наука, 1990. С. 27–45.

<sup>105</sup> Буевич, А. А. Язык сквозь призму культурных кодов / А. А. Буевич // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XVIII междунар. науч. практ. конф. Часть I. Новосибирск: СибАК, 2012. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://sibac.info/conf/philolog/xviii/30535> (дата обращения: 06.01.2018). Загл. с экрана. Яз. рус.

<sup>106</sup> Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики / Ф. Соссюр. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. С. 17.

<sup>107</sup> Там же. С. 114–115.

Для пользования системой не нужно переносить все её элементы в текст и реконструировать культурные смыслы каждого входящего в неё знака. Даже одна единица кода содержит потенциал к передаче символической семантики.

Практически все исследователи используют понятия «культурный код» и «язык культуры» синонимично, что обусловлено сходством их природы и функций.

Р. Якобсон в классической работе «Лингвистика и поэтика»<sup>108</sup> выделил следующие функции языка: референтивную, фатическую, экспрессивную, метаязыковую, поэтическую, аппеллятивную. Все эти функции способны реализовываться и языки культуры, но с некоторыми отличительными особенностями. Так, например, референтивная функция соотносится не с конкретным референтом, но с некой обобщенной архисемой. Фатическая функция проявляется не в конкретных контактоустанавливающих фразах, но в привлечении внимания к данному языку культуры, чтобы воспринимающий мог его опознать, например, за счёт частотности использования. Эмотивная функция осуществляется не с помощью междометий, но самыми разными способами передачи отношения говорящего к предмету речи. Метаязыковая реализуется не столько в буквальном описании языка культуры с помощью, например, естественного, но и в «обучении» воспринимающего этому языку при помощи подсказок, установки определенных ассоциаций, которые закрепляются частотностью их появлений.

Естественный язык пользуется как линейными (синтагматическими), так и ассоциативными (парадигматическими) связями: «Отношения, связывающие языковые элементы, могут принадлежать двум планам, каждый из которых создает собственную систему значимостей. Эти два плана соответствуют двум формам умственной деятельности. Первый план – синтагматический. Синтагма есть комбинация знаков, предполагающая

---

<sup>108</sup> Якобсон, Р. О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

протяженность; эта протяженность линейна и необратима: два звука не могут быть произнесены в один и тот же момент. Значимость каждого элемента возникает как результат его оппозиции к элементам предшествующим и последующим. Второй план – ассоциативный»<sup>109</sup>.

Четкая определенность знака может быть лишь в дискретной системе. Р. Барт полагал, что «закрытый характер знак имеет лишь в системах с ярко выраженной дискретностью, например, в естественном языке»<sup>110</sup>. Но Ф. де Соссюр утверждал, что даже в естественном языке означаемое является не конкретной вещью, предметом или явлением, но идеей: говоря о столе мы, чаще всего, не подразумеваем конкретный стол, но идею о нем. Поэтому стопроцентной точности соотношения между означающим и означаемым нельзя добиться даже внутри естественного языка.

Язык культуры, в отличие от естественного языка, принципиально открыт. Он пользуется исключительно ассоциативными (парадигматическими) связями, при которых означающее соединяется с системой (пучком) означаемых. Р. Барт отмечает, что парадигматические связи обращены к системе в целом, а не к конкретной её реализации: «Ассоциативный план теснейшим образом связан с языком как системой, в то время как синтагма оказывается ближе к речи»<sup>111</sup>. Поскольку культура континуальна, то и знак внутри неё носит открытый характер. Так, например, слово «дорога», если рассматривать его в поле культуры, может отсылать нас не только к конкретной дороге или к идее о ней, но и ко многим другим означаемым: жизнь, странствие, Рим, достижения и т. п. Этот список продолжают фразы: «туда тебе и дорога», «тебе туда дороги нет», «дорога заказана» и т. д. Помимо этого, в него войдут и произведения искусства, в

---

<sup>109</sup> Барт, Р. Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 139.

<sup>110</sup> Там же. С. 143.

<sup>111</sup> Там же. С. 140.

которых был реализован мотив дороги. Поэтому трактовать единицы культурных кодов можно лишь внутри контекста.

Многообразность взаимодействия кодов ярче всего представлена в поэтическом тексте. Это связано с теснотой стихотворного ряда, которая обеспечивает напряжение семиотических систем. Они накладываются друг на друга и порождают новые смыслы. Благодаря этому поэтический текст обладает практически бесконечными возможностями интерпретации тех семиотических пучков, которые возникают в текстах.

Взаимное наложение культурных кодов, по Ю. Лотману, является важнейшим отличительным свойством поэзии вообще: «Поэтический текст живет в пересекающемся поле многих семантических систем, многих “языков”»<sup>112</sup>.

В этом отношении изучение репрезентации вторичных моделирующих систем в произведении искусства даёт возможность не только глубже понять автора, но и реконструировать связи внутри культурного процесса, стать участником, возможно, самого интимного из диалогов: между открытой душой поэтического текста и всей громадой памяти культуры.

М. Бахтин, размышляя о диалоговом потенциале художественного произведения, отмечает важность разрастания смыслов, наложения семиотических систем. Он видит в этих пересечениях жизненную силу произведения: «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу»<sup>113</sup>.

Культурные коды расширяют смысловые горизонты произведения, делают его глубже. Такой вывод диктуется самой природой знака: «Значение

---

<sup>112</sup> Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. Л.: Просвещение, 1972. С. 107.

<sup>113</sup> Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Искусство, 1979. С. 364.

в знаке строится иерархически. Один и тот же знак может по-разному читаться на различных уровнях. Одно и то же выражение на разных уровнях системы получает различное содержание. Поэтому движение к истине – не переход от одного знака к другому, а углубление в знак»<sup>114</sup>.

Р. Барт определяет культурный код как нежный и легкий след прошлого, который может направить читателя в надтекстовые смысловые структуры: «То, что мы называем здесь Кодом, – это не реестр и не парадигма, которую следует реконструировать любой ценой; код – это перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; он откуда-то возникает и куда-то исчезает – вот все, что о нем известно; порождаемые им единицы (как раз и подлежащие анализу) сами суть не что иное, как текстовые выходы, отмеченные указателями, знаками того, что здесь допустимо отступление во все прочие области каталога <...> это осколки чего-то, что уже было читано, видено, совершено, пережито: код это и есть след этого уже. Отсылая к написанному ранее, иначе говоря, к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуры), он превращает текст в каталог этой Книги»<sup>115</sup>.

Хотя культурные коды рассчитаны на подготовленного читателя, в большинстве случаев незнание кода не мешает воспринимать произведение автора в целом, однако оно остается замкнутым в себе, закрытым от восполнения ресурсами из внетекстовой сферы.

Поэтика художественного текста есть сосредоточение переплетения авторских кодов: «Если теперь взять отдельного автора (художника), то нельзя исключить, что он пользуется своими особыми предпочтениями и своими особыми ассоциациями. Иначе говоря, нельзя исключить такой возможности, что дифференцирующие признаки вводятся в произведение как уже нечто значащие для автора (семантизированные) единицы. <...> Творчество одного автора от творчества другого отличается прежде всего репертуаром признаков,

---

<sup>114</sup> Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб.: Искусство СПб, 2000. С. 407.

<sup>115</sup> Барт, Р. S/Z / Р. Барт. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 45.

предпочтений и, более того, устойчивой связью определенных признаков с определенными смыслами. Само собой разумеется, что такой набор и такая устойчивость могут быть обнаружены в случае обследования большого корпуса произведений избранного автора (или авторов) и что единичное произведение с этой точки зрения будет мало показательным. Это постоянство признаков и их значимостей называют обычно авторским кодом, поэтической системой или просто поэтикой»<sup>116</sup>. Это индивидуально-авторский язык, система выборов: «Понятие кода, подразумевающее системность авторских выборов, по-иному освещает как само произведение, так и его интерпретацию»<sup>117</sup>. Так, например, И. Бродский обнаруживает в лирике А. Ахматовой устойчивый любовный код. Он пишет: «Постоянное рождение новой и новой любви в стихах Ахматовой – не отражение пережитых увлечений, это тоска конечного по бесконечности. Любовь стала ее языком, кодом для общения со временем, как минимум для настройки на его волну. Язык любви был ей наиболее близок»<sup>118</sup>. Любовь в стихотворениях А. Ахматовой – не тема, не сюжет, а язык, на котором она может говорить обо всем.

Таким образом, культурные коды помогают описывать и структурировать реальность, расширяют смысловые горизонты поэтических текстов, являются органичной частью индивидуальной речи авторов (их поэтики).

Культурные коды в лирике Е. Шварц формируют смыслы, которые являются ключом к прочтению произведений. Ее поэтика сложна, многослойна, насыщена культурными реалиями различных эпох и народов. Автор сталкивает в своих произведениях философию Востока и Запада,

---

<sup>116</sup> Фарино, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 48.

<sup>117</sup> Там же. С. 49.

<sup>118</sup> Бродский, И. А. Скорбная муза / И. А. Бродский // Юность. 1989. №6. С. 66.

мифологические и научные представления, мистическо-религиозный и эмпирический опыт.

Исследователи не раз обращались к феноменам телесности и духовности, времени и пространства, образам флоры и фауны в лирике Е. Шварц, но до сих пор не был предпринят целостный анализ культурных кодов как механизма формирования художественного универсума.

**Объектом** диссертационного исследования стала лирика Е. Шварц.

**Предмет** исследования – базовые культурные коды в поэзии Е. Шварц, их единицы, правила использования, варианты репрезентации и художественные функции.

**Материалом** послужили 1–3 и 5 (все поэтические) тома собрания сочинений Е. Шварц<sup>119</sup>.

**Цель работы** – исследовать функционирование базовых культурных кодов в поэтической системе Е. Шварц, установить их связь с мировоззренческими ориентирами автора.

Цель предполагает решение следующих **задач**:

- выявление базовых культурных кодов в корпусе лирических произведений Е. Шварц;
- исследование телесного, пространственного, временного, биоморфного и предметного кодов: анализ единиц кодов, определение их функций в художественном мире поэта;
- установление способов взаимодействия кодов, их связи с духовными исканиями автора.

**Актуальность работы** связана, во-первых, с уникальностью творческой индивидуальности Е. Шварц, создавшей художественный универсум, требующий новых методов интерпретации; во-вторых, с подходом к анализу этого универсума в аспекте культурных кодов, позволяющих

---

<sup>119</sup> Шварц, Е. А. Собр. соч. В 5 т. / Е. А. Шварц. СПб.: Пушкинский фонд, 2002–2013.

вскрыть глубинные механизмы тексто- и смыслообразования; в-третьих, с необходимостью междисциплинарного исследования феномена культурных кодов средствами филологической, культурологической, этнопсихологической, исторической и других гуманитарных наук.

**Методы исследования.** В работе использованы структурно-семиотический, герменевтический, историко-литературный, мотивный и интертекстуальный методы анализа. Их сочетание позволяет приблизиться к пониманию целостности сложного художественного мира Е. Шварц.

**Теоретико-методологическая основа** исследования. В понимании языковых концепций мы опирались на труды Ф. де Соссюра, В. Гумбольдта, Ю. Лотмана, Р. Барта, Р. Якобсона, Л. Чернейко. Природа и специфика феномена культуры и культурных кодов определялись с опорой на работы Ю. Лотмана, В. Топорова, У. Эко, Р. Барта, М. Фуко, В. Масловой, Н. и С. Толстых. Представление о существующих классификациях языков культуры сформированы на основе исследований В. Красных, Д. Гудкова, Е. Мелетинского.

**Научная новизна** исследования обусловлена тем, что в нём впервые представлен системный анализ базовых культурных кодов в лирике Е. Шварц.

**Теоретическая значимость** диссертации заключается в уточнении понятия культурного кода применительно к художественной семантике, в разработке метода анализа культурных кодов в поэтических текстах.

**Практическая значимость работы** определяется тем, что материалы диссертации могут использоваться при чтении общих курсов по истории русской литературы второй половины XX века, теории литературы и поэтики, а также специальных курсов, посвящённых русской поэзии, вопросам культурных кодов в лирике.

**Апробация.** Результаты диссертационного исследования апробированы в докладах на тринадцати научных конференциях: Всероссийская конференция молодых ученых «Филология и журналистика в XXI в.»

(Саратов, 2014–2020); Всероссийская очно-заочная научно-практическая конференция студентов-стипендиатов Оксфордского Российского Фонда в рамках Международной недели науки и мира СГУ «Наука и общество: проблемы современных гуманитарных исследований» (Саратов, 2015 и 2018); XIII Международная летняя школа по русской литературе (Санкт-Петербург, 2016); XVIII научно-практическая конференция «Синтез в русской и мировой художественной культуре» (Москва, 2017); Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2018» (Москва, 2018); Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2019» (Москва, 2019).

Основные положения исследования опубликованы в девяти научных статьях, четыре из которых вышли в издании, рекомендованном ВАК.

#### ***Положения, выносимые на защиту***

1. Культурные коды в лирике Е. Шварц являются инструментом формирования целостности художественного универсума. С помощью культурных кодов автор выстраивает связи между человеком и Богом; человеком и природой; микрокосмосом и макрокосмосом; индивидуумом и обществом; пространством и временем; творчеством и творцом; телом и духом; космическим и земным; идеей и вещью.

2. Телесный код приобретает в лирике Е. Шварц универсальный характер. Это язык, который способен описать все многообразие мира, включая его духовное содержание. Е. Шварц существенно расширяет принятый в поэзии «алфавит» телесного кода, включая в него разнообразные физиологические образы. Единицы кода имеют устойчивые значения и вступают в отношения синонимии/антонимии (например, соматизмы «кровь» и «кости»). Сопоставление естественного языка и телесного кода культуры позволяет говорить о телесности как о языке, который имеет свой алфавит, выполняет референтивную, эмотивную, фатическую, метаязыковую и поэтическую функции.

3. В основе пространственного кода лежат бинарные оппозиции с традиционно полярными координатами, которые используются поэтом для создания контрастов. При этом Е. Шварц может смягчать контрастность пространственных координат, устанавливая связи земного и небесного, восточного и западного, высокого и низкого; может совсем разрушать оппозиционные пары, стирать границы между полюсами, сближая далекое.

4. За модусами времени – единицами временного кода – в лирике Е. Шварц закреплены устойчивые оценочные значения: «прошлое» вбирает семантику насыщенности, любви, человечности, мысли, гармонии; «будущее» связывается со старением, износом, смертью; за «настоящим» закрепляется значение пограничности (жизни и смерти, хорошего и плохого, счастья и горя). Различные темпоральные модели – линейного, циклического, обратимого времени – пополняют алфавит временного кода новыми единицами, выражающими сложное отношение автора к жизни и смерти.

5. Биоморфный код в лирике Е. Шварц выполняет как традиционные задачи метафоризации, так и оригинальные, являясь важной составляющей поэтологии автора. Е. Шварц закрепляет за единицами биоморфного кода окказиональные значения: роза – боль; моль, пантера – смерть; воробей, попугай – поэт. Фито- и зооморфизмы Е. Шварц часто восходят к библейскому контексту и выражают представления поэта о соотношении духовного и телесного.

6. С помощью предметного кода автор реализует индивидуальное представление о целостности мира. «Ткань», «нитка» и «игла» – единицы предметного кода – являются инструментами для «сшивания» художественной реальности. Одна из задач поэта, по Е. Шварц, – не дать миру распасться. Делает он это с помощью «иголки» (собственного голоса) и «цепи сравнений» (поэтического языка).

***Структура работы.*** Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованных источников, включающего 156 наименования. Общий объем диссертации – 217 страниц.

## ГЛАВА I

### ТЕЛЕСНЫЙ КОД

Оригинальная черта поэтики Е. Шварц состоит в том, что даже духовное облекается автором в предельно физиологические образы. В художественной реальности поэта всё есть тело: «тело человека», «тело Бога» и «тело мира». Тела взаимодействуют друг с другом. При этом Божественное не оскверняется и не умаляется наличием соматических признаков, так как тело не противопоставлено духу: демонстрируется их корреляция, а не полярность.

Пользуясь телесной метафорикой, Е. Шварц формирует поэтический универсум, в котором соматика выступает в роли всеобщей скрепы.

Как многие писатели XX века, Е. Шварц стремится снять с тела ярлык вторичности, привести телесное и духовное к гармонии, обозначить важность единства тела и духа, которое обеспечивает цельность человека.

Антропологический поворот XX века вывел «тело» из числа табуированных тем. Снятие табу способствовало развитию гуманитарной мысли: телесность стала популярной темой исследования в философии, психологии, культурологии, литературоведении. Начала формироваться теория тела.

Отношение к телу исторически изменчиво. Основные этапы понимания телесности, связанные с представлениями о месте и значении тела в истории культуры, сформулированы в трудах А. Лосева<sup>120</sup>, М. Бахтина<sup>121</sup>, Ж. ле Гоффа и Н. Трюона<sup>122</sup>, Ж. Куртина<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> Лосев, А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. М.: Мысль, 1993. 959 с.; Лосев, А. Ф. История античной эстетики. В 8 т. Т. 1. Ранняя классика / А. Ф. Лосев. М.: АСТ, 2000. 621 с.

<sup>121</sup> Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.

<sup>122</sup> Ле Гофф, Ж., Трюон, Н. История тела в средние века / Ж. ле Гофф, Н. Трюон. М.: Текст, 2008. 189 с.

<sup>123</sup> Куртин, Ж. История тела: в 3 т. / Ж. Куртин. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 464 с.

В Античности тело легло в основу понимания мира: космос осознавался греками как живое тело; скульптура передавала его пластичность; Олимпийские игры символизировали культ здорового, сильного тела. Античная культура, по А. Лосеву, «есть актуальная бесконечность тела»<sup>124</sup>.

Тело являлось воплощением представления о прекрасном: «Физические стихии гармонируют одна с другой в живом и совершенном человеческом теле, когда принцип общетелесной жизни, который греки называли “душой”, целиком подчиняет себе все телесные “стихии”. Сформированное по такому принципу тело и есть тут идеал»<sup>125</sup>. Антропоморфные боги Античности являлись воплощением этого идеала: «Античная эстетика с этой точки зрения оказывается, в последней своей основе, античной мифологией. Каждый бог есть бесконечно обобщенное бытие данного типа, смысловой принцип данной сферы бытия. Но он в то же время есть живое человеческое тело»<sup>126</sup>.

Тело считалось материальным воплощением духа и представлялось идеальным. Оно не изображалось нездоровым или деформированным, потому что дух не имеет изъянов.

Являясь «апофеозом биологически-прекрасного, идеально-божественного тела»<sup>127</sup>, античная культура провозглашала «полную взаимопронизанность духа и тела, абсолютное равновесие духовного и телесного»<sup>128</sup>. Это порождало ощущение цельности человеческой личности: «Античный гражданин мыслился в единстве своей душевной и телесной определенности»<sup>129</sup>.

---

<sup>124</sup> Лосев, А. Ф. История античной эстетики. В 8 т. Т. 1. Ранняя классика / А. Ф. Лосев. М.: АСТ, 2000. С.60.

<sup>125</sup> Там же. С. 68.

<sup>126</sup> Там же. С. 88.

<sup>127</sup> Там же. С. 60.

<sup>128</sup> Лосев, А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. М.: Мысль, 1993. С. 84.

<sup>129</sup> Баниже, О. Н. Телесность и античное мировоззрение / О. Н. Баниже // Общество: философия, история, культура. 2015. №6. С. 53.

В Средневековье, по наблюдениям М. Бахтина, существовало два главенствующих представления о теле. Одно сформировалось в рамках религиозной (официальной) культуры этого периода, второе – в рамках карнавальной<sup>130</sup>. Обе концепции отличались от античной: телесность поделили на «высокую» и «низкую»; «высокая» допускается в духовный мир, «низкая» – табуируется; тело может изображаться болезненным, несовершенным, постыдным и смехотворным.

На «высокую» и «низкую» телесность поделило христианство. Так, в христианской системе координат тело сакрализуется, определяется как храм Святого Духа: «Не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа, которого имеете вы от Бога» (1 Кор. 6:19). В Священном Писании тело воплощает идею цельности. Каждый отдельный человек – лишь часть тела, фрагмент, но в принадлежности ко Христу человек обретает цельность: «Вы – тело Христово, а порознь – члены» (1 Кор. 12:27), «Так мы, многие, составляем одно тело во Христе, а порознь один для другого члены» (Рим. 12:5). Это тело осмысливается в духовных категориях, оно не наследует человеческие страсти, желания, деформации. Душевное и духовное тела не равны плоти, которую, с точки зрения христианства, нужно было смирять для возвращения духа<sup>131</sup>.

В эпоху процветающего аскетизма люди отрекаются от физиологии, возвышая духовное начало. Так, в Средние века фактически происходит отказ от большинства проявлений человеческой сексуальности, интимная жизнь (даже в браке) обретает строгие рамки, наивысшую ценность представляет девственность, непорочность<sup>132</sup>, люди начинают стыдиться собственных физиологических проявлений, формируется отвращение к телесным

---

<sup>130</sup> См.: Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.

<sup>131</sup> Ле Гофф, Ж. Трюон, Н. История тела в средние века / Ж. Ле Гофф, Н. Трюон. М.: Текст, 2008. С. 8–9.

<sup>132</sup> Там же. С. 39.

жидкостям: табуирование крови и спермы<sup>133</sup>. Средневековое христианство приравнивает плотское ко греховному, определяет множество аспектов телесности в качестве постыдных. Всё это приводит к тому, что «отвергнутая» телесность в официальной культуре становится табуированной.

По-другому тело осознается в рамках народно-карнавальной культуры, которая дает «неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений»<sup>134</sup>. В этой системе координат тело понимается как родовое, гротескное, постоянно меняющееся, изобилующее разнообразными телесными проявлениями: «Материально-телесная стихия является началом глубоко положительным <...> Тело и телесная жизнь <...> носят здесь космический и одновременно всенародный характер; это вовсе не тело и не физиология в узком и точном современном смысле <...> Носителем материально-телесного начала является здесь не обособленная биологическая особь <...>, а народ, притом народ в своём развитии, вечно растущий и обновляющийся. Поэтому всё телесное здесь так грандиозно, преувеличенно, безмерно. <...> Ведущий момент во всех этих образах материально-телесной жизни – плодородие, рост, бьющий через край избыток»<sup>135</sup>.

Таким образом, в Средневековье параллельно существуют фактически три разных представления о теле и телесности: «высокая» телесность, принятая христианством; «низкая» – отвергнутая им, связанная со стыдом и подавлением; витальность и гротескность тела в карнавальной культуре.

Эпоха Возрождения реабилитирует телесность. Этому способствует как учение о воскресении человека во плоти<sup>136</sup>, так и идеи гуманизма.

---

<sup>133</sup> Там же. С. 35.

<sup>134</sup> Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1990. С. 13.

<sup>135</sup> Там же. С. 26.

<sup>136</sup> См. Фролов, И. Т. Введение в философию: Учеб. пособие для вузов / И. Т. Фролов. М.: Культурная революция, Республика, 2007. С. 74.

Возвращается представление о необходимости гармонии духа и тела. Возрождаются образы идеального тела. Оно перестает быть фрагментарным, человек обретает целостность и индивидуальность: «Тело <...> прежде всего – строго завершенное, совершенно готовое <...>. Индивидуальное тело показано вне его отношения к родовому народному телу»<sup>137</sup>.

Новое время, связанное с эпохой Просвещения, расцветом естественно-научного подхода и прогрессом в изучении анатомии, рассматривает тело как медицинскую проблему. Научный вектор позволил взглянуть на тело как на механизм, который можно настраивать (тренировать, обучать), чинить (лечить). Происходит «десакрализация телесности»<sup>138</sup>.

Если для Античности и Ренессанса значимым было совершенное тело, то в Новое время истинную ценность представляет разум. Тело же мыслится как «отторгаемый, презираемый материальный объект, который обретает свою значимость лишь в связи с ответственной целеполагающей деятельностью разума»<sup>139</sup>.

Ключевые изменения, повлиявшие на современное понимание телесности, произошли в XX веке. Технологический прогресс невероятно расширил границы соматических возможностей (голоса, зрения), размыл представления о расстоянии, дал средства моделирования других реальностей. Появились новые способы медицинского обследования, радикально изменившие знания и представления человека о теле. Благодаря пластической хирургии внешний облик больше не данность, его можно скорректировать. Кардинальные сдвиги произошли в понимании человеческой сексуальности,

---

<sup>137</sup> Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1990. С. 36–37.

<sup>138</sup> Попова, О. В. От телесного канона Нового времени к осмыслению современных практик биотехнологического конструирования / О. В. Попова // Философская антропология. Электронный научный журнал. 2018. Т. 4. № 2. С. 52 [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/phan/2018\\_2/FA\\_3\\_2\\_2018.pdf](https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/phan/2018_2/FA_3_2_2018.pdf) (дата обращения: 15.10.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.

<sup>139</sup> Там же. С. 54.

ставшей предметом различных исследований. Физиологические признаки, по которым человека можно отнести к какой-то расе или нации, сексуальная ориентация, пол и гендер перестают определять положение и статус человека в обществе. Ценность любой жизни неоспорима, к телу любого человека недопустимо применение физического насилия. Все это существенно меняет представления о теле и телесности и репрезентацию их в искусстве.

В науке принято разводить понятия «тело» и «телесность».

Под «телом» принято понимать живой или мертвый организм, а также различные объекты в пространстве: физические, небесные, природные и т. д. «Тело живое» определяют как синтез души и тела: «Тело и душа образуют витальное единство. Через мозг, нервы, состав крови, внутреннюю секрецию, наследование, состояние здоровья и т. д. тело оказывает влияние на душевное начало, которое в свою очередь воздействует на тело силой воображения, чувствами, аффектами, настроениями. Для человека его собственное тело как синтез телесного и духовного есть центральный объект переживаний, наглядное воплощение его Я, по аналогии с которым он образует свой образ человека и мира»<sup>140</sup>.

Под «телесностью» понимается не только само тело, но и любое телесное проявление: «психофизиологические, психосоматические, биоэнергетические проявления человеческого тела, характеризующиеся двигательной активностью, и являющиеся результатом онтологического и социокультурного развития и осуществляющиеся в аксиологическом пространстве социума»<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> Лаврова, Т. С. Философские энциклопедии и словари // Большая советская энциклопедия. М., 1977. Т. 27. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://studfile.net/preview/6719527/page:60/> (дата обращения: 14.02.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.

<sup>141</sup> Язвинская, Е. С. Экспериментально-психологические средства диагностики в контексте психологии телесности / Е. С. Язвинская // Экспериментальные методики патопсихологии и опыт их применения (к 100-летию С. Я. Рубинштейн). М.: Московский государственный психолого-педагогический университет, 2011. С. 195.

В культурологии «телесность» определяется как «преобразованное под влиянием социальных и культурных факторов тело человека, обладающее социокультурными значениями и смыслами и выполняющее социокультурные функции. Включение “человека телесного” в социокультурное пространство влечет за собой существенные последствия для его тела, превращающегося из биологического феномена в явление социокультурное»<sup>142</sup>.

В психологии «телесность» предстает как «единство психического и физиологического»<sup>143</sup>, как «первый в онтогенезе предмет овладения и трансформации в универсальное орудие и знак»<sup>144</sup>.

Знаковая функция телесности особенно важна в искусстве. Е. Фарино предлагает взгляд на тело как на моделирующую систему: «В физиологическом смысле человеческое тело являет собой сложное приемно-перерабатывающее устройство по отношению к поступающей извне информации. Данное его свойство позволяет взглянуть на тело как на некую моделирующую внешний мир систему, пользующуюся разнообразными терминами (*кодами*) — например, *терминами осязательного, визуального, акустического, термического и т. п. характера*. Попытка воссоздания картин мира, возникающих на сенсорных уровнях его восприятия, сама по себе может стать одним из важнейших художественных средств»<sup>145</sup>.

Телесная образность, символика, метафорика занимают значительное место в поэтической системе Е. Шварц. На наш взгляд, телесность выполняет в творчестве поэта роль языка, с помощью которого она выражает ключевые смыслы и формирует уникальную картину мира.

---

<sup>142</sup> Быховская, И. М. Телесность как социокультурный феномен / И. М. Быховская // Культурология. XX век. Словарь. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 464.

<sup>143</sup> Тхостов, А. Ш. Психология телесности / А. Ш. Тхостов. М.: Смысл, 2002. С. 7.

<sup>144</sup> Там же.

<sup>145</sup> Фарино, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 206.

## 1.1. Алфавит телесного кода

Набор единиц телесного кода включает в себя названия частей тела, внутренних органов, систем человеческого организма, различных проявлений сенсорики и соматики.

У Е. Шварц этот «алфавит» максимально обширен, имеет большое количество элементов: в него входят не только традиционные для поэзии «глаза», «руки», «губы», «шеи», но и куда менее «поэтичные» «печенка», «берцовая кость», «селезенка», «жир», «моча», «пот», «мясо», «жилы», «хребтина», «десны», «почки», «мускулы» и т.д. Расширяя набор элементов кода, выходя за рамки принятых в поэзии телесных образов, Е. Шварц получает возможность для более детального и экспрессивного описания мира.

Рассматривать каждую реализацию телесного кода в отдельности не имеет смысла, так как многие из них единичны, выполняют определенную задачу в рамках конкретного художественного текста. Принципиальными же для понимания мироустройства автора являются единицы кода, устанавливающие устойчивые связи между телесным и духовным, земным и небесным.

Осуществление этих связей происходит через понятие «любовь», неотделимое для Е. Шварц от понятия «Бог»: «“Что есть Бог?” – Я отвечаю, что Бог есть любовь» (I, 65).

Любовь осознаётся Е. Шварц как некая скрепа духовного и телесного. В ее поэзии она имеет физическое воплощение в материальном носителе – соматизме «кровь»:

Плещет шелковое знамя вокруг кости.

Тяжело любовь в себе нести –

Латаное платье –

На кого-нибудь –

А все накинешь.

Посредине тела тьмы

Сердце ткёт багровый шелк

И струится холодок (I, 88).

Стихотворение представляет собой реализованную метафору. Здесь сердце «ткет» материал, из которого создаётся «платье-любовь». «Багровый шёлк», который «струится» внутри человека, – кровь. Любовь зарождается в сердце, а потом попадает в кровь и разносится по всему организму.

Сопряжение понятий «любовь» и «кровь» имеет давнюю традицию. В греческом мифе от капель крови, пролившейся в море при оскотлении бога неба Урана, образовалась белоснежная пена, из которой появилась богиня любви Афродита. В древней философии и медицине кровь рассматривалась как место локализации души.

В христианской традиции считается, что место сопряжения духа и тела в человеке – сердце. Об этом говорит Святитель Лука в своей книге «Дух, душа и тело»: «Уже во времена древних греков слова “фрин”, “кардиа” означали не только сердце в прямом значении, но также душу. Сердце есть орган общения человека с Богом, а следовательно, оно есть орган высшего познания»<sup>146</sup>. Если мозг – это орган рационального познания мира, то сердце – это чувственное, духовное его созерцание.

В Библии, помимо сердца, местом сопряжения духовного и телесного является ещё и кровь. Об этом говорится в Ветхом Завете: «Если кто из дома Израилева и из пришельцев, которые живут между вами, будет есть какую-нибудь кровь, то обращу лицо Мое на душу того, кто будет есть кровь, и истреблю ее из народа ее, потому что душа тела в крови, и Я назначил ее вам для жертвенника, чтобы очищать души ваши, ибо кровь сия душу очищает» (Левит 17:10, 11). «Душа всякого тела есть кровь его» (Левит 17:14). Святитель Лука в своём труде пишет: «Кровь жертвенных животных свята и освящает,

---

<sup>146</sup> Святитель Лука (Войно-Ясенецкий). Дух, душа и тело. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт, 1997. С. 9.

потому что в ней душа животного, дыхание Духа Святого. Поэтому запрещено употреблять ее в пищу»<sup>147</sup>.

Е. Шварц прямо называет кровь месторасположением души в теле: «Темный дух к душе моей / Приникнул, к вене кровеносной» (II, 111); «Он пел <...> / О душе крови» (I, 402).

В Новом Завете кровь является связующим звеном между человеком и Христом. Таинство причастия подразумевает, что верующие принимают тело и кровь Христову, тем самым становясь причастными ко Христу: «И когда они ели, Иисус взял хлеб и, благословив, преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть Тело Мое. И, взяв чашу и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все, ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф. 26:26–28).

Соматизм «кровь» как часть телесного кода неразрывно связан с религиозным и мифологическим кодами.

В то же время мотив крови представляет собой контаминацию христианских и естественнонаучных представлений о функциях крови. В организме человека кровь выполняет транспортную функцию. Непрерывно циркулируя, она переносит огромное количество разнообразных веществ и соединений, обеспечивая тем самым дыхание, питание, экскрецию и регуляцию всего организма. Омывая и питая каждую клетку тела, кровь с помощью кровеносной системы соединяет все органы и ткани в единое целое.

В поэзии Е. Шварц кровеносная система обеспечивает циркуляцию не только крови, но и духа:

Восьмёрка крови  
Начинает быстрее кружиться,  
<...>  
Хозяин полулежит на диване,

---

<sup>147</sup> Там же. С. 23.

И его кровь превращается в знак бесконечности,  
В этой позе он замер,  
Его одежда одухотворена (I, 64-65).

Е. Шварц использует здесь визуальную метафору: кровеносная система человека действительно похожа на цифру 8, а когда он лежит, горизонтальная восьмёрка превращается в знак бесконечности. Кровь является бесконечным и мощным началом, одухотворяющим не только тело, но и одежду человека.

Все телесные и духовные аспекты кровеносной системы в лирике Е. Шварц взаимосвязаны:

Ткань сердца расстелю Спасителю под ноги,  
Когда Он шел с крестом по выжженной дороге,  
Потом я сердце новое сошью.  
На нем останется — и пыль с Его ступни,  
И тень креста, который Он несёт.  
Все это кровь размочит, разнесёт,  
И весь состав мой будет просветлён,  
И весь состав мой будет напоён  
Страданья светом.  
Есть всё: тень дерева, и глина, и цемент,  
От света я возьму четвёртый элемент  
И выстрою в течение долгих зим  
Внутригрудной Ерусалим (I, 79).

Ткань сердца здесь – душа человека. Свою душу-сердце героиня бросит под ноги Христу, вберет Его «следы», сохранит их в себе. Из сердца-души в «организм» проникнет святость. В результате весь человеческий «состав» «напоён» и «просветлен», иначе говоря, – одухотворен. Лирическая героиня выстраивает в себе град обетованный, «внутригрудной Ерусалим», то есть возвращает дух, одухотворяет тело. Дух – душа, возвышенная благодатью.

Красоту и величие происходящего Е. Шварц подчёркивает «высокой» лексикой: «просветлѐн», «напоѐн», «страданья свет».

Когда же тело не одухотворено, кровь наполняется ядом:

Моя отравлена вся кровь  
И измордована любовь,  
Но всё ж – горька и горяча  
В мозгу горит свеча.  
Стою заплёванной часовней,  
Нет алтаря и нет икон в ней (I, 81).

Тело человека – храм Божий, но иногда вместо «Ерусалима» мы видим лишь «заплѐванную часовню». Героиня опустошена: «нет алтаря и нет икон в ней», лишь свеча горит, как луч надежды. Здесь вступает в силу христианская оппозиция света и тьмы. Человек по природе своей нейтрален, поскольку имеет свободу и право выбора. Человек – сосуд, его наполняет либо свет, либо тьма.

Соматизм «кровь» связан в мире Е. Шварц с поэзией, с творческим процессом:

Строфа – она есть клетка с птицей,  
Мысль пленная щебечет в ней –  
<...>  
Они моею кровью напитались,  
Они мне вены вскрыли ловко,  
И мной самой (какая, впрочем, жалость)  
Раскидан мозг по маленьким головкам.  
Осколки глаз я вставила им в очи,  
И мы поем,  
А петь нас Бог учил (I, 8).

Е. Шварц реализует устойчивую метафору «поэт всего себя отдает творчеству». Для нее это зримый физиологический процесс: в стихах «мозг»,

«осколки глаз» автора (мысли и виденье мира). Поэт вливает свою душу-кровь в каждую строфу, дает жизнь своему творению. Как человек связан с Творцом духом, так стихи связаны с поэтом кровью. И в этом смысле он ученик Бога и образ и подобие Божие.

Кровь поэта – это жертва, которая есть залог его дара:

Муза

<...>

Может, ты меня и любишь,

Только странною любовью

Раз усохшие чернила

Развела моею кровью (I, 23-24).

Жертва и ритуалы, связанные с кровью, в Ветхом Завете означали сопричастность человека Богу. У Е. Шварц кровь выполняет ту же функцию и становится платой за возможность творить.

Другой соматизм, связанный в художественном мире Е. Шварц с творчеством, – «глаз»:

Поэт есть глаз, — узнаешь ты потом,

мгновенье связанный с ревушим божеством,

Глаз выдранный — на ниточке кровавой,

на миг вместивший мира боль и славу (I, 40).

В момент творческого прозрения поэт получает возможность на миг увидеть мир совсем под другим углом обзора, недоступным обычному человеку. Показательно, что в этот «миг» поэт теряет все телесные признаки, кроме двух: он есть глаз и кровь («глаз выдранный – на ниточке кровавой»). Это воплощение духовного зрения, уникального, присущего лишь творцу, на мгновение связанного с «божеством». Именно этим «зрением» поэт наделяет свои стихи: «Осколки глаз я вставила им в очи» (I, 8).

Отдав всё в процессе творчества, творец лишается признаков телесного, бренного:

Когда лечу над темною водой  
И проношусь над черными лесами,  
Нет у меня в карманах ничего –  
Табак вразмешку с русскими стихами.  
Когда же ангел душу понесет,  
Ее обняв в тумане – и во пламя,  
Нет тела у меня и нету слез,  
А только торба в сердце со стихами (I, 303).

Сердце здесь выступает в значении души, потому что физическое тело отсутствует. Душа, наполненная стихами, является сутью поэта.

Если «кровь» у Е. Шварц связана с любовью, Богом, духом и творчеством, то единица телесного кода «кости» приобретает значение плоти, конечности, греха: «Кость, ты долго желтела, / Тяжелела, как грех» (I, 29). Здесь Е. Шварц приравнивает физическую тяжесть к духовной.

Поскольку «кости» и «кровь» – не просто соматизмы, но и единицы культурного кода, то они приобретают некоторые языковые возможности: между ними устанавливаются антонимические отношения. «Кости/кровь» так же противопоставлены друг другу, как «плоть/дух»: «В крови – любовь, / А в кости – отрицанье любви» (II, 121).

Использование этой антонимичной пары телесного кода устойчиво:

Наш тазобедренный вертлюг  
Как нетопырь или лопух...  
Удобен, но смешон костяк –  
Складной невидимый дурак.  
И атласы, увы, не врут –  
Ты все ж паяц, у Бога шут.  
Усмешку скрытую в костях  
Уравновесит разве кровь,  
Все тайны боли, блеск в очах

И твари грозная любовь (I, 372).

В стихотворении соматизм «кости» определяется подчеркнуто сниженной лексикой: «тазобедренный вертлюг» – «нетопырь», «лопух», «смешон», «дурак», «паяц», «у Бога шут». Уравновесить «усмешку костей» могут только «кровь», «блеск в очах», «любовь» – высокая лексика. Плотское – низкое противопоставляется духовному – высокому.

Соматизмы «кровь» и «глаза» (очи) выражают духовную природу человека. Глаза метафорически становятся вместилищем Бога (души). В них ощущается Его присутствие, недоступное земному зрению:

Живые и истлевшие глаза,  
Хотя Тебя не видно там,  
Но Ты висишь в них, как слеза.

О Господи, позволь  
Твою утишить боль.

<...>

Щекочущая кровь, хохочущие кости,  
Меня к престолу Божию подбросьте (I, 79).

«Щекочущая кровь» – дух, «хохочущие кости» – плоть. Пользуясь телесным кодом, Е. Шварц высказывает одну из заветных своих мыслей: человек может спастись в этом мире только в гармонии духа, души и тела, только так он придет к Богу.

Таким образом, важнейшими единицами телесного кода для Е. Шварц являются «кровь», «сердце», «глаза», и «кости».

«Сердце» и «кровь» приобретают значения любви, духа, творчества, служат сопряжению духовного и телесного. Соматизм «глаза» вбирает в себя значения поэтического прозрения, авторского виденья, Божественного присутствия. Единица телесного кода «кости» воплощает значения плоти, греховности, смертности.

Соматизмы образуют определенную систему со своими отношениями синонимии, антонимии, что подтверждает факт использования телесности в качестве языка.

В целом понимание устойчивых значений единиц кода позволяет преодолеть семантическую закрытость многих произведений Е. Шварц.

## 1.2. Функции телесного кода

Функции культурного кода метафорически можно соотнести с основными функциями естественного языка, поскольку код так же предполагает коммуникацию.

Так, в поэзии Е. Шварц телесный код выполняет референтивную функцию, соотнося соматизмы с самыми различными референтами ее художественного мира, наделяя их телесными чертами и признаками. Нет предметов и явлений, о которых Е. Шварц не могла бы говорить на языке телесности.

С помощью олицетворений, соматических и сенсорных метафор, сравнений Е. Шварц описывает природу и природные явления: «Неба мускул» (I, 9); «Земля подыметесь навстречу / И виском ударится в висок. / А висок у ней поболе моего» (I, 191); «Сад <...> / Руки в окна опускает» (II, 170); «Волоокие тучи» (III, 24); «Щёки воздуха» (III, 86); «Юга цветы на звёзды дышат» (III, 105); «Мелкий кустарник дышит причудливо» (III, 105); «Дышала трава. И было ей душно» (V, 230); «Морю надоело глаза царапать об утёсы» (V, 235); «Небесный тик» (I, 143); «Такое чувство у куста, <...> / Как будто плоть его пуста» (I, 38–39); «Через телесный злой овраг» (I, 202); «Одуванчики – её скелет» (I, 220); «Фиалки запахом визжат» (II, 132); «В чреве дождя весеннего» (III, 81); «Меж туч клубится орган половой» (I, 11); «Была я морем и волной, Кровинкою Господней, / Земля кидалась подо мной, Как мученица в родах» (I, 156); «Вот остров – он лежит как сердце / Цветущее проросшее мое» (I, 175) и т.д.

Телесность используется автором для описания космоса: «Спотыкаясь, всходила звезда» (I, 9); «Горит промерзлая до сердца / звезда над пригородным морем» (I, 196); «О босые звезды Палестины, / Вы бежали, пятками сверкая, / С центра неба прямо к его краю» (I, 206); «Звездных сосков» (I, 217); «Темным глазом своим / Правым горько Луна поглядела» (II, 94); «Тело Луны и голова ее / <...> Узкобедрая бежит Луна» (II, 149); «Звезда уносила в груди своей» (III, 120); «Солнце розовое дышит» (V, 245); «Горенье – пенье немоты <...> Я вижу павших звёзд хлысты, / А эти – слившись лбами – кружат, / Обваривает сердце ужас, / Печальный ужас красоты» (I, 82); «Репейником кольнув, Юпитер / Горячий из-под века вытек / И раздробленную слезою / Слепой забрызган небосвод» (I, 83); «Зубы разбросаны в небе» (I, 403); «Звезда над ними клонит голову, И круглолобее вола» (III, 120); «Месяц волосат и Луна лохмата» (I, 108); «Тело Луны» (II, 152); «Плотью Солнца» (III, 48) и т.д.

Телесное выражение в художественном мире Е. Шварц приобретает время: «Время – стояло, крошилось и млело / Только я начинала уже прозревать, / Как оно побежало, качнулось, осело» (I, 188); «Ночь же видит» (I, 217); «Грядущего ушам» (I, 248); «Семь дней и семь ночей скользили, / Скакали, прыгали чрез льдины» (I, 265); «Седая полночь» (II, 172); «Ночь в неё смотрит» (III, 28); «Ночь перебирает чётки» (III, 28); «Время / По сторонам фундук сажает, / Кривляется, гусят рожает» (III, 74); «Пространство-время – Андрогин» (III, 101); «Вздрагивает весна» (I, 225); «Зима читает при свече <...> Ей в легкое сердце зима глядит» (I, 244); «Слепая весна» (I, 271); «Белокожая зима <...> Бледные щёки зимы» (I, 366); «Приходит осень за зимою, / Бочонком выпятив живот» (II, 36); «Апрель, удавленник, черно лицо твоё / Глаза серей носков несвежих» (II, 77); «Шёпоты весны» (III, 6); «Зима под нос бормочет» (III, 6); «Зимы полощет тонкая рука» (III, 39); «Весна свои покрасит когти» (III, 89); «Весны холодное лицо» (V, 10); «Над ним приплясывал, как дворник / Январь в рубахе голубой» (V, 252); «Миг, нечто значащий, горбат» (II, 71). Даже конкретные исторические события имеют

телесные характеристики: «Так Россия голову себе снесла / Так оттяпала, / Собственными занесла лапами / Залива ледяное лезвиё, / Но и в голове и в тулове / Кружились зрочки её» (о «философском пароходе») (I, 208); «Блокада жрала» (I, 403) и т.д.

Телесность используется при описании творчества, творческого процесса: «Слова рожали / <...> Каждая буква кровью налилась» (II, 122); «Стихотворенье лежало / Мертвой роженицей / В луже кровавой» (II, 123); «Мне рифму жаль. Она <...> / Болела долго, умерла» (III, 135); «Баллада, которую в конце схватывает паралич» (I, 42); «Звук взрастет, как волос» (I, 7); «Поэт есть глаз» (I, 40) и т.д.

Разговор о Боге и душе Е. Шварц также ведет на языке телесности: «О Боже, ты внутри живого мира, // Как будто в собственном гуляешь животе» (I, 38); «В горящем узнаёте // Вы Бога лик под кровом плоти» (I, 91); «Он телеснее нас всех, Господь» (II, 97); «Тебя Господь, как старый жемчуг, / Из левой катит в правую ладонь» (II, 108); «Господень ноготь» (II, 119); «Смеялся Бог / И шутя крест на лбу / Пальцем в сажу чертил» (III, 82); «Духа моего пупок» (I, 30); «Язву души прижгу» (I, 150); «За что и душу уколоть» (I, 194); «Душа уже не дышит» (I, 318); «Кровь души» (II, 50); «Мой дух ленивый пробудился» (II, 88); «Сонная душа» (II, 110); «Душа моя дышит» (II, 169); «Душа пищала тонко» (II, 178); «Душа <...> садилась / Прямо на страницы и шумела, / Всё она ругмя ругала тело» (II, 194); «Душа мне отвечает» (III, 146) и т.д.

Телесное обличье обретают у Е. Шварц чувства и эмоции: «Тоски землистый лик» (I, 83); «Нагая жирная любовь» (II, 207); «Любовь за дверью мнётся / С для подаянья кружкой» (III, 31) и т.д.

Телесными чертами и признаками наделяется смерть: «Смерть <...> / Вижу косички твои, прыщи» (III, 17); «Смерть прыгала и ласково смеялась <...> / Затылок ядовито облизала» (III, 118); «Из брюха смерти» (III, 129) и т.д.

Телесность становится языком описания мира, инструментом для выстраивания связей в нем.

Тело в произведениях Е. Шварц часто ассимилирует окружающую реальность:

Путь желаний — позвоночник  
Начинается от звезд,  
Долгой темной тела ночью  
Он ведет нас прямо в хвост.  
Образует он пространство  
Для золотых круженья вод,  
И без этой гибкой палки  
Череп был бы, где живот.  
Мост он, шпалы, он дрожит,  
Лестница, опора зданья,  
Трепет по нему бежит,  
В нем кочует тайнознание (I, 75).

Строение человеческого тела обретает соответствия во внешнем пространстве. Такое соотнесение даёт возможность трактовки единицы телесного кода «позвоночник» как знака: «Часть тела получает свое соответствие вне тела, в мире, и, следовательно, соответствующие слова обретают два круга значений — “узкий”, строго относящийся именно к телу (чаще всего — человеческому), и более “широкий”, относящийся к миру в целом»<sup>148</sup>. В теле лирической героини Е. Шварц свои «звезды», «ночь», «круженья вод». Позвоночник соотнесен с «мостом», «шпалами», «гибкой палкой», «лестницей». Демонстрируется связь тела и внешнего мира. За

---

<sup>148</sup> Топоров, В. Н. Флейта водосточных труб и флейта-позвоночник (внутренний и внешний контексты) / В. Н. Топоров // Мировое дерево универсальные знаковые комплексы. М.: «Рукописные памятники Древней Руси», 2010. С. 438-439.

единицей телесного кода «позвоночник» в более «широком» круге значений закрепились смыслы: «крепость», «опора», «основа».

Не только тело подобно миру в поэзии Е. Шварц, мир имеет антропоморфные черты, перенимая человеческую телесность:

Земля, земля, ты ешь людей,  
Рождая им взамен  
Кастальский ключ, гвоздики луч  
И камень и сирень.  
Земля, ты чавкаешь во тьме.  
Коснеешь и растешь,  
И тихо вертишь на уме,  
Что всех переживешь.  
Ну что же — радуйся! Пои  
Всех черным молоком.  
Ты разлилась в моей крови,  
Скрипишь под языком.  
О древняя змея! Траву  
Ты кормишь, куст в цвету,  
А тем, кто ходит по тебе,  
Втираешь тлен в пяту (I, 155).

Земля уподоблена живому существу. Она ест, чавкает, её тело растёт, она наделена умом. Весь её образ насыщен как смысловыми, так и лексическими контрастами. Е. Шварц сочетает сниженную и возвышенную лексику, поскольку сама земля антиномична: она сочетает в себе жизнь и смерть.

Стихотворение метафорически воспроизводит круговорот жизни. Земля убивает: «Земля, ты ешь людей», «Втираешь тлен в пяту», но она же даёт жизнь: «Рождая им взамен / Кастальский ключ, гвоздики луч / И камень и сирень». Кастальский ключ в тексте возникает не случайно, он актуализирует

мифологический контекст: сюжет о Касталии и ручье вдохновения. Включение этого мифа расширяет смысл произведения: вечный цикл жизни и смерти, вбирает в себя перерождение телесного в духовное и обратно.

Образ Земли-матери частотный в литературе. Отталкиваясь от этого архетипического образа, Е. Шварц переосмысляет его. Если мать вскармливает своё дитя молоком, то мать-земля вскармливает людей ядом, то есть убивает своих детей: «Пои / Всех черным молоком», «О древняя змея!» Земная плоть становится не только созидающей, но и разрушающей силой. Сама жизнь убивает человека, он с рождения обречен на смерть. Таким образом, мифопоэтический мотив получает экзистенциальные коннотации.

Этот пример демонстрирует специфику отношения Е. Шварц к традиции. Поэт не отвергает ее, использует традиционную образность, но привносит в нее новые смыслы, порожденные как опытом XX века, так и индивидуальным авторским видением.

Лирическая героиня чувствует неразрывную связь двух тел – человека и Земли, они находятся в нерасторжимом, неизбежном телесном синтезе: «Ты разлилась в моей крови / Скрипишь под языком», «тем, кто ходит по тебе, / Втираешь тлен в пяту». Единство природы и человека драматично. Это драма самого земного существования, драма всего тварного мира.

Е. Шварц не идеализирует тело: оно может быть скорчившимся, скрюченным, болезненным, но и в таком состоянии оно принимается как неотъемлемая часть человека, его форма.

Поэт безбоязненно упоминает анатомические подробности человеческого организма, даже те, которые сложно назвать поэтичными: печенька, берцовая кость, селезенка, жир, пот и т. д. Все эти слова эмоционально окрашивают текст, реализуя таким образом эмотивную функцию языка телесности.

Эмотивная функция телесного кода используется Е. Шварц скорее как «минус прием»: поэт стирает эмоциональную окраску традиционно негативно

маркированных слов, обращается с ними, как с нейтральными. Её не отпугивает даже мертвое тело: «Какой останется искусанный комок – / Остывшая и с лопнувшей кожей, / Отцветший, полумертвый зверь-цветок» (I, 96). Не противопоставляя человека природному миру, она не видит принципиальной разницы между умиранием человека, зверя и цветка.

Эмотивная функция телесного кода проявляет себя в иронической окраске текста: «Слева тоже живет интересный такой человек – / Ноги к шее его прикипели и задралися вверх, / Так и скачет пародией на серафима» (I, 131). «Наш тазобедренный вертлюг / Как нетопырь или лопух... / Удобен, но смешон костяк – / Складной невидимый дурак» (I, 372). В этих примерах передается отношение говорящего к телесному образу.

Используя телесный код, Е. Шварц расставляет субъективные акценты, она объясняет читателю свой взгляд на тело, которое является органичной частью мира; даже предельно физиологические процессы, которые традиционно связываются в поэзии с отвращением, не несут этого значения в художественном мире автора.

Из произведения в произведение Е. Шварц настаивает на витальности и физиологичности элементов своего мира. Все состоит из плоти и крови, будь то сама Земля или малая ее частица – камень:

Я взяла молоток, чтобы камень разбить  
И на волю, что ли, его отпустить,  
Разломался камень – и вот –  
Слабый раздался звон и хруст  
И багровая хлынула кровь.  
И текла она, как река с горы  
И откуда столько взялось?  
Кто-то плакал оттуда всю ночь навзрыд  
И странное пенье несло (I, 63).

Обычная для Е. Шварц соматическая образность здесь обращена к проблеме диалога человека и природы. Лирическая героиня и камень вступают во взаимодействие, которое оказывается фатальным. Героиня пытается отпустить душу камня «на волю», разбив его материальную оболочку, но в итоге убивает то, что было внутри. Так реализуется расхожая метафора «природа – живой организм»: лирическая героиня видит кровь камня, слышит его плач.

Расширение зоны гуманного на мир «неживой природы» – характерная черта поэзии XX в. Более того, само понятие «неживая природа» в ней проблематизируется. Камни, породы, металлы делает героями своих произведений М. Зенкевич. В «лицо» камня пристально вглядывается Н. Заболоцкий. В его стихотворении «Вчера, о смерти размышляя» камень выступает в роли живого существа, которое можно «встретить», для которого неподвижность – лишь одно из возможных его состояний. Но главное – поэт наблюдает «сходство» камня с «ликом» философа Г. Сковороды. Если Е. Шварц концентрирует внимание на «теле» природы, на ее соматике и сенсорике, то Н. Заболоцкий ощущает с ней духовную и даже интеллектуальную связь. Он так же, как Е. Шварц, не отделяет себя от мира природы, но не в физическом, а в ментальном плане: «И сам я был не детище природы, / Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!»<sup>149</sup>.

Коммуникация лирической героини и природы в поэзии Е. Шварц обычно выстраивается не при помощи естественного языка, а при помощи телесного кода. Это непривычный способ общения, но Е. Шварц показывает, что такого рода коммуникация может быть внятной.

Так, мысль о единстве человека и природы находит выражение в образе взаимопроникновения двух тел – человеческого и небесного:

Сквозь закрытые веки

---

<sup>149</sup> Там же.

Вползла в сознание Луна  
И впиалась когтями навеки  
И даже сквозь солнце видна.  
<...>  
Я не здесь, я давно уж не здесь — я в Луне.  
Будто слякоть морская,  
За нею приливом тянусь,  
А запри меня в погреб,  
Найду в потолке — не собьюсь.  
Я — сова, в моих венах дорожки Луны,  
И такими, как я, — твои сети полны,  
Кто совиный украл зрачок,  
Чьей крови клубок  
Зацепила зубами Луна,  
Кто, как море, послушны,  
Как ветер, слепы,  
В полдень —  
Как в полночь (I, 86).

Е. Шварц метафорически сопоставляет человеческое тело (тело лунатика) с морскими приливами и отливами, на которые воздействует Луна: «Будто слякоть морская, / За нею приливом тянусь», «Кто, как море, послушны».

Если до этого лирическая героиня лишь соприкасалась с природой: видела ее со стороны, пыталась на нее воздействовать, вступала в диалог, то теперь связь становится более тесной, это взаимопроникновение двух тел – я в ней, она во мне: «Сквозь закрытые веки / Вползла в сознание Луна», «в моих венах дорожки Луны», «я в Луне». «Я» лирической героини находится в динамичном синтезе с природой, она как будто растворяется в ней: «я» в Луне; «я», будто прилив; «я» с совиным зрачком; «я» море и «я» ветер.

Пространственно-временные ориентиры в тексте постоянно меняются. При этом актуализируются бинарные оппозиции: верха и низа («погреб» (земля) – «Луна» (небо)), ночи и дня («полдень» – «полночь»), замкнутости и открытости («погреб» – «море»), пространства внешнего и пространства внутреннего. Поразительно, что оппозиции не разделяют мир, а отражают его единство, которое воплощается в образе лирической героини, включающей весь мир в себя. Она везде, всё есть её тело и тело мира, всё живое и всё взаимосвязано.

Поэтическая и метаязыковая функции телесного кода выходят на первый план в стихотворениях, посвященных творчеству. Поэтическая функция реализуется в соматической метафоризации, олицетворениях, телесных сравнениях и других тропах.

С помощью языка телесности Е. Шварц деавтоматизирует наше восприятие привычного. Так, например, остранению подвергаются звуки речи. Поэт наделяет звуки фрагментарной телесностью:

Но мне явился светлый ангел,  
Трехликий кроткий АОИ.  
Ведь гласная — почти на небе,  
Пропел, и нет ее — лови,  
Согласные же в плоть вонзились,  
Ножом заржавленным дрожат.  
Трепещет Б, прилипши пяткой,  
К земле, за нею В — как в лихорадке,  
Мычит ли Эм губой отвисшей,  
А Тэ недвижно как забор.  
ОИАУ — из воздуха цветок,  
Из ничего — летит веревка к небу,  
Согласные плотнятся речи хлебом,  
А вы для языка — родник, вино, исток (I, 92).

Е. Шварц как поэт чувствительна к языку, к его природе, к его материальной форме. Она характеризует знакомые всем звуки по-новому, противопоставляя в них «телесное» и «духовное».

Очевидно, что Е. Шварц вступает в диалог с А. Крученых, который в «Декларации слова, как такового» пишет: «согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные — обратное — вселенский язык. Стихотворение из одних гласных: о е а»<sup>150</sup>. Развивая мысль А. Крученых, Е. Шварц делит фонемы на «плотские» – согласные и «духовные» – гласные. Так, у Б появляются пятки, у губно-губного М – отвисшая губа, а В впадает в болезненно-возбужденное состояние. Гласные звуки, напротив, воспринимаются как «бесплотные», легкие и воздушные. Образность опирается на саму природу звука. Если гласные звуки напевные, тягучие, длинные, легкие, то согласные прерывистые, короткие и грубые. Как в человеке соединяется плотское и духовное начала, так в речи сочетаются согласные и гласные звуки.

На примере этого стихотворения мы видим, как реализуется ещё одна функция телесного кода – метаязыковая. Язык телесности служит описанию природы естественного (русского) языка и процесса поэтического творчества.

Сама поэзия также подвергается остранению:

Поэзия в гробу стеклянном  
Лежит и ждёт,  
Когда услышит она снова  
Неровные шаги.

Когда к её ланитам нежным  
В слезах прильнёт

---

<sup>150</sup> Крученых, А. Е. Декларация слова как такового / А. Е. Крученых // Апокалипсис в русской литературе Чорт и речетворцы. Тайные пороки академиков. Слово, как таковое. Декларации (книга 122-ая). М.: Тип. ЦИТ, 1923. С. 44.

Отчаянно, самозабвенно  
Какой-нибудь урод.  
(Поскольку монстры и уроды — её народ),  
И воспалёнными губами  
Она поёт.  
<...>  
Сияют ледяные веки,  
Примёрзнуть бы к тебе навеки!  
К тебе навеки я примёрзла,  
И спим — уже на свете поздно (Ш, 138)

Образ поэзии антропоморфен. Е. Шварц сравнивает её с мёртвой царевной А. Пушкина. Царевна-поэзия вполне телесна: она «лежит», «слышит», у неё есть «ланиты», «воспалённые губы», «веки». С помощью телесного кода автор даёт читателю возможность «увидеть» поэзию, а не только «узнать» её. Именно соматика придает этому образу уникальность: «воспаленные губы», «ледяные веки». Телесный код позволяет Е. Шварц избавиться от традиционной «поэтичности» и «возвышенности» в разговоре о творчестве.

Любой язык/код предполагает возможность декодирования, без которого невозможен диалог. Прагматика текста устанавливает контакт с читателем, предопределяет правила коммуникации, реализует фатическую функцию телесного кода.

Для Е. Шварц как для поэта важно, чтобы её произведения были поняты, поэтому она не просто предъявляет читателю телесный код, но и обучает правилам его функционирования, дает подсказки. В качестве таких подсказок могут использоваться прецедентные феномены. Например, в стихотворении «Бурлюк» название произведения является прецедентным именем:

Кто горло сам проткнул себе для пенья,  
Глаза омыл небесною волной

И кто в декабрьский мраз – как чахлая осока,  
На льдине расцветал, шуршащей одиноко.

Давид кубический приплыл

В страну квадратных подбородков (I, 11–12).

Название стихотворения – ключ к декодированию, который доступен читателю, знакомому с именем и творчеством Д. Бурлюка. Оно акцентирует внимание на правилах дальнейшей коммуникации. Если канал коммуникации налажен, то текст становится доступным для понимания. Деформированное гротескное тело – «Давид кубический приплыл / В страну квадратных подбородков» – не вызывает удивления, если читатель понимает, что речь идёт об отце отечественного кубофутуризма.

В этом же стихотворении Е. Шварц использует распространенный в поэзии сюжет преобразования человеческого тела в инструмент творчества. Для того чтобы стать творцом, герой «горло сам проткнул себе для пенья», «глаз омыл небесной волной». Автор показывает телесные метаморфозы, которые открывают в человеке талант, производят перерождение человека в поэта. Границы этого перерождения обусловлены его источником. Бурлюк произвел все метаморфозы «сам».

Иной тип преобразования тела поэта в инструмент творчества дан в стихотворении «Апостол». Трансформация телесности описана в апокалиптических образах. Но это единственно возможный путь. В одухотворённом/преображенном теле рождается способность к творчеству, «шестое чувство»:

Когда же пламени язык  
Как нож к душе твоей приник,  
Как нож кривой – кривой и острый, –  
Кровь превратив в кипящий сок,  
И дунул – Польшай, Апостол!

И знанья развязал мешок –  
Под толщею червиво–красной  
Алмаз увидел ты прекрасный,  
И шар земной горел внутри,  
Взыграли языки, как дети,  
Они болели – Говори!  
Гори! В горящем узнаёте  
Вы Бога лик под кровом плоти.  
Все тело стало видеть, слышать,  
Все тело стало разуметь,  
Вокруг чужой души колышет  
Тобою кинутую сеть.  
Толкнул ты лодку на рассвете  
И плыл над синею водой  
Свечою ровной восковой.  
Безбурно – будто в рукаве  
Носило с острова на остров  
В рассветной тихой синеве  
И пело – Польшай, Апостол! (I, 91).

В стихотворении мы видим, как происходит одухотворение человеческого тела. На душу оказывают прямое воздействие: «И дунул» – вдохнул жизнь, дух, озарил вдохновением. Образ Духа Святого принято ассоциировать с необжигающим огнём. Архиепископ Пимен в работе «О духе, душе и теле. Сущность разногласий в учении епископов Феофана и Игнатия о духе, душе и теле» описывает дух, как «невещественный огонь»<sup>151</sup>. Язык этого

---

<sup>151</sup> Архиепископ Пимен (Хмелевской). О духе, душе и теле. Сущность разногласий в учении епископов Феофана и Игнатия о духе, душе и теле. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/418> (дата обращения: 02.05.2016).

пламени преображает земную природу поэта, наделяя даром понимания: «Все тело стало видеть, слышать, // Все тело стало разуметь».

Очевидно, что прецедентным текстом для этого стихотворения Е. Шварц стал «Пророк» А. Пушкина. В нем также речь идёт о духовном преображении человеческого тела: «Моих зениц коснулся он. // Отверзлись вещие зеницы <...> Моих ушей коснулся он, — // И их наполнил шум и звон»<sup>152</sup>.

Е. Фарино, анализируя пушкинского «Пророка», пишет: «“Я” получает иные органы восприятия и вещания, то есть подлжит полной перестройке. В плане содержания сохраняется инвариант “поэт”, но возводится в ранг “поэта-Пророка” <...> человек постоянно нуждается в обновлении заложенных в нем потенциалов, обновлении, которое усиливает его восприимчивость Божественного»<sup>153</sup>.

Визионерский текст Е. Шварц, безусловно, принадлежит к пушкинской традиции: у обоих поэтов творчество связано с Божественным прозрением, поэт – посланник Божий, ученик и орудие в Его руках. В обоих текстах происходит отказ от прямых функций тела, его перестроение, дающее возможность вещать на Божественном языке. Поразительно то, что и телесный код, и повышенная экспрессивность выразительных средств тоже заданы А. Пушкиным: «вырвал грешный мой язык», «Вложил десницею кровавой», «И он мне грудь рассек мечом, / И сердце трепетное вынул», «Как труп в пустыне я лежал». Но то, что использовалось А. Пушкиным как художественное средство исключительной силы, стало для поэта XX века привычным языком, пригодным для решения самых разных творческих задач.

---

<sup>152</sup> Пушкин, А. С. Собр. соч. В 10 т. Т. 2. / А. С. Пушкин. М.: Гос. изд. худ. лит., 1959. С. 149.

<sup>153</sup> Фарино, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 215.

Ещё одна связь, которую Е. Шварц выстраивает с помощью телесного кода, – связь человека и космоса. Уникальное виденье автора позволяет сопоставлять микрокосмос и макрокосмос:

Может быть, – к счастью или позору, –  
Вся моя ценность только в узоре  
Родинок, кожу мою испещривших,  
В тёмных созвездьях, небо забывших.  
Вся она – карточка северной ночи:  
Лебедь, Орёл, Андромеда, Возничий,  
Гвоздья, и гроздья, и многоточья...  
Ах – страшны мне эти отличья!  
Нет, не дар, не душа, не голос –  
Кожа – вот что во мне оказалось ценнее,  
<...>  
Сгниет ли мозг и улетит душа...  
Но кожу – нет! – и червь не съест,  
И там – мою распластанную шкурку,  
Глядишь, и сберегут как палимпсест  
Или как фото неба-младенца.  
Куда же мне спрятаться, смыться бы, деться?  
Чую дыхание, меткие взоры...  
Ах, эти проклятые на гибель узоры (I, 26-27).

Тело лирической героини вбирает в себя космос как символ красоты, порядка, целесообразности. Кожа уподобляется холсту, на котором Творец отобразил свой замысел. «Фото» и «палимпсест» указывают на вторичность человеческого тела. Всё, что отображается на коже, уже есть в мире, тело – «фото неба», зеркало внешнего мира. И только в этом его ценность. Схожесть человека и мира – схожесть сотворенного Богом. Это своеобразный почерк Творца.

Отношения человека с миром, которые выражаются в поэзии Е. Шварц на языке телесности, формируют её образ Вселенной:

В чреве ночи проснувшись,  
В рубахе ветхой и тленной,  
Я на миг — о, на длинный миг —  
Перепутала себя со Вселенной.  
В дальней дали — на пальцах ног —  
Святого Эльма огни, кометы.  
Кость просыпалась в Млечный Путь  
Мелким дробящимся светом.  
Левый глаз тяжелой луной  
В небо, пульсируя, вытек,  
А правый уже высоко, далеко  
Колотится больно в Юпитер.  
Я убегаю, как молоко,  
Разум приумножается,  
В холодном огне шар головы  
Над черной дырой качается.  
Лишнее выросло: крылья, копыта, рог ли?  
И макушку дергает тик —  
Вот теперь я живой иероглиф  
Разбегающихся галактик.  
Скорей, скорей в свои границы!  
Я в звездной задохнусь пыли.  
О, снова бы мне поместиться  
В трепещущую под тряпицей  
Крупинку на краю земли! (I, 357).

Текст построен на полисемии понятия «тело», игре с двумя его значениями: «тело» – человеческое и «тело» – небесное. Каждое из этих «тел»

в тексте Е. Шварц имеет четкие лексические границы. Это два принципиально разных пространства. Микрокосмос связан с вещным миром, с идеей о конечности бытия: рубаха, ветхая, тленная, крупица, трепещущая, тряпица. Макрокосмос – с бесконечными пространствами: кометы, Млечный путь, Луна, Юпитер, галактики, свет. Но оба эти пространства описаны у Е. Шварц на языке телесности.

Поэт объединяет человека и космос при помощи телесной образности: глаз – Луна, рассыпавшаяся кость – Млечный Путь. При этом метаморфозы, которые происходят с лирической героиней, связаны с понятием боли: «Левый глаз тяжелой луной / В небо, пульсируя, вытек», «макушку дергает тик». Лирическая героиня будто превращается в расширяющуюся Вселенную: тело растягивается, приобретает новые космические масштабы. Это порождает болезненные ощущения. Метаморфозы тела происходят при сильном напряжении, выраженном метафорой: «на пальцах ног — / Святого Эльма огни, кометы». Огни святого Эльма, как известно, возникают при высоком напряжении электрического поля в атмосфере.

Ощущая себя, свое тело органичной частью космоса, героиня в то же время не может до конца отождествиться с ним, раствориться в нем. Космос безграничен, а у тела есть предел. Попытка выйти за эти границы приводит к выходу за рамки привычного миропонимания, привычного языка. Оказывается, что космос не может быть полностью выражен языком телесности, после всевозможных распадов и метаморфоз тело теряет все человеческие признаки, становится загадкой для самого обладателя: «теперь я живой иероглиф». Спасением для лирической героини становится бегство из космического пространства назад в свое привычное земное тело: «Скорей, скорей в свои границы! / Я в звездной задохнусь пыли». Таким способом реализуется понятное человеческое стремление к упорядоченности, цельности, к привычному языку мироописания.

Тело конечно не только в пространстве, но и во времени. В тексте стихотворения реализовано характерное для творчества Е. Шварц разворачивание и свертывание времени от «мига» к «вечности» и наоборот: «Я на миг — о, на длинный миг — / Перепутала себя со Вселенной». Вселенная здесь представлена как явление вневременное, вечное, а человек — как находящийся в потоке времени, зависимый от него.

О. Ханзен-Лёве в работе «Мифопоэтический символизм» так характеризует «космическое время»: «Космическое пред- и сверхвремя <...> гиератически статично, неподвижно, оно покоится в самом себе: Великое Время (пред- и сверхвремя в одном) выше «времен», то есть периодов, которые можно включить в историю: “... Над временами живых / Стоит неподвижное Время...”. Вечность принадлежит к сфере абсолютно потустороннего, где нет ни начала ни конца»<sup>154</sup>.

В такое «неподвижное Время» попадает героиня Е. Шварц, оно охватывает её, пугает: «на длинный миг» она перестает ощущать земное человеческое время в пространстве бесконечности. Для существования в таком хронотопе ей нужны другие, нечеловеческие параметры тела.

Именно тело связывает человека со временем. Для Е. Шварц тело — это аппарат, который чувствует время, он и есть мера времени:

Петербургский погибший народ  
Вьется мелким снежком среди живых,  
Тесной рыбой на нерест плывет  
По верхам переулков твоих.  
Так погибель здесь всё превзошла —  
Вот иду я по дну реки,  
И скользят через ребра мои  
Как пескарики — ямщики

---

<sup>154</sup> Ханзен-Лёве О. А. Мифопоэтический символизм / О. А. Ханзен-Лёве. СПб.: Академический проект, 2003. С. 68.

И швеи, полотеры, шпики.  
Вся изъедена ими, пробита,  
Будто мелкое теплое сито.  
Двое вдруг невидимок меня,  
Как в балете, средь белого дня  
Вознесут до второго окна,  
Повертят, да и бросят,  
И никто не заметит – не спросит.  
Этот воздух исхожен, истоптан,  
Ткань залива порвалась – гляди,  
Руки нищий греет мертвый  
О судорогу в моей груди.  
От стремительного огня  
Можно лица их различать –  
Что не надо и умирать –  
Так ты, смерть, изъязвила меня! (I, 266).

Тело лирической героини – отдельный мир со своими законами, поэтому в тексте возникает сложное смешение соматико-сенсорных ощущений («воздух исхожен, истоптан»). Тело героини существует как бы в двух состояниях: мертвое, как остов корабля на дне реки, оно пропускает сквозь себя толпу, как стаю рыб; и живое, «теплое», о судорогу в груди можно погреть руки. Поэт создаёт образ холодного мертвого города, с которым контрастирует теплое тело. Это одна из реализаций петербургского мифа: в этом городе поэты всегда были особенно чувствительны к теме смерти. Героиня будто ощущает два временных потока одновременно: прошлое и настоящее. Сквозь себя, сквозь своё уникально чувствительное тело она пропускает прошлое, поэтому и профессии она называет устаревшие: ямщики, полотеры, швеи, шпики – традиционные жители «петербургского текста» русской литературы.

Героиня именно чувствует, а не видит этих людей, и только потом, после того как порвалась «ткань залива» (ткань времени), появляется возможность ясно видеть: «гляди».

Лирическая героиня связана со всем вокруг буквально физиологически: мир предстает как поток реки, который пронизывает её тело. Она пропускает его сквозь своё сердце – грудную клетку – ребра. Каждый человек, каждое переживание оставляют внутри лирической героини след.

Тело у Е. Шварц является накопителем времени, вместилищем предыдущего опыта поколений:

Отростки роговые на ногах –  
Воспоминанье тела о копытах,  
Желание летать лопатки надрывает.  
О, сколько в нас животных позабытых!  
Не говоря о предках – их вообще  
По целой армии в крови зарыто.  
И плещутся, кричат, а сами глухи...  
Не говоря о воздухе, воде, земле, эфире,  
Огне, о разуме, душе и духе...  
В каком же множественном заперта я мире.  
Животные и предки, словно мухи,  
Гудят в крови, в моей нестройной лире.  
Протягивают мне по калачу.  
Я – не хоккей и не собрание,  
Напрасны ваши приставанья –  
Себя услышать я хочу.  
Но  
Кричит гиена, дерутся предки,  
Топочет лошадь, летает птица,  
В сердце молчанье бывает редко.

Они не видят – я единица (I, 71–72).

Человеческое тело предстает перед нами как переполненный дом, в котором сосуществуют все предки героини. В метафорической форме она описывает свою генетическую память, представленную в виде сенсорных и соматических переживаний: «лопатки надрывает», «гудят в крови», «кричит гиена», «летает птица» и т. д. Так реализуется связь рода и индивидуума.

Героиня остро ощущает многосоставность своего «Я». Ей тесно внутри собственного тела, которое ассоциируется с клеткой: «В каком же множественном заперта я мире». В этом хаосе рождается стремление к внутренней гармонии: «Себя услышать я хочу». Человек сложно устроен, но он един в своей сложности: «Я единица». В этом единстве – залог гармонии человека с пространством, временем, миром.

Возможно, одна из самых ярких и острых особенностей идиостиля Е. Шварц обусловлена тесным взаимодействием телесного и библейского кодов. Человек и Бог – одна из центральных тем в творчестве поэта.

При всей экстравагантности художественных образов Е. Шварц, бесстрашно сопрягающих прекрасное и безобразное, гармоничное и дисгармоничное, высокое и низкое, очевидно, что в основе их лежит христианское миропонимание и система ценностей.

В художественном мире поэта часто встречаются библейские сюжеты, мотивы, лексика и даже прямые цитаты из Священного Писания, например: «“Моя душа скорбит смертельно”// сказал он в гефсиманской мгле» (I, 352). Первый стих – это прямая цитата из Библии (Мф. 26:38), оформленная в поэтическом тексте как цитата. Второй стих отсылает нас к сюжету 26 главы Евангелия: Гефсиманскому саду, молитве Иисуса Христа.

Обращение к христианским сюжетам – распространенное явление в отечественной поэзии. Особенностью лирики Е. Шварц является их сосуществование с телесными образами, мотивами, лексикой. Сопрягая телесный и духовный коды, Е. Шварц исследует принципы связи тварного и

божественного в мире: «И пусть, как шут, я на себя в обиде / И Духа я не вижу своего, / Но на земле везде хочу я видеть – / Как слиты тварь и божество» (I, 197).

В христианстве существует два подхода к рассмотрению человека как целого: дихотомический (душа и тело) и трихотомический (дух, душа и тело). Архиепископ Пимен в работе «О духе, душе и теле. Сущность разногласий в учении епископов Феофана и Игнатия о духе, душе и теле» поясняет: «Первая теория состоит в том, что душа человека по своей природе совершенно нематериальна, <...> и является как бы низшим проявлением духа, а потому безусловно материальным признается только тело человека. Вторая теория признает душу человека или прямо материальной, или же “причастной” к материальности, <...> дух же считается исключительно нематериальным и единственно духовной частью природы человека»<sup>155</sup>.

Оба подхода не противоречат канонам церкви. Основная их идея в том, что душа и тело или дух, душа и тело – это не отдельные субстанции, которые не зависят друг от друга, – они являются составляющими единого целого.

Именно это сопряжение духовного и телесного в человеке интересует Е. Шварц. Она возвращается к этой теме на протяжении всего своего творческого пути.

В христианстве различается соотношение духовного и телесного до грехопадения и после него. Догреховное состояние человека считается естественным и гармоничным, а падшее – чуждым человеческой природе, лишенным внутреннего единства, сопровождающимся борьбой между душой и телом.

Е. Шварц свойственно острое переживание последствий грехопадения. Это переживание реализуется в мотиве распада некогда цельного:

---

<sup>155</sup> Архиепископ Пимен (Хмелевской). О духе, душе и теле. Сущность разногласий в учении епископов Феофана и Игнатия о духе, душе и теле. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/418> (дата обращения: 02.05.2016) Яз.рус.

А ведь Бог-то нас строил — алмазы,  
В костяные оправы вставлял,  
А ведь Бог-то нас строил —  
Как в снегу цикламены сажал,  
И при этом Он весь трепетал, и горел, и дрожал,  
И так сделал, чтоб всё трепетало, дрожало, гудело,  
Как огонь и как кровь, распаясь, в темноты летело —  
Где сразу тебя разрывают на части,  
Впиваются в плечи несытые пасти,  
Вынь памяти соты — они не в твоей уже власти.  
И только любовь, будто Лота жена, блестит,  
Копьём в этой бездне глухой висит (I,102).

Мы видим в стихотворении два различных состояния тела. Первое, которое задумывалось при создании человека, – прекрасное, крепкое и целостное. Это то догреховное, естественное состояние, когда душа и тело слиты воедино. Но после падения («в темноты летело») человек теряет эту цельность, его «разрывают на части». Мир представляется враждебным, причиняющим боль: «Впиваются в плечи несытые пасти». Единственное, что может спасти, что даёт надежду в этом мире – любовь, которая здесь отождествляется с оружием – «копьем», которое помогает человеку обороняться.

Е. Шварц осознает, что падшее состояние мира – свершившийся факт, и пытается в самом этом состоянии найти залог спасения:

Там – Творец пожалеет очерненные камень и кость,  
Мрамор с грязью так срощены, слиты любовно –  
Раздрать их и Богу бы было греховно,  
Может быть, и спасется все тем – что срослось (I, 99).

Поэт уповает на единство Божьего замысла, на Божью милость – «Творец пожалеет очерненные (т.е. падшие) камень и кость» – и на любовь,

которая является оправданием соединения высокого и низкого – «Мрамор с грязью так сращены, слиты любовно». Е. Шварц убеждена, что любовь исцеляет – делает человека цельным, дает надежду на спасение. Высшим проявление любви является Божественная любовь.

В целом представление о теле и телесности в поэзии Е. Шварц, с одной стороны, опирается на огромный исторический и культурный опыт, с другой – трансформируется в индивидуальную авторскую систему. Поэт не идеализирует тело, как в эпоху Античности и Ренессанса. Подобно карнавальному, тело в ее произведениях гротескно, деформировано, витально, но при этом знает свои границы, которые размыкаются лишь в минуты визионерских прозрений. Телесные образы Е. Шварц не делятся на «чистые» и «нечистые», поэтом не вводятся телесные табу, тело человека принимается автором целиком. В художественном мире Е. Шварц тело не противопоставлено духу, они составляют единство Божьего замысла.

Такое разностороннее понимание тела дало автору возможность использовать телесную образность как язык описания своего мира. С помощью телесного кода Е. Шварц творит единый художественный универсум, в котором установлены связи между творчеством и творцом, человеком и природой, телом и временем, микрокосмосом и макрокосмосом, телом и духом, человеком и Богом.

Проведенный анализ позволяет говорить о телесном коде в лирике Е. Шварц как о языке, с помощью которого автор выражает ключевые смыслы своей поэзии.

Единицы телесного кода получают в творчестве поэта устойчивые значения.

Соматизм «кровь» становится материальным носителем любви. Это скрепа духовного и телесного, месторасположение души в теле. Кровеносная система обеспечивает циркуляцию не только крови, но и духа. Как явление духа «кровь» связана с поэзией, с творческим процессом. Подобно тому, как

человек (Божье творение) соединен с Творцом духом, стихи (поэтические творения) связаны с поэтом кровью.

Соматизм «глаз» в художественном мире Е. Шварц тоже наделен семантикой творчества. В момент творческого прозрения поэт получает возможность на миг увидеть мир по-новому, глубоко и полно. Это воплощение духовного зренья, уникального, присущего лишь творцу.

Соматизмы «кровь» и «глаза» (очи) выражают духовную природу человека. Глаза метафорически становятся вместилищем Бога (души).

Единица телесного кода «кости» вбирает значения плоти, конечности, греха.

Между единицами телесного кода устанавливаются отношения антонимичности: «кости» и «кровь» противопоставлены друг другу, как «плоть» и «дух».

Подобно естественному языку, телесный код выполняет основные языковые функции.

С помощью телесного кода Е. Шварц говорит о природе, космосе, времени, творчестве, Боге, душе, человеческих чувствах и эмоциях, о жизни и смерти. Телесность становится языком описания мира, инструментом для выстраивания связей в нем. Так в творчестве Е. Шварц реализуется референтивная функция.

Эмотивная функция телесного кода используется Е. Шварц нетривиально, в форме «минус приема»: поэт нейтрализует традиционную эмоциональную окраску негативно маркированных соматизмов, при этом сама окраска не исчезает, а усложняется. Используя телесный код, Е. Шварц расставляет субъективные акценты, она объясняет читателю свой взгляд на тело, которое является органичной частью мира; даже предельно физиологические процессы, способные вызвать отвращение, не несут этого значения в поэзии автора.

Поэтическая функция реализуется в соматической метафоризации, олицетворениях, телесных сравнениях и других тропах.

Метаязыковая функция телесного кода проявляет себя в описании природы естественного (русского) языка и процесса поэтического творчества.

Фатическая функция наиболее ощутима в прагматике текста. Е. Шварц не просто предъявляет читателю телесный код, но и обучает правилам его функционирования, дает подсказки, устанавливает контакты.

Таким образом, телесный код в творчестве Е. Шварц является языком, который имеет свой алфавит, закрепленные значения, правила сочетаемости и выполняет основные языковые функции. Кроме того, язык телесности может взаимодействовать с другими языками культуры, наращивая смыслы поэтического текста.

## ГЛАВА II

### ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ И ВРЕМЕННОЙ КОДЫ

Пространство и время – неотъемлемые атрибуты, всеобщие формы бытия материи<sup>156</sup>. Пространство выражает порядок расположения одновременно сосуществующих объектов<sup>157</sup>. Время – длительность бытия и последовательность смены состояний всех материальных систем и процессов в мире<sup>158</sup>.

Современное определение пространства и времени дается через их структуру: «Пространство есть форма координации сосуществующих объектов, состояний материи. Оно заключается в том, что объекты <...> находятся в определенных количественных отношениях. Порядок сосуществования этих объектов и их состояний образует структуру пространства. <...> Время — это форма координации сменяющихся объектов и их состояний. Оно заключается в том, что каждое состояние представляет собой последовательное звено процесса и находится в определенных количественных отношениях с другими состояниями. Порядок смены этих объектов и состояний образует структуру времени»<sup>159</sup>.

На протяжении всего существования человечества возникают различные гипотезы пространственно-временных отношений, разные модели Вселенной.

В теории пространства и времени выделяются две крупные концепции: субстанциальная и реляционная.

Субстанциальная концепция определяет пространство и время как особые сущности, независимые от материальных объектов<sup>160</sup>. Эта теория

---

<sup>156</sup> Философский энциклопедический словарь / Редкол.: С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичёв и др. 2-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 101.

<sup>157</sup> Там же.

<sup>158</sup> Там же.

<sup>159</sup> Там же.

<sup>160</sup> Фролов, И. Т. Введение в философию / И. Т. Фролов. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: <http://eurasialand.ru/txt/frolov2/24.htm> (дата обращения: 04.03.2018) Яз.рус.

нашла отражение в трудах И. Ньютона<sup>161</sup>, который различает абсолютное и относительное время. Абсолютное объективно и никак не зависит от материальных процессов. Относительное субъективно и обусловлено человеческим восприятием. Аналогичным образом дифференцируется и пространство: абсолютное пространство всегда одинаково, неподвижно, не связано с предметами внешнего мира; относительное – его мера, подвижная часть, обусловленная человеческими чувствами и представлениями.

Реляционная концепция определяет время и пространство как формы существования материальных вещей, отношения между объектами и процессами<sup>162</sup>. Вне этих отношений пространство и время не существуют. Этой концепции придерживались, например, Пенроуз<sup>163</sup> и Хокинг<sup>164</sup>.

Ньютоновское понимание времени и пространства господствовало почти двести лет: время считалось неизменным, равномерным, и только человеческое восприятие делило его на удобные единицы исчисления.

В XX веке под воздействием глобальных научных открытий представления о времени меняются. В 1908 г. Г. Минковский на базе специальной теории относительности создает физическую модель «пространство-время», или «пространственно-временной континуум». Эта модель демонстрирует неразрывность времени и пространства, ставя их в одну четырехмерную систему координат.

В середине 1910-х г. А. Эйнштейн, обосновывая общую теорию относительности, высказывает гипотезу о нелинейности времени: время, возможно, обратимо, а Вселенная не статична. В представление о пространстве-времени вводится понятие искривления, на основе которого

---

<sup>161</sup> Ньютон, И. Математические начала натуральной философии / И. Ньютон. М.: Наука, 1989. 688 с.

<sup>162</sup> Фролов, И. Т. Введение в философию. / И. Т. Фролов. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: <http://eurasialand.ru/txt/frolov2/24.htm> (дата обращения: 04.03.2018) Яз.рус.

<sup>163</sup> Хокинг, С., Пенроуз, Р. Природа пространства и времени / С. Хокинг, Р. Пенроуз. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотичная динамика», 2000. 160 с.

<sup>164</sup> Хокинг, С. Кратчайшая история времени / С. Хокинг. СПб.: Амфора, 2011. 180 с.

развивается теория чёрных дыр, появляются понятия сингулярности, горизонта событий и т. д.

В 1970-х годах в процессе изучения черных дыр два английских физика-теоретика С. Хокинг и Р. Пенроуз пришли к новому пониманию пространства и времени: «Старое представление о почти не меняющейся Вселенной, которая, может быть, всегда существовала и будет существовать вечно, сменилось картиной динамической, расширяющейся Вселенной, которая, по видимому, возникла когда-то в прошлом и, возможно, закончит своё существование когда-то в будущем <...> согласно общей теории относительности Эйнштейна, Вселенная должна иметь начало, а может быть, и конец»<sup>165</sup>.

В современной науке принято различать формы движения времени. Так, выделяют биологическое, психологическое и социальное время<sup>166</sup>. Биологическое связано со сменой времени суток, времен года, с биоритмами. Психологическое обусловлено психическими состояниями индивидуума, оно принципиально субъективно, может замедляться и ускоряться в зависимости от ситуации, окружающей среды, наполненности событиями конкретного отрезка человеческой жизни. Социальное время, связанное с историко-культурной ситуацией, также может менять темп своего движения. В XX веке ускорение социального времени происходит посредством развития науки, технического прогресса.

Наряду с научными, существуют теологические концепции пространства и времени. Христианская эсхатология рассматривает пространство и время как преходящие и конечные формы земного бытия вещей. Время противопоставлено вечности<sup>167</sup>.

---

<sup>165</sup> См. Хокинг, С. Кратчайшая история времени / С. Хокинг. СПб.: Амфора, 2011. С. 45.

<sup>166</sup> См. Магомедов, К. М. О различных модусах времени в науке и онтологии / К. М. Магомедов // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. №2. С. 31–33.

<sup>167</sup> Там же.

Уникальным средством осмысления пространства и времени является искусство. Исследованию пространства и времени художественного текста посвящены труды А. Потебни<sup>168</sup>, В. Проппа<sup>169</sup>, М. Бахтина<sup>170</sup>, Ю. Лотмана<sup>171</sup>, Д. Лихачева<sup>172</sup>, Е. Фарины<sup>173</sup> и др. Обе эти категории рассматриваются в качестве фундаментальных основ художественного мира писателя. Пространство в художественном тексте Ю. Лотман определяет как «модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений»<sup>174</sup>. На моделирующую функцию времени в литературном произведении указывает Д. Лихачев: «Художественное время – это не взгляд на проблему времени, а само время, как оно воспроизводится и изображается в художественном произведении. <...> Художественное время — явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время, и философское его понимание писателем»<sup>175</sup>.

Одной из важнейших характеристик художественных пространства и времени является замкнутость/разомкнутость. Подробно эту проблему исследует Е. Фарина: «Замкнутость, ограниченность пространства может выражаться при помощи общеизвестных делимитаторов <...> стен, оград, окаймляющих гор, <...> и т. п., за пределы которых (или из-за этих пределов) не перемещается ни один из элементов данного мира. Замкнутость во времени

---

<sup>168</sup> Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. М.: Искусство, 1976. 614 с.

<sup>169</sup> Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.

<sup>170</sup> Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С.234-407.

<sup>171</sup> Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. М.: Просвещение, 1988. 352 с.

<sup>172</sup> Лихачев, Д. С. Поэтика Древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. М.: Наука, 1979. 360 с.

<sup>173</sup> Фарина, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарина. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.

<sup>174</sup> Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. / Ю. М. Лотман. М.: Просвещение, 1988. С. 252-253.

<sup>175</sup> Лихачев, Д. С. Поэтика Древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. М.: Наука, 1979. С. 210-211.

делимитируется естественными циклами суток, недели, месяца, года, рождения и смерти <...> И пространство и время могут быть разомкнуты. <...> Разомкнутость может быть направленной и ненаправленной, односторонней и сплошной»<sup>176</sup>. Е. Фарино демонстрирует высокий семантический потенциал этих категорий и их модификаций: сплошная разомкнутость в пространстве репрезентует бесконечность и безграничность, во времени – особую осведомленность автора, «избыток видения»; разомкнутость в одном направлении порождает мотивы реального пути в пространстве и жизненного пути во времени; разомкнутость в обоих направлениях, символизирует вечное бесцельное скитание.

По наблюдениям Д. Лихачева, художественное время, с одной стороны, может быть «“закрытым” <...> совершающимся только в пределах сюжета, не связанным со <...> временем историческим»<sup>177</sup>. С другой стороны, «“открытым”, включенным в более широкий поток времени, развивающимся на фоне точно определенной исторической эпохи»<sup>178</sup>.

Специфика художественного времени заключается в его способности выходить за рамки реального: нарушать непрерывность течения, обретая дискретность, изменять последовательность событий, избегать внутритекстовых временных ориентиров, либо предельно размывать их.

Вслед за точными науками литературоведение приходит к идее взаимозависимости пространства и времени. Классическая работа, обратившаяся к феномену пространства-времени, – исследование М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе». Вводя понятие хронотопа, исследователь отмечает его зависимость от жанра, вскрывает закономерности его репрезентации в художественном тексте: «В литературно-художественном

---

<sup>176</sup> Фарино, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 364.

<sup>177</sup> Лихачев, Д. С. Поэтика Древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. М.: Наука, 1979. С. 214.

<sup>178</sup> Там же.

хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»<sup>179</sup>.

Опыт осмысления категорий пространства и времени в естественнонаучном, философском, литературоведческом, теологическом дискурсах, несомненно, оказал влияние на творчество Е. Шварц. Ее поэтические тексты имеют сложную пространственно-временную организацию. Время и пространство у автора изменчивы, традиционные ориентиры смещены, контрасты сняты или переосмыслены: близко и далеко, безграничность и ограниченность, наполненность и пустота, вечность и миг – все эти понятия становятся и предметом поэтической рефлексии, и средством моделирования глубоко индивидуальной картины мира, и элементами пространственного и временного кодов.

## **2.1. Пространственный код**

Алфавит кода формируется из универсальной базы характеристик пространства: «верх» и «низ», «право» и «лево», «вперед» и «назад», «восток» и «запад», «север» и «юг», «высота» и «глубина», «внешнее» и «внутреннее», «замкнутое» и «открытое», «устойчивое» и «неустойчивое», «интимное» и «публичное», «широкое» и «узкое», «периферия» и «центр», «свой» и «чужой», «далеко» и «близко» и т. д.

Пространственный код, как и любой другой язык культуры, функционирует при помощи парадигматических связей. Каждая из характеристик пространства имеет несколько закрепленных в культурном

---

<sup>179</sup> Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. М.: Худож. лит., 1975. С. 234.

поле ассоциативных пучков. Например, за полюсом горизонтальной оси «лево» может быть закреплено значение не только определенного направления (повернуть налево), но и политической позиций (левые партии), женского начала, адюльтера (сходить налево), негативной оценки чего-то сомнительного (левый номер) и т. д.

У исследуемого кода существуют общепринятые правила использования. Пространственные характеристики, составляющие основу языка культуры, образуют бинарные оппозиции. Контрастные пары в сознании человека настолько устойчивы, что непосредственно в тексте может присутствовать только один полюс, второй возникает в нем имплицитно для сохранения оппозиции.

В лирике Е. Шварц встречаются примеры традиционного, в частности закреплённого в поэзии, использования пространственного кода, случаи отклонений от нормы и окказиональные варианты.

Традиционное использование оппозиций пространственного кода свидетельствует о заимствовании знаков, приёмов, ритмико-синтаксических фигур из уже сложившейся системы.

Е. Шварц обращается к устоявшимся вариантам пространственного кода как для выполнения довольно простых задач (изображения движения времени), так и для более сложных (реконструкции определенных состояний человеческого сознания).

Описательные возможности пространственного кода позволяют автору обозначать смену времени суток. Чаще всего Е. Шварц пользуется для этого пространственной парой «верх – низ». Закат традиционно описывается как спуск/падение солнца с небосвода: «Солнце все равно утонет в Сене» (I, 416); «Упало солнце» (I, 182); «По солнцу путь держи, по солнцу, / Хотя оно уже склонилось» (I, 202); «Падает солнце в золотых болячках» (II, 15); «Корабль дня уж тонет» (II, 72) и т.д. Рассвет, напротив, изображается как подъем по

вертикальной оси: «Вниз кидается ночь и вскарабкивается день» (I, 275); «Восходит косматое Солнце» (II, 190).

Полюса оппозиции «верх – низ» могут маркироваться как «небо – земля». Это усиливает противопоставление крайних точек вертикальной оси, способствуя гиперболизации изображаемого движения: «С дня рожденья шла – упала / (Так упала, так упала!) / Будто с неба – прямо в землю / Головой» (I, 191).

Включенные в религиозные или мифологические системы координат единицы пространственного кода «верх – низ» традиционно соотносятся с оппозициями «высокое – низкое», «святое – греховное»; «рай и ад», «Олимп и Аид».

В художественном универсуме Е. Шварц вертикальная ось также связана с оценочными категориями. Так, за полюсом «верх» закреплены значения духовного, поэтического, созидającego, светлого и прекрасного, а за полюсом «низ» – греховного, бытового, тленного, тёмного и деструктивного. Традиционная связь «верха» с духовным пространством устойчива на протяжении всего творческого пути Е. Шварц. Этот пространственный полюс связывается ею со святынями: «Вверх к собору» (I, 333); с одухотворением человека (которое у Е. Шварц практически всегда выражено в экспрессивно физиологических образах): «Капли небесного пота / Падают в нашу кровь» (I, 367), «Красный ток кидает тело вверх, / Пробегая по жилам» (I, 358); с молитвой: «Молитва / Прорастает сквозь череп» (II, 84) (то есть тянется вверх); «И лапы перепончатые клен / Вздывает к небу в ветре синеслабом. / С грозящею? Нет, он так странно схож / С тысячерукою молящеюся жабой» (I, 59).

«Низ» так же вполне традиционно связан с греховностью и тленностью. Иногда «низ» приобретает значение ада: «спускаясь в ад» (III, 10), но чаще означает земное, греховное пространство, противопоставленное духовному «верху»: «Земля, будто яблоко падшее» (III, 85).

Корреляция духовного и пространственного кодов рождает новые смыслы, остраивает стёртые приёмы. Усиление эффекта от такого наложения можно проследить на примере описания смены времени суток, возникающего на пересечении двух семиотических систем:

Глядя на белый порошок,  
Засыпавший наши дворы,  
Думаю — бедному солнцу  
Не вылезть из этой дыры,  
(В которую провалилось  
И валится каждый год).  
Белая морда солнца  
В обмороке плывёт  
И шуруется — неохота  
Ему возвращаться назад.  
Оно как ведро световое  
Расплескалось, спускаясь в ад (III, 10).

Пространственные координаты «низ» и «назад» пропускаются через смысловое поле негативных коннотаций: «низ» на вертикальной оси и «назад» на горизонтальной связываются со значениями «дыры» и «ада». Закрепление значений усиливается рифмой (*назад — ад*). Описание зимнего заката превращается в апокалиптическую картину. Заснеженные дворы кажутся опустевшим полем боя («Глядя на белый порошок, / Засыпавший наши дворы»), потускневшее зимнее солнце ассоциируется с бледностью обморочного состояния. Последние лучи света подобны выплеснутой воде, они окончательно опустошают и без того слабое солнце. Гнетущая атмосфера предвещает трагедию: в этот раз «дыра» победит. Звезда не просто спускается в ад, она больше не взойдёт, мир останется во тьме. Конец солнечного света осмысляется как Конец Света.

Другие пары пространственного кода, коррелирующие с духовным кодом, – «большое – маленькое», «глубокое – мелкое»:

Я думала – меня оставил Бог,  
Ну что с того – он драгоценный луч  
Или иголка – человек же стог. Жесток...  
Я отвернулась от него – не мучь.  
Но кто из нас двоих жесточей и страшней?  
Конечно, тот, кто не имеет тела, –  
Он сделал нас бездонными – затем,  
Чтобы тоска не ведала предела (I, 389).

Душа лирической героини многосоставна, вера – лишь часть ее (хоть и значительная, связанная с острыми эмоциональными переживаниями). С помощью оппозиции пространственного кода «большое – малое» Е. Шварц говорит о сложности духовного поиска и кризисе веры: Бог – иголка в стоге сена человеческой души. Поиски отнимают колоссальное количество сил и времени. В этом поэт видит жестокость, кризис веры; ощущение потери Бога приводит к духовному слому, который переживается настолько остро, что проще отвернуться от Бога, чем ощущать себя покинутой Им.

Оппозиция «глубоко – мелко» передает степень человеческого отчаяния. «Бездонная» глубина «беспредельной» тоски осознается автором как жестокость Творца, который позволил человеку вмещать в себя так много боли. Опустошение подчеркнуто нюансами ритмико-синтаксического построения текста. Архитектоника произведения обуславливает неспешное прочтение каждого стиха, особенно третьего, на котором читающий возьмет паузу из-за анжамбемана и полного фонетического совпадения смежных слов «же стог» и «жесток», а потом еще одну – после многоточия. С помощью тире Е. Шварц задает ритмический рисунок: каждый стих будто разделяется пополам. Но инерция ожидания нарушается двумя выбивающимися строками: пятый и восьмой (последний) стихи звучат динамичнее, поскольку в них

отсутствуют дробящие знаки препинания. Пятый стих – эмоциональная сердцевина текста, порыв, интонация читающего идет вверх. А последний стих дает мощное интонационное усиление оппозиции «глубоко – мелко»: голос, наоборот, спускается, длинная фраза будто проваливается в бездонную страдающую душу героини.

Традиционные значения в лирике Е. Шварц закреплены за парами пространственного кода «свое – чужое», «интимное – публичное». «Свое», «интимное» связано с близким и знакомым, отражает принадлежность лирического субъекта к какому-то пространству, выражает его отношение к нему. «Чужое», «публичное», напротив, ассоциируется с одиночеством и отчужденностью. К этим оппозициям Е. Шварц обращается, когда описывает, например, родное пространство города:

Как эта улица зовется — ты на дощечке прочитай,  
А для меня ее названье — мой рай, потерянный мой рай.  
Как этот город весь зовется — ты у прохожего узнай,  
А для меня его названье — мой рай, потерянный мой рай  
<...>  
Там крысы черные сновали в кустах над светлую рекой –  
Они допущены, им можно, ничто не портит рай земной (I, 135).

Произведение насыщено лексическими повторами и синтаксическими параллелизмами, которые семантически и графически делят пространство текста на «чужое/публичное» и «свое/интимное». Одно и то же пространство Петербурга для кого-то является «чужим/публичным», нуждающемся в толковании (потребность узнавать название улицы, города), для автора же оно «интимное/свое», родное, святое. «Свое» пространство идеализировано: даже «крысы» не могут его испортить, так как они тоже принадлежат родному городу, они там «свои» («они допущены, им можно»).

Выражение «потерянный рай» восходит к Библии, к истории об изгнании людей из Эдемского сада. Поэма Д. Мильтона «Потерянный рай»

является переработанным библейский сюжетом об Адаме и Еве. Местоимение «мой» («потерянный мой рай») подчеркивает индивидуальность переживаний автора, подключает биографический контекст Е. Шварц, выросшей в этом городе.

С помощью оппозиции пространственного кода «своё – чужое» Е. Шварц изображает и противоположную ситуацию, в которой уже сам лирический субъект переживает окружающий его мир как чужой:

Чем толпа чужее,  
Чем темней её речь,  
Её оклики-вскилики,  
Тем блаженней  
Твоё одиночество.  
Чужие люди, они как вол,  
Осёл и телец в дверях.  
Радуйся!  
Ты одинок, как Бог (Ш, 11).

Пространственная оппозиция «своё – чужое» коррелирует с парой «внутреннее-внешнее». Лирическая героиня остро ощущает свою иноприродность толпе. Люди вокруг представляются нерасчленимой массой, которая противопоставлена внутренней индивидуальности героини. Речь толпы принципиально невнятна, темна. Е. Шварц воспроизводит фонетический облик «голоса» толпы («оклики-вскилики»), сливая два слова в один звуковой комплекс с повторяющейся последовательностью звуков «клик».

Осознание барьера между собой и толпой заставляет героиню чувствовать блаженное одиночество. Это не переживание отчаяния, наоборот – внутреннее торжество. Героиня не ищет способа примкнуть к толпе, не жаждет быть принятой чужим/внешним пространством, а наслаждается своим/внутренним. Одиночество лирической героини сопоставляется с

ощущениями Бога, который, по мнению Е. Шварц, одинок, так как не имеет равных себе.

Очевидная, казалось бы, корреляция пар «своё – чужое» и «внутреннее – внешнее» поэтом проблематизируется:

Упасть внезапно, не раздевшись,  
Уткнув колени в подбородок,  
В сны пестроцветные, живые  
Глухим зародышем уплыть.  
И там я среди звёзд летаю,  
Скольжу по улицам чужим,  
Там души ходят дорогие,  
С улыбкой жалостной глядят.  
И вдруг встаёт волна крутая,  
Из моря снов меня бросает  
На покосившуюся палубу  
Трепещущей комнаты моей (I, 421).

«Уплывая» из «своей» комнаты на «чужие улицы» сновидения, героиня оказывается среди родных людей («там души ходят дорогие»). Оказывается, что по-настоящему «своим» для нее является не замкнутое, деформированное внешнее пространство «Трепещущей комнаты моей», а бескрайнее, звездное внутреннее пространство «пестроцветных» снов и творческих фантазий.

С помощью пространственных оппозиций «устойчивое – неустойчивое», «гармония – хаос» Е. Шварц в стихотворении «Бурлюк» передает смену эстетических и мировоззренческих моделей, показывает разницу между классическим и модернистским направлениями в искусстве:

О русский Полифем! Гармонии стрекало  
Твой выжгло глаз  
<...>  
Явился он – и Хаос забурлил

И асимметрия разыграла,  
Дом крепкий, ясный блеск светил –  
Все затряслось, как лодка у причала (I, 11-12).

Футуризм, как известно, пошатнул каноны традиционного искусства, сотряс его «крепкий дом». Все, что казалось незыблемым, пошатнулось: «Хаос забурлил», «асимметрия разыграла», «затряслось, как лодка у причала». Е. Шварц видит в футуризме огромную мощь, сравнивает его с землетрясением и взволнованным морем. Но и классическое искусство предстает в стихотворении как могущественная сила, сопротивляющаяся нашествию варваров. Оно становится оружием («Гармонии стрекалом»), лишаящим глаза «отца русского футуризма», превращающим его в «русского Полифема».

Пространственные оппозиции «закрытое – открытое» и «свободное – несвободное» являются смыслообразующими в рассуждениях Е. Шварц о стихотворных размерах: «В его разодранном размере, где Дионис живет, / Как будто прыгал и кусался несытный кот» (I, 40). Для Е. Шварц свободная форма напрямую связана с «открытым» пространством. В «разодранном» размере есть дикая сила. Поэтические шероховатости становятся прибежищем для Диониса – бога виноделия и вдохновения. Полиметрия постоянно будоражит читателя, не дает ему расслабиться, лишает текст монотонности, как кусающийся «несытый кот». В тексте не демонстрируется полюс «закрытого» пространства стихосложения, но читатель понимает, что у Е. Шварц он связан с традиционными стихотворными размерами.

Одна из самых устойчивых пространственных оппозиций русской культуры – «Восток – Запад». Е. Шварц обращается к ней в стихотворении «Где мы?», рассуждая об исторической судьбе Петербурга:

Мы ведь — где мы? — в России,  
Где от боли чернеют кусты,  
Где глаза у святых лучезарно пусты,

Где лупцуют по праздникам баб...  
Я думала — не я одна, —  
Что Петербург, нам родина — особая страна,  
Он — запад, выброшенный в восток,  
И окружен, и одинок,  
Чахоточный, всё простужался он,  
И в нем процентщицу убил Наполеон.  
Но рухнула духовная стена —  
Россия хлынула — дурна, темна, пьяна.  
Где ж родина? И поняла я вдруг:  
Давно Россиею затоплен Петербург  
И сдернули заемный твой парик,  
И все увидели, что ты —  
Всё тот же царственный мужик,  
И так же дергается лик,  
В руке топор,  
Расстегнута ширинка  
<...>  
В тебе тамбовский ветер матерится  
И окает, и цокает Нева (II, 79-80).

В стихотворении накладываются две оппозиции пространственного кода – «Восток – Запад» и «своё – чужое». Исторически сложилось так, что Россия оказалась на стыке между Европой и Азией. Для нее свойственно ощущение противостояния культур, традиций, ценностных систем и нравственных координат востока и запада. Но в произведении Е. Шварц Россия является не точкой напряжения двух парадигм, а будто дырой между ними.

Страна оказалась нравственно и духовно пустой («Где глаза у святых лучезарно пусты»), наполненной озлобленными людьми («Где лупцуют по праздникам баб»). Петербургу отводится роль «культурной губки», впитавшей

в себя и западное и восточное («запад, вброшенный в восток»). Эта особая судьба была у Петербурга с самого основания: город соединял Российскую империю с Европой, но при этом находился на периферии собственной страны, в которой многие не принимали петровскую европеизацию и верили в индивидуальный путь России, поэтому Петербург «И окружен, и одинок». Большой и холодный город («чахоточный, всё простужался он») был «плотиной», сдерживающей невежество остальной России.

Когда героиня поняла, что «духовная стена» рухнула, смыслы оппозиций пространственного кода деформировались.

Пара «восток – запад» создавала напряжение и наполняла особым смыслом лишь старый Петербург, новый город погибает от наплыва России («Россия хлынула — дурна, темна, пьяна»). Возникает новый вариант Петербургского текста русской литературы: наводнение, от которого суждено погибнуть Петербургу, – это не водная стихия, а стихия непросветленной российской действительности. Петербург затоплен грубой и дефектной, по мнению автора, речью: там теперь материться тамбовский ветер, а Нева начала окать и цокать.

Произошедшая метаморфоза особенно ранит поэта, для которого Петербург – родной город. В связи с этим в тексте возникает ещё одна важная оппозиция пространственного кода – «своё – чужое». Современный Петербург перестаёт ощущаться героиней как «своё» пространство; после вторжения «чужого» «своё»/«родное» исчезает навсегда, остается лишь в памяти. Оппозиция «своё – чужое» теряет свою актуальность.

Ещё одна оппозиция пространственного кода с закрепленными в культуре и сознании ассоциациями – «периферия – центр». Е. Шварц обогащает ее новым смыслом: для нее окраина – это, прежде всего, пространство богооставленности, иронично названное «Новостройки»:

Где город на излете,  
Заплаканные блоки,

В грязи уснувший ботик  
И мутных рек истоки, –  
Унылую окраину – ох нет –  
Я не любила –  
Она летит, подрана,  
Она скользит уныло.  
(Их много – сереньких сестриц  
Вкруг городов растёт –  
За ручки все они взялись  
И водят хоровод.)  
<...>  
Но здесь не нашел бы Марию архангел,  
Он заблудился б среди блоков и луж без названья,  
Бедный угодник,  
А ее бы пока изнасиловал плотник.  
<...>  
Льется дождь золотой по крыше.  
Бог нас здесь не найдет, не услышит,  
И побрезгует черт (I, 46).

«Периферия» воплощает в себе застой, разруху, серость. Пространственный рисунок организован так, чтобы при опознаваемости «петербургского текста» («В грязи уснувший ботик / И мутных рек истоки») читатель мог представить любую среднестатистическую окраину. Е. Шварц намеренно изображает не конкретную местность, а саму суть таких окраин: «Их много – сереньких сестриц / Вкруг городов растёт».

Окраина в тексте Е. Шварц буквально «забыта Богом» («Бог нас здесь не найдет, не услышит»). Поэт с горькой иронией предполагает, что если бы архангелу пришлось известить Деву Марию о её предназначении в таком месте, то его постигла бы неудача в поисках («Он заблудился б среди блоков

и луж без названья»). Этот локус обескровлен, лишен жизни и души. Забытый Богом, он брезгливо отвергнут и чёртом.

Таким образом, пространственная координата «периферия» приобретает духовные, этические и эстетические коннотации.

Не менее значима такая единица пространственного кода, как «граница», которую Ю. Лотман определял как зону ускоренных семиотических процессов. Е. Шварц использует ее для передачи пограничного состояния, например, состояния опьянения в стихотворении «Вечеринки пик и убыль»:

У каждого входящего  
на пороге  
восьмерка крови  
начинает быстрее кружиться  
и воздух, против воли вовлеченный в эти игры,  
быстрее разлагается на составные части,  
убыстряются химические реакции,  
ярче блестят глаза  
и мое зрение становится атомарным  
и все вокруг весьма кошмарным...  
Я вижу уже не комнату, а куб  
набитый багровым и синим скоплением атомов (I, 64-65).

В стихотворении сменяют друг друга несколько оппозиций пространственного кода: «внешнее-внутреннее», «динамичное-статичное», «устойчивое-неустойчивое».

Все они призваны передать изменение состояния лирической героини. Трансформация происходит на пороге, границе между «внешним» пространством – общим коридором или улицей и «внутренним» – домом. Внутреннее пространство «динамично», в нем все ускоряется: «восьмерка крови/начинает быстрее кружиться»; «убыстряются химические реакции»; даже воздух, попавший внутрь помещения, вынужден подчиниться общим

правилам: «быстрее разлагается на составные части». Пространство, в котором постоянно все движется, становится «неустойчивым»: «Я вижу уже не комнату, а куб». Резкая и частая смена характеристик пространства, ракурсов, изменение оптики передают пьянящую атмосферу вечеринки.

Как видим, при всем разнообразии конкретных репрезентаций пространственного кода в традиционном варианте главная его функция – контрастообразующая.

Более сложная модель художественного пространства возникает, когда поэт допускает отклонения от общепринятых правил использования пространственного кода. Такие отклонения в лирике Е. Шварц бывают двух видов. Первый – смягчение контраста внутри оппозиции. Второй – смена закрепленных значений в паре пространственного кода.

Смягчение контраста обусловлено идеей цельности, всеединства и взаимозависимости всего сущего. Обнаружить неочевидные связи художественного универсума позволяет пространственный код.

Например, в традиционных бинарных оппозициях «верх» и «низ», «земля» и «небо», «грех» и «святость» появляется «третий элемент» – «шов», пространство соединения противоположностей:

Умрет он за Гроб Господень,  
Который пуст.

Это и хорошо,  
В этом-то наше спасенье,  
Вот он – свежий шов –  
Земли и неба стяжение (I, 200).

Вознесение Христа становится «швом», соединившим небо и землю, которые «прорастают» друг в друга. Если традиционное использование оппозиции «верх – низ» подразумевает полярность, то в этом случае поэт уходит от противопоставления.

Связать земное и небесное может и человеческая душа:

Шел человек, к его макушке  
Была привязана сверкающая нить,  
Витого снега бечева –  
Чтоб с облаком соединялась  
Его больная голова  
<...>  
Ужель и у тебя душа,  
Размноженный прохожий,  
Такая ж дремлет  
Чуть дыша  
Под синеватой кожей? (I, 19-20).

Поэт визуализирует связь «низа» и «верха» посредством «бечевы», снежных нитей, спускающихся с неба на землю. Необычная зарисовка зимнего пейзажа перерастает в размышление о человеческой природе, земной и небесной одновременно. Линией соединения двух этих пространств является душа<sup>180</sup>. Даже спящая, она принадлежит одновременно и духовному полюсу «верха», и греховному полюсу «низа», так как связана и с Богом, и с человеческим телом.

«Нитью», «сшивающей» «верх» и «низ», «божественное» и «человеческое» для Е. Шварц является икона. Её богослужебная функция – «создать небо на земле», пространство общения с Богом. Процесс этого общения для поэта драматичен:

Глаз ударился в икону.  
Больно. Это ли тупик?

---

<sup>180</sup> Ср. у И. Бродского: «Человек — это шар, а душа — это нить» (Бродский, И.А. Письма к стене / И. А. Бродский. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://iknigi.net/avtor-iosif-brodskiy/2551-sobranie-sochineniy-iosif-brodskiy/read/page-11.html> (дата обращения: 8.12.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.).

<...>

Закрою глаза  
И увижу  
На веках своих  
В золотом квадрате  
Черный пролом –  
Глубокий туннель,  
А за ним – сиянье и золото,  
И туда – напролом  
Красной мошкой  
влетает душа  
С красным молотом.  
Открою глаза – из них  
Тянется золотая *нить*  
Через узел иконы  
И оттуда – в глаза, с наклоном.  
Ты – перевалочный пункт,  
Ты – лебедка, икона!  
Золотая швея!  
Что ты сшиваешь?  
Разве склеишь пол-потолок?  
Я на дне, он-высок,

<...>

Икона – ты игольное ушко,  
В которое мой разум  
Горб протолкнул один,  
А сам повис.  
И воеет жалобно  
И хочет – вниз (I, 60-61).

В этом стихотворении духовное и бытовое пространства разграничены, человеческому взгляду непросто пробиться сквозь границу этих пространств – икону. Она – «перевалочный пункт», «лебедка», поднимающая человека «наверх», «золотая швея», соединяющая его с небом.

Осуществить прорыв в другое измерение может только душа. Так как в образной системе Е. Шварц душа связана с кровью, она окрашивается в красный цвет: влетает «красной мошкой», пробивает себе путь «красным молотом».

И хотя граница между человеческим и божественным не представляется Е. Шварц принципиально непреодолимой, в размышлениях лирической героини слышится скептицизм: «Разве склеишь пол-потолок? / Я на дне, он-высок». Окончательно перешагнуть границу ей мешает рациональность: «Икона – ты игольное ушко, / В которое мой разум / Горб протолкнул один, / А сам повис. / И воет жалобно / И хочет – вниз». Отталкиваясь от Евангельского текста, согласно которому «Легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, нежели богатому войти в Царство Божие» (Мф. 19:24), Е. Шварц дает свою версию ограниченности человеческих возможностей в постижении истины: как богатых не пускает в рай их привязанность к материальным благам, так лирическую героиню останавливает разум. Поэт сопоставляет два полушария человеческого мозга с двумя верблюжьими горбами. Протиснув один «горб», разум пугается духовной «высоты»: «И воет жалобно/ И хочет – вниз».

В другом своём тексте Е. Шварц приходит к выводу, что шанс преодолеть эту границу при жизни есть только у «сверхчеловека», претерпевшего духовную эволюцию:

Есть люди ангелов светлее –  
Им все известно наперед,  
И выведется и родится  
От них, и будет жить старик,  
Он homo перейдет границу,

И Богу будет он двойник (I, 111).

Речь в стихотворении идет именно о духовном преображении: появлении «нового» человека, преодолевшего греховную человеческую природу и ставшего «образом и подобием», «двойником» Бога. Здесь граница между человеческим и божественным располагается уже не только на вертикальной оси «верх-низ», но и на горизонтальной оси «вперед-назад», отмеряющей вехи духовного становления и соотносимой не столько с пространством, сколько со временем.

Нивелировка контраста внутри оппозиций пространственного кода может выполнять и другие функции, например, способствовать установке культурно-географических связей. Традиционная оппозиция «восток-запад» смягчается за счет обнаружения элементов одного ее члена в другом: «А прозывается / Как будто Кри-ву-лин. / – Уж не китаец ли? Я навещу его» (II, 55). Разделяя фамилию известного представителя литературного андеграунда В. Кривулина на слоги, Е. Шварц в шуточной форме демонстрирует фонетическую близость славянских и китайских имен собственных.

Свои имя и фамилию Елена Шварц тоже использует как соединительный мостик между востоком и западом: «Имя с окнами на запад и восток / Дал мне Бог. / А душа открыта на все четыре – / В ней кто хочешь живет – / как в своей квартире» (II, 112). Под западом и востоком здесь подразумеваются Греция и Израиль, так как Елена – греческое имя, а Шварц – еврейская фамилия. Но и этого недостаточно для души, которая открыта для всего мира.

Поэта волновал вопрос о своем происхождении, его «многосоставности». Подробно на этом Е. Шварц останавливается в зарисовке «Предки» из прозаического цикла «Видимая сторона жизни» (III, 169–225), в которой пишет: «Возможно, когда Хмельницкий огнем и мечом уничтожал евреев, от него сломя голову бежали другие мои предки. Такая разная кровь... Наверное, и моя противоречивость внутренняя и желание спорить со всеми и

с собой имеет генетическую основу» (III, 207). Как в авторе уживалось восточное и западное, так и в ее художественном универсуме они сближаются.

Второй вариант смещения нормы употребления пространственного кода связан со сменой закрепленных в оппозиционной паре значений. Так, Е. Шварц переосмысляет корреляцию оппозиций «внутреннее – внешнее» / «свое – чужое». В традиционном использовании этих пар «внутреннее» и «свое» – положительный полюс, а «внешнее» и «чужое» – отрицательный. Но автор выстраивает более сложные отношения между этими понятиями:

Когда мы закрываем веки  
Трепещущих и смертных глаз –  
Они, как переборки на отсеки,  
Поделят тьму вовне и тьму, что внутри нас.

<...>

Но я смотрю в изнанку век,  
Как зеркало, – светает изнутри,  
И смотрит на меня не то чтоб человек –  
Из глубины души – китайский мандарин.  
Алмазный глаз во лбу его один.  
Как детская и старая одежда,  
Слетают муки, страсти и надежды,  
Как шкура змия – радости и горе,  
Как листовье осеннее, как сон...  
Он будет жить, когда меня схоронят,  
Он – это я, но я совсем не он.  
Неотвратим промерзлый взор,  
Как смерть, как приговор.  
Пусть мрак ослепит душу мне,  
Открой глаза, во мглу смотри,  
Мне легче вынести тьму вовне,

### Чем темный свет внутри (I, 51-52).

Внешнее/чужое и внутреннее/свое пространства Е. Шварц разделяет телесным барьером – веками, поскольку в стихотворении описываются преимущественно зрительные переживания, имеющие глубинный духовный смысл.

Оба пространства изначально темные, но по ходу развития лирического сюжета героиня усматривает в глубине собственной души источник света – персонажа, в котором угадывается Будда. Читатель узнает его благодаря таким маркерам, как наличие третьего глаза, который традиционно заменен алмазом, и буддистского отречения от свойственных человеку эмоций («Слетают муки, страсти и надежды, / радости и горе»). Автор обыгрывает имя основателя буддизма, одно из значений которого – Просветленный. Будда в тексте стихотворения буквально «светает изнутри». Называя своего персонажа «китайским мандарином» (так именовали китайских чиновников, министров), поэт подчеркивает иерархическую значимость образа – он главный.

Видение заставляет героиню задуматься о собственной судьбе, о последних вопросах бытия, о смерти и жизни. Остро переживается осознание смертности собственного тела.

Возможно, внутренний Будда в метафорическом смысле означает душу, которой чуждо все материальное. Она бессмертна («Он будет жить, когда меня схоронят») и излучает внутренний свет. Но понимание этого не успокаивает героиню, не освобождает от страха смерти, поскольку она несводима к «внутреннему»: «Он – это я, но я совсем не он».

Главная трагедия происходящего в том, что «свое» / «внутреннее» пространство перестает быть безопасным, оно пугает. Внутри теперь пристанище того самого «мандарина», который является частью самого человека, но в то же время в нем нет ничего человеческого: он существует вне привычной для людей системы ценностей, наделен «промерзлым взором», «темным светом». Героиня настолько потрясена полученным откровением,

что предпочитает бежать из себя во вне. Она жаждет внутренней «слепоты»: «Пусть мрак ослепит душу мне». Внешнее пространство становится желанным и успокаивающим, а внутреннее превращается в пугающее и чужое: «Мне легче вынести тьму вовне, / Чем темный свет внутри».

Отталкиваясь от традиционных коннотаций оппозиций «внутреннее – внешнее» и «свое – чужое», Е. Шварц парадоксально меняет полюса местами, заставляя осознать большую опасность «своего», «внутреннего».

Как видим, отступления Е. Шварц от традиционного использования единиц пространственного кода носят осмысленный и системный характер. Они устанавливают связи между полюсами бинарных оппозиций, нивелируют контрасты, акцентируют внимание на границах, стыках, швах различных локусов. При этом все оппозиции кода остаются отчётливо ощутимыми, они не исчезают, но смягчаются. Кроме того, допускается изменение закрепленных в истории культуры и языка оценочных характеристик элементов пространственного кода.

Следующей ступенью трансформации пространственного кода в поэзии Е. Шварц становится окказиональное использование его элементов. Наиболее наглядно это проявляется в разрушении традиционных оппозиционных пар за счет стирания границы между полюсами.

Е. Шварц последовательно преодолевает оппозицию «далеко – близко», демонстрируя близость далекого, например, земного и космического пространств:

Одну звезду увижу я затылком –  
<...>  
«Сестра, ты помоги мне ради Бога,  
Какая мертвая дорога,  
Я знаю, что меня ты слышишь,  
И вижу, как ты часто дышишь...»  
Зову ее – и не напрасно –

На небесах она погасла  
И с плеском кинулась в стакан,  
И он дрожит, и синим светом,  
Холодным светом осиян (I, 10).

В стихотворении Е. Шварц приглушаются все контрасты, в частности, «живого – неживого»: звезда может дышать, слушать и понимать человеческую речь. Перед нами не монолог, но диалог человека и небесного тела: стихотворение заканчивается «ответом» звезды, которая слышит зов и падает в стакан.

Автор не просто сокращает физическое расстояние от звезды до персонажа, но размывает саму границу между космическим и земным. Звезда принадлежит прекрасному космическому пространству, а стакан вещественен и воплощает тленный земной мир. В момент, когда звезда падает, пересекает границу пространств, происходит слияние космического и земного. Стакан преобразуется: начинает дрожать, освещается синим светом. При этом он так и остается бытовым предметом, не превращается в «чашу» или «кубок», но свет звезды трансформирует саму бытовую реальность. При слиянии двух пространств происходит и слияние языков их описания, смешение «высокого» и «низкого», выраженное рифмой *стакан – осиян*. Архаизм «осиян» знаменует воссоединение и преобразование реальности.

По-другому земное и космическое пространства встречаются в стихотворении из цикла «Горбатый мир»:

И я гляжу в глаза созвездий  
<...>  
Луна свисает ухом недоумка,  
Куда блохою космонавт залез. (II, 73-74).

В этом стихотворении небесные тела также антропоморфны: у созвездий есть глаза, Луна сравнивается с ухом. Но если в предыдущем тексте звезда спускалась на землю, привнося в бытовой мир частицу «холодного» и

прекрасного света, то здесь космонавт, посланец Земли, попадая на Луну, обытовляет космическое. В тексте заметно снижен тон описания: Луна сравнивается не просто с ухом, а ухом недоумка; космонавт не покоряет Луну, а залезает на нее блохою. В этом случае земной/бытовой полюс «низа» искажает космический/прекрасный полюс «верха». При этом граница оппозиции «верх – низ» также размывается.

Для Е. Шварц характерны два типа восприятия пространства – телесный и духовный. При этом чем дальше она разводит явления физически, тем крепче становится между ними духовная связь. Так, сливаются друг с другом разделенные океанами персонажи стихотворения «Телеграф улиток»:

Тыкнут чёрное на белом  
И возьмут как ноту «ля»  
И без ветра покачнутся  
Маковой волной поля,  
И, перелетев чрез море,  
Отзовется нотой «си».

Вот он, телеграф улиток:  
Здесь кольнут — там завопят.  
Смутный слизень, недобиток...  
Двое нераздельно слиты —  
Ангел и слизняк дрожат (III, 67).

Е. Шварц, комментируя название стихотворения, поясняет, что «телеграф улиток» – эксперимент XIX века: «Родственную пару улиток разлучали. Одну улитку оставляли в Европе, другую перемещали за Атлантический океан. В опыте, когда одну из них кололи иголкой, то и другая – за океаном – в это мгновение содрогалась» (III, 67).

В стихотворении Е. Шварц внешнее географическое пространство преодолевается внутренней связью. Живым существам дана способность

чувствовать, она не зависит от места их пребывания. «Ангел» и «слизняк» сближаются благодаря общей боли. Находясь друг от друга «за морем», они слиты «нераздельно». В мире поэта Ангел и слизняк, олицетворяющие собой полюса телесного и духовного, взаимозависимы. Хотя связь между ними внутренняя, «духовная», репрезентация ее физиологична: они физически способны ощущать боль друг друга: «Здесь кольнут – там завопят». Передача импульса этой боли в пространстве метафорически связывается поэтом со звуками фортепьяно, а именно через полутон ля-диез: «тыкнут чёрное на белом». Как известно, диез – это повышение основной ступени на полутон. Это звук между нотой «ля» и «си», связь двух различных нот: «возьмут как ноту “ля”», «отзовется нотой “си”». Это еще один способ экспликации мотива связи всего со всем. Таким образом автор стирает не только географические границы, но и границу между духом и телом.

Е. Шварц чуждо понятие границ не только космических, географических, телесных и духовных, но и границ между разными способами познания мира – между наукой и искусством, в частности между математикой и поэзией. Говоря о поэзии на языке геометрии, она остраивает и расширяет предмет рефлексии:

*Poetica – more geometrico*

Параллельные строки сошлись.

В их скрещённом углу покраснелся приют.

Уезжала с вокзальных лучей, что ведут

На все стороны — но слились,

И все души мои столкнулись тут

И разбились о крепкую тьму,

Непостижную дальше уму.

Заблудилась в лесу, утонула в морях.

О душа, ты взывала из ямы ввысь,

Но стихи, как собаки, неслись в сумасшедших санях,  
Параллельные тропы сошлись.

И сошлись они там, откуда ушли —  
В этом остро-тупом углу,  
Там ланцетом изъяли подкожную жизнь,  
И живу я теперь, где они сошлись —  
В каждой букве дрожит по углю.

Но одежду дали уму  
На живое пришитую тьму,  
Слишком сильно ветер шумит  
В этом красном словесном углу (I, 284).

Уже в названии Е. Шварц задает код прочтения текста: «Poetica – more geometrico» – «Поэзия – геометрическим способом» (лат.). В связи с этим возникают привычные для геометрии термины: «параллельные прямые», «угол», «лучи». Поскольку геометрия является разделом математики, изучающим пространственные структуры и их отношения, то и у Е. Шварц произведение строится на смене пространственных моделей. Поэт активно прибегает к пространственному коду для демонстрации особенностей своего художественного мира, его правил, природы и принципов организации.

Центральная метафора стихотворения опирается на распространенный миф о парадоксальном пересечении параллельных прямых в геометрии Н. Лобачевского. Е. Шварц исходит из этого мифа, так как для неё он выразительная возможность показать суть поэзии. В художественном универсуме автора параллельные прямые имеют точки пересечения. Именно в этих точках рождается особое пространство сгущения смыслов, они становятся «красным приютом» / «красным словесным углом», где рождается истинное слово, способное буквально «жечь сердца людей» («В каждой букве

дрожит по углю»). Как известно, «красный угол» – место расположения иконы в доме. Для Е. Шварц пересечение смыслов – сакрально, в нем сосредоточена духовная сила поэзии. Как уже говорилось, в лирике Е. Шварц соматизм «кровь» непосредственно связан с духом и творчеством. Место поэта в «красном углу», в зоне пересечения «параллельных прямых» («Там ланцетом изъяли подкожную жизнь (кровь – А. Р.), / И живу я теперь, где они сошлись»).

В произведении появляется маркированный топос – «вокзал». Это место расставания и встреч, место, в котором над человеком властно расстояние. «Вокзальные лучи» – железнодорожные рельсы – расходятся «на все стороны», т. е. четыре стороны света. «Луч» в геометрии имеет начальную точку, которой здесь является вокзал, но не имеет конечной. Обогнув весь мир, лучи у Е. Шварц вновь сливаются, что противоречит законам геометрии, поскольку луч – прямая, на нее не действуют законы гравитации, а Земля всё-таки не плоская. Но художественное пространство автора подчинено лишь творческой задаче, поэтому в её мире это возможно. Визуально лучи, расходящиеся на четыре стороны света и сливающиеся на вокзале, образуют что-то вроде цепи, скрепляющей мир, не дающей ему распасться.

Обычные пространственные ориентиры не действуют в мире поэта еще и потому, что все происходит в духовном, а не физическом пространстве. Невозможность его постижения воплощается в образе «крепкой тьмы», закрывающей от взора полноту истины, «непостижной дальше уму». Поэтому всегда остается часть смыслов за гранью возможности анализа.

С помощью пространственного кода Е. Шварц воссоздает разные этапы поэтического творчества. Начало поэзии видится ей в повторяющихся символических топосах, давно закрепившихся в мировой литературе: «заблудилась в лесу», «утонула в морях», «взывала из ямы ввысь». Все они являются поэтическими клише, использование которых не характерно для Е. Шварц: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном

лесу»<sup>181</sup>, «Блуждая в юности извиистой дорогой, / Я в тёмный Дантов лес вступил в пути своём»<sup>182</sup>, «Я нахлебался и речью полн... / Меня вспоминайте при виде волн»<sup>183</sup>, «Из глубины возвах к Тебе, Господи» (Пс.129:1). Эта часть стихотворения вписана в знакомые и устоявшиеся литературные контексты, рассчитана на узнавание привычных топосов.

Стихотворение написано анапестом – «порывистым», по Н. Гумилеву, размером. Во время чтения анапестического стиха голос читающего нарастает от первого слога до третьего (ударного), что является частным случаем прогрессии, уместной в рамках стихотворения, использующего математическую образность. Классический размер для лирики Е. Шварц так же не характерен, как и поэтические клише; чаще всего произведения автора полиметричны. Но здесь поэт использует семантический ореол метра.

От традиционной формы поэт переходит к обновленной. Скорость движения нарастает: «стихи, как собаки, неслись в сумасшедших санях / Параллельные тропы сошлись». Е. Шварц обыгрывает омонимию «тропы» – дорожки и «тропы» – средства художественной выразительности. Пространственные образы становятся парадоксальными: «Параллельные тропы сошлись <...> / В этом остро-тупом углу».

Термины геометрии являются лишь частью пространственного кода, которым Е. Шварц объясняет свое виденье мира. С одной стороны, они служат для обогащения арсенала художественных образов и приемов, с другой – указывают на ограниченность научной картины мира, не вмещающей в себя всю сложность и многослойность бытия.

Мысль о необходимости скрепления распадающегося мира неоднократно звучит в лирике Е. Шварц. Поэзию она рассматривает как мощное средство

---

<sup>181</sup> Данте, А. Божественная комедия / А. Данте. М.: Эксмо, 2005. С 43.

<sup>182</sup> Волошин, М. А. Собр. соч. В 13 т. Т. 1 / М. А. Волошин. М.: Эллис Лак, 2000. С. 74.

<sup>183</sup> Бродский, И.А. Письмо в бутылке / И. А. Бродский // Бродский, И.А. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. С. 262.

установления разнообразных связей, соответствий, сближения «далековатых понятий»:

Скорей свяжи сравнений цепью  
Весь этот мир –  
Не то растает, унесется  
В глухой эфир (I, 9).

Только благодаря «цепи сравнений», обнаруживающих связи всего со всем, мир остаётся крепким и цельным.

Снимая пространственную оппозицию «далеко – близко», Е. Шварц создает художественное пространство, в котором стираются не только реальные географические границы, но символические – между телом и духом, наукой и искусством, «миром живых» и «миром мертвых». Взаимопроникновение двух последних миров может быть противоположным по своим последствиям: живое поражается процессами гниения, мертвое таит в себе новую жизнь.

Переосмысляя расхожее выражение: «С собой на тот свет ничего не возьмешь», поэт высказывает мысль о непоправимой испорченности человеческой души, неспособной избавиться от тьмы и злобы даже после смерти:

Друг друга заражая тьмой  
И злобой, всех мы опоили,  
Как вирусы мы в мир иной  
Переползем с котомкой гнили (I, 50).

Граница между «тем» и «этим» светом становится проницаемой, поскольку два пространства не обнаруживают между собой существенных различий – оба пронизаны гнилью.

В стихотворении «Зверьцеток», напротив, сближение пространств жизни и смерти происходит на основе обнаружения в обоих витальной силы:

Предчувствие жизни до смерти живет.

<...>

Вот-вот цветы взойдут алая  
на ребрах, у ключиц, на голове.

<...>

Из глаз полезли темные гвоздики,  
я — куст из роз и незабудок сразу,

<...>

Когда ж я отцвету, о Боже, Боже,  
какой останется искусанный комок —  
остывшая и с лопнувшей кожей,  
отцветший полумертвый зверь-цветок (I, 96).

Е. Шварц описывает круговорот жизни в природе: мертвое тело человека на новом витке существования расцветает, наполняется жизнью, сливается с растительным миром в единое целое. Благодаря этому преодолевается оппозиция «свое – чужое», поскольку «чужого» не остается вообще.

Для Е. Шварц неактуально и деление на «свою» и «чужую» веру. Например, автор не видит принципиального конфликта между христианством и буддизмом. В художественном универсуме поэта сосуществуют те, кто стоял у истоков создания этих религий:

Мальчик, сидя на пороге,  
Окаменев, достиг Нирваны.  
И в непереносимо ярком свете  
Тогда спустился Иисус  
И, маленького Будду взяв,  
Унес на небо легкий груз (II, 164).

В результате возникает художественная реальность, лишенная непреодолимых границ, объединенная законами всеединства.

Таким образом, в лирике Е. Шварц представлены традиционные варианты использования пространственного кода, случаи отклонения от нормы и окказиональные варианты.

Традиционное использование оппозиций пространственного кода опирается на устойчивые контрасты принятых в культуре систем координат. Пространственная ось «верх – низ», включенная в христианскую парадигму, соотносится с оппозициями «высокое – низкое», «святое – греховное». В художественном универсуме Е. Шварц за полюсом «верх» закреплены значения духовного, поэтического, созидającego, светлого и прекрасного, а за полюсом «низ» – греховного, бытового, тленного, тёмного и деструктивного.

Пары пространственного кода «своё – чужое», «интимное – публичное» в лирике Е. Шварц также, как правило, несут традиционные значения. «Своё», «интимное» связано с близким и знакомым пространством; «чужое», «публичное» – с одиночеством и отчужденностью.

Пространственные оппозиции «устойчивое – неустойчивое», «гармония – хаос» Е. Шварц использует, чтобы показать смену эстетических и мировоззренческих моделей, разницу между классическим и модернистским направлениями в искусстве.

Единицы кода «закрытое – открытое» и «свободное – несвободное» являются смыслообразующими в рассуждениях Е. Шварц о стихотворчестве. Свободная, «живая» форма связывается с «открытым» пространством, скованная – с «закрытым».

Оппозиция пространственного кода «периферия – центр» приобретает духовные, этические и эстетические коннотации. Е. Шварц осознает «периферию» как богооставленное пространство.

Отклонения от правил использования пространственного кода в лирике Е. Шварц бывают двух видов.

Первый – смягчение контраста внутри оппозиций: «верх» и «низ» сближаются с помощью «третьего элемента» на оси, который является пространством соединения противоположностей.

Второй – смена закрепленных значений в парах пространственного кода: традиционно «внутреннее» – положительный полюс, а «внешнее» – отрицательный, но Е. Шварц осознает «внешнее» как желанное и успокаивающее, а внутреннее – как пугающее и чужое.

Окказиональное использование пространственного кода проявляется в разрушении традиционных оппозиционных пар. Е. Шварц последовательно преодолевает оппозицию «далеко – близко», демонстрируя близость далекого, и оппозицию «свое – чужое», находя общее в различном.

Таким образом, в лирике Е. Шварц пространственный код выполняет как традиционные для себя функции, маркируя пространство моделируемого мира, так и метафорические, связывая пространственные, моральные и мировоззренческие координаты, передавая представления автора о фундаментальных законах бытия.

## **2.2. Временной код**

Временной код является универсальным носителем знаний и представлений людей о времени. Он может актуализировать любую научную, религиозную, культурную концепцию времени или же несколько сразу.

Временной код в художественном произведении не равен художественному времени. Говорить о применении кода можно лишь тогда, когда очерчены его единицы. Например, «прошлое» может стать единицей кода, когда за ним закрепляется определенная устойчивая ассоциация. Так, например, «прошлое» может многократно связываться с определенным возрастом (прошлое – детство), понятием (прошлое – дом, семья), оценкой (прошлое – хорошо) и т. д.

Необходимо также развести понятия «временной код» и «темпоральные модели». И код, и модели отражают существующие в обществе научно-культурные представления о времени, поэтому в их структуре возможны пересечения. Модели формируются из временных шкал, например, возрастной (внутреннее время), событийной (внешнее время), исторической (ретроспективное восприятие событий во времени) и т. д. Код связан со шкалами, он может служить материалом для их создания: единица кода может являться минимальной смысловой единицей шкалы. Но если модели предназначены для понимания времени, осознания, что именно с ним происходит, то код помогает понять, как это происходит. Понятия модели и кода разграничивают еще и возможности репрезентации: у временного кода они шире. В поэтическом тексте он может функционировать не только на общеязыковых (лексическом, грамматическом, морфологическом) уровнях, но и на фонетическом, ритмическом, синтаксическом. При этом единицы кода могут приобретать оценочный и эмотивный характер, вступать во взаимодействие с другими знаковыми системами.

«Алфавит» культурного кода формируется из универсальной базы характеристик времени: «прошлое», «настоящие», «будущее», «длительность» и «краткость», «линейность» и «нелинейность», «заполненность» и «пустота», «однократность» и «повторяемость», «непрерывность» и «дискретность», «медлительность» и «быстрота». Отдельной категорией в этой базе является «вечность», которая существует над временем, но не может осознаваться вне его, так как ему же и противопоставляется.

В поэзии Е. Шварц временные отношения устроены сложно: даже на уровне одного текста может актуализироваться несколько взаимоисключающих представлений о времени.

Художественный универсум Е. Шварц располагается в двух плоскостях: материальной и духовной. Темпоральность зависит от пространства:

материальное, земное пространство может характеризоваться разными концепциями времени, духовное пространство существует вне времени, оно покоится в вечности.

### 2.2.1. Линейное время. Модусы времени

В тварном, материальном мире время может течь линейно, однонаправленно, а может и нарушать линейность. Линейность обычно обозначается «стрелой времени», временной осью, прямой, протянутой из прошлого в будущее. У «стрелы времени» есть маркеры, позволяющие определить точку на оси – модусы времени: прошлое, настоящее и будущее.

Блаженный Августин полагал, что модусы времени связаны с сознанием человека: прошлое – память, настоящее – созерцание, будущее – ожидание. Он утверждал, что люди могут ощущать земное время с помощью души: «Есть три времени — настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего — это память; настоящее настоящего — его непосредственное созерцание; настоящее будущего — его ожидание»<sup>184</sup>.

Мысль Блаженного Августина близка Е. Шварц. Для неё «три времени души» – одновременно и три модуса времени, и три этапы взросления. Временной код становится основой для центральной метафоры – часов-жизни:

— Как эта музыка скучна. Нет, это слишком!  
Который час? — Сосед достал часы,  
И щелкнула серебряная крышка.  
Три человечка там — размером стрекозы —  
Служили стрелками, насажены ногами на шпенек,  
По швам их руки, к цифрам — их волосы,

---

<sup>184</sup> Августин, А. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского / пер. М. Е. Сергеев. М.: Ренессанс, 1991. С. 297.

И мучил среднего — что? — внутренний щелчок.  
Другой почти висел, а тот летал рулеткой,  
Один так плавно, а другие — дерг,  
И самый маленький летал, как белка,  
Час отбивала смерть ребром косы.  
Три времени, душа, в тебе — три мерки.  
Хихикнул он и проглотил часы (I, 74–75).

Секундная стрелка – быстропротекающая, куда-то спешащая юность: «самый маленький летал, как белка»; минутная – зрелость: «И мучил среднего — что? — внутренний щелчок»; часовая – старость, которая знаменует собой конец человеческой жизни: «Час отбивала смерть ребром косы». Таково психологическое время, течение которого субъективно обусловлено.

Но и историческое время в произведениях Е. Шварц имеет ярко выраженную субъективную окраску.

Наиболее простой способ кодирования темпоральности связан с привычными временными маркерами, модусами времени. Единица временного кода «прошлое» в произведениях Е. Шварц практически всегда связана с историческим прошлым, с накопленным опытом человечества, исторической памятью. Индивидуальное прошлое лирической героини в текстах присутствует, но не является единицей кода, так как оно бессистемно.

Для автора историческое прошлое маркировано положительно, подернуто благородной патиной времён, противоречия в нем не уничтожены, но сглажены. Часто прошлое служит контрапунктом настоящему. Так, например, происходит в стихотворении «Распродажа библиотеки историка», выражающем субъективное отношение автора к модусам времени:

Вот тот нагой, что там в углу сидит –  
на нем чужой башмак с алмазной пряжкой –  
он бледен, жалок, не был знаменит  
и жил он дома меньше, чем на Пряжке.

<...>

Потому он ушел, он сошел по мосткам  
Корешков – по хрустящим, оторванным – вниз –

<...>

Повсюду центр мира – страшный луч  
В моем мизинце и в зрачке Сократа,  
В трамвае, на Луне, в разрыве мокрых туч  
И в животе разодранном солдата.

Где в огненной розе поет Нерон  
И перед зеркалом строит рожи,  
Где в Луну Калигула так влюблен,  
Что плачет и просит спуститься на ложе.

<...>

Ах, не он ли и Павлу валерьянку носил,  
Просил – не ссылай хоть полками, –  
Но тот хрипел и тень поносил  
И, как дитя, топотал ногами...

Он в комнате пустой – всё унесли,  
Его витраж разбили на осколки,  
Пометы стерли, вынули иголку,  
Что тень скрепляла с пестротой земли (I, 13–15).

С помощью временного кода Е. Шварц формирует две модели времени: линейное время (настоящее историка) и нелинейное время (память историка).

Мир памяти обладает иной, нежели условное настоящее, пространственно-временной организацией: в нем мысль способна мгновенно преодолевать годы и километры. В этом «пространстве» историк ощущает сближение прошлого и настоящего (себя и Сократа), низа и верха (трамвая,

Луны и туч), жизни и смерти (живой лирический субъект, мертвый Сократ, находящийся на грани жизни и смерти солдат неразрывно связаны).

«Одновременность» происходящего выражается нанизыванием однородных членов: «в моем мизинце», «в зрачке Сократа», «в трамвае», «в разрыве мокрых туч», «в животе разодранном солдата»; синтаксическим параллелизмом «где в огненной розе поет Нерон», «где в Луну Калигула так влюблен» и т. д. Повторение синтаксических конструкций создает ощущение, что все наблюдаемое находится в единой плоскости, как детали общей картины.

Историческое время полностью подчинено художественной задаче автора, оно охватывает огромные массивы прошлого в едином миге, выявляет квинтэссенцию определенных исторических периодов.

В тексте за единицей временного кода «прошлое» закрепляются значения: «насыщенность», «динамичность» (память позволяет переходить от одного легендарного человека к другому, события уже свершились, их не нужно ждать); «витальность» (прошлое красочно, наполнено разными сильными чувствами); «вовлеченность» (историк не просто наблюдатель, он «носит валерьянку», «просит не ссылать полками», он пытается влиять на эту реальность, вступает с ней в диалог); «интимность» (герой испытывает личные чувства по отношению к историческим персонажам и событиям).

За единицей кода «настоящее» закрепляются значения: «бедность» (как финансовая («Вот тот нагой»), так и метафорическая – бедность времени); «пустота» («В комнате пустой»); «чуждость» («чужой башмак» – чужое время, ощущение себя лишним); «разрушение» («витраж разбили», «пометы стерли»).

Настоящее историка мертво, оно – «тень», а историческое прошлое, давно, казалось бы, ушедшее, полно жизни, это «пестрота земли». Внешний реальный мир выглядит беднее и скучнее внутреннего «мира» памяти. Внешнее противопоставлено внутреннему.

Единицы временного кода у Е. Шварц часто выполняют оценочную функцию. Как правило, это выражается в закреплении за модусом «прошлое» положительной оценки, за модусом «настоящее» отрицательной. Это правило распространяется именно на художественное время, а не на историческое.

Стихотворение «Бестелесное сладострастие» отсылает к известным событиям, происходившим сразу после Великой французской революции. Е. Шварц дает авторское примечание к тексту: «Дагобер и Нантильда – короли, чьи скелеты, как и всех прочих французских королей, были вырыты и брошены в яму с известью» (I, 36). Но в условиях художественной реальности стихотворения действие происходит в настоящем, о чем, в частности, свидетельствует настоящее время глаголов:

Кто-то крышку гроба снимает,  
Наши кости кому-то нужны...  
Не назвали ль случайно гостей,  
Что отнимут сейчас ваши кости  
От моих безутешных костей?

**Голос:**

*Вот еще парочка королей! В яму их...  
с негашеной известью!*

Отряхнув с себя кости и пепел  
Мы на небе друг друга не найдем?  
Моя пыль так любила твою!  
... Но что за чудо, Дагобер,  
Вижу я твое лицо,  
На руке твоей нетленной  
Обручальное кольцо!  
О Нантильда – Дагобер!

Дагобер – Нантильда!

**Голос:**

*Извести не жалеите! Сыпьте! Сыпьте! (I, 36).*

Е. Шварц не волнует вопрос исторической достоверности. Нантильда была второй женой короля Дагобера I из пяти. История не дает веских поводов к такой романтизации их любви. Но поэт показывает читателю любовь, которая пережила даже смерть. Тела уже истлели, остались лишь кости и «пыль», но любовь скрепляет эту материю, дает ей возможность говорить, мыслить. По отношению к настоящему художественного времени текста время жизни Дагобера и Нантильды (VII век) – это прошлое. Тлеющие останки прошлого гораздо более человечны, чем живые люди настоящего в художественной реальности стихотворения. Смерть не смогла разлучить королевскую чету, это сделали люди нового времени.

Если «прошлое» связано с любовью, добротой и человечностью, то «настоящее» представлено озлобленной толпой, которая не имеет человеческого облика: «голос» – голос революции – обезличен (это голос толпы), он существует отдельно от тела.

«Прошлое» музыкально и поэтично: Дагобер и Нантильда говорят стихами. «Настоящее» прозаизировано. «Голос» революции не может складывать слова в стихи.

Метафорический контекст произведения прозрачен: революция – отказ от прошлого, его свержение и уничтожение, разрыв традиций. Она беспощадна, озлоблена и неумолима по отношению к прошлому. Пользуясь привычным для себя языком телесности, Е. Шварц создает из тел королей – тело истории. Голос революции / голос настоящего уничтожает своё собственное тело. За единицей временного кода «прошлое» закрепляются значения «человечность», «любовь», «музыкальность», «гармония». За

единицей кода «настоящее» – «деструктивность», «разрушительность», «прозаичность», «хаотичность».

На до и после революции Е. Шварц делит и историю России. В стихотворении «*Cogito ergo non sum* / Взгляд на корабль, на котором выслали философов-идеалистов в 1922 году» оценочные характеристики единиц временного кода «прошлое» и «настоящее» сохраняются, но наполняются несколько иным смыслом.

Гудит гудок, гудит прощальный,  
Корабль уходит, он – неявно –  
Стручок гороховый, и много  
Горошин сладких в нем.

<...>

Так Россия голову себе снесла,  
Так оттяпала,  
Собственными занесла лапами  
Залива ледяное лезвиё

<...>

Голову свою потеряв в морях,  
Решив: *cogito ergo non sum* (I, 208–210).

Художественное время произведения – настоящее: «гудок гудит», «корабль уходит». Это переломный момент истории страны, когда уходит в прошлое дореволюционная Россия интеллигентов и мыслителей.

В начале стихотворения подключается библейский контекст: «Не может дерево доброе приносить плоды худые, ни дерево худое приносить плоды добрые» (Мф 7:18). «Сладкие горошины» – плоды дореволюционной России, «доброе дерево», они неуместны в пространстве новой кровавой, жестокой и злой реальности.

Название произведения «*Cogito ergo non sum*» (Мыслю, следовательно, не существую (лат.)) отсылает читателя к философскому тезису рационалиста

Рене Декарта: «Мыслю, следовательно, существую». Но новому времени, новой стране не нужны мыслящие люди, они лишние, от них избавляются. Е. Шварц расценивает факт высылки интеллигенции, носителей культурной и исторической памяти, как отрубание головы («Россия голову себе снесла»). Здесь, как и в предыдущем стихотворении, настоящее истребляет (казнит) тело истории. По сути, истребляет себя.

Единица кода «прошлое» несет в этом тексте значения – «мысль», «сознание», «разум», «культура».

Настоящее в силу своего расположения между прошлым и будущим связано в текстах Е. Шварц одновременно с жизнью и смертью. Поэтому образ настоящего столь противоречив.

Располагающееся в двух пластах действительности – материальном и духовном – настоящее приобретает диаметрально противоположные значения: оно путь либо к смерти, либо к вечной жизни.

Каждый миг настоящего может восприниматься поэтом как вечно продолжающийся акт творения:

Не переставай меня творить,  
На гончарном круге закружи,  
Я цветней и юрче становлюсь,  
Чем сильней сжимает горло Жизнь.  
Меня не уставай менять,  
Не то сомнуйся я смертью в ком,  
А если дунешь в сердце мне —  
Я радужным взойду стеклом  
И в сени вышние Твои  
Ворвусь кружащимся волчком (I, 322).

Образ гончарного круга отсылает к библейскому стиху: «Но ныне, Господи, Ты – Отец наш; мы – глина, а Ты – образователь наш, и все мы – дело руки Твоей» (Исаия 64:8). Ремесленная образность (гончарный круг,

выдувание стекла) дает представление о Творце как о труженике, ремесленнике. Человек в этой метафоризации – продукт ремесла. Глина – человеческое тело, стекло – душа («дунешь в сердце мне»). Душа в образе радужного стекла поднимается к Богу «в сени вышние Твои». Способность человека изменяться – залог вечной жизни, прекращение изменений – смерть.

Если в духовной системе координат каждый миг совершенен, осмыслен, то в материальной каждое мгновение настоящего – приближение смерти:

Земля, земля, ты ешь людей  
<...>  
Ну что же — радуйся! Пои  
Всех черным молоком.  
Ты разлилась в моей крови,  
Скрипишь под языком.  
О древняя змея! Траву  
Ты кормишь, куст в цвету,  
А тем, кто ходит по тебе,  
Втираешь тлен в пяту (I, 155).

Жизнь представляется бессмысленным круговоротом взаимного поглощения: «земля под языком», но она же «жует людей». В материальном мире сама жизнь убивает живущего, каждое прожитое мгновение.

Амбивалентное настоящее – это точка во времени, которая находится между витальным прошлым и летальным будущим, граница их соединения:

Меж двух толщинок времени  
жизни вонзилась бритва –  
здесь теперь кровотоцит,  
здесь теперь не заживает.  
То, что было без меня,  
то, что будет без меня,  
а меж них скользит, алея,

сила лезвия безумная (I, 435).

Разрез бритвы – жизнь отдельного человека, тонкий и короткий отрезок в сравнении с пластами уже свершившегося прошлого и предполагаемого будущего. Но только он доступен человеку. Героиня не застала того, что было до ее рождения, она не увидит будущее, которое наступит после ее смерти. Мысль о невозможности охватить большой промежуток времени, выходящий за границы собственной жизни, болезненно переживается в настоящем.

Двойственность настоящего отражается и в резких переменах настроения:

Вот брожу я в аллеях уныло,  
Читаю, что временем полусмыло,  
Повторяя про себя ежечасно:  
«Как я счастлива, как несчастна!» (I, 187).

Земное время не просто нечетко (размыто в памяти), оно переменчиво, неустойчиво. Такое настоящее – источник противоречивых переживаний.

Таким образом, единица временного кода «настоящее» связана с нестабильностью, зыбкой гранью между жизнью и смертью, хорошим и плохим, счастьем и горем.

Наибольшей деформации в художественном сознании Е. Шварц подвергается единица временного кода «будущее». В прогрессистском сознании будущее маркировано положительно, связано с надеждой. У Е. Шварц временной поток является разрушающей и деформирующей силой, поэтому будущее всегда отчётливо ассоциируется с увяданием и приближением смерти. Время разрушает и убивает не только людей, но и предметный мир («Истлел ремешок от часов на руке, / Истёрся так быстро» (III, 76)).

Любое изменение во времени связывается поэтом с усвоением прошлого:

Меняет город цвет,

И сносятся дома,  
И, съевши столько лет,  
Сменилась я сама (I, 77).

Изменения – процессы, которые характеризуются неким временным отрезком, периодом усвоения опыта. В тексте же «усвоение» буквально: человек «съедает», переваривает свое прошлое, чтобы претерпеть изменения в настоящем.

Корреляция временного и соматического кодов демонстрирует априорную обреченность всего тварного. Так, онтогенез осознается Е. Шварц как процесс самоуничтожения, автор сравнивает его с уроборосом: «Жизнь все время свой хвост грызет» (I, 391).

Еще одной характеристикой будущего у Е. Шварц является непредсказуемость, незнание своих сроков:

Смерть пришла за твоими детьми дуновеньем,  
А за мной, за тобой – еще день, еще миг, еще год –  
Как ветер придет (I, 294).

Смерть приходит внезапно, как ветер, никто не знает, сколько ему отведено. Временные отрезки «день», «миг» и «год», поставленные автором в один ряд, теряют принципиальные различия перед лицом абсолютного конца, перед небытием все эти временные интервалы одинаково ничтожны.

Старение – это закон природы, ее естественный ход, но Е. Шварц видит в стареющем теле лишь поражение в бессмысленной борьбе с природой, для нее старость – дефект:

Как стыдно стариться –  
Не знаю почему,  
Ведь я зарока не давала  
Не уходить в ночную тьму,  
Не ускользать во мрак подвала,  
Себе седирами света,

Я и себе не обещала,  
Что буду вечное дитя.  
Но все ж неловко мне невольно,  
Всем увяданье очевидно.  
Я знаю – почему так больно,  
Но почему так стыдно, стыдно? (I, 302).

В своём исповедальном монологе лирическая героиня пытается понять овладевшее ею чувства. Предпринимается попытка рационализировать их с помощью личных ценностных установок: отсутствие цели прожить максимально долгую жизнь («Не уходить в ночную тьму, / <...> / Себе седидами светя») и готовность к взрослению («Я и себе не обещала, / Что буду вечное дитя»). Но рационализация не снимает внутренний конфликт. Для героини старость – это увядание, которое не просто имеет негативную эмоциональную окраску, но становится оценочной категорией. Старость – не только и не столько страх перед болью и приближающейся смертью, но и чувство неловкости перед окружающими: «Всем увяданье очевидно».

За единицей временного кода «будущее» закрепляются значения конца, смерти и тления. В этой системе координат будущее греховного пространства предопределено: «Прах к праху», оно связано с деформацией, износом, распадом, острым переживанием увядания тела, знанием о приближающейся смерти ещё при жизни.

Таким образом, традиционные единицы временного кода, связанные с модусами времени – «прошлое», «настоящее» и «будущее» получают у Е. Шварц субъективную оценку. Отсутствие веры в прогресс связано не только с историческими воззрениями поэта, но и с тем, что объектом художественной рефлексии для нее чаще всего становится не историческое, а психологическое время, время человеческой жизни, которое в рамках материального мира неизбежно влечет к смерти. Автор выстраивает чёткую последовательность от прошлого к будущему, итогом существования в

привычном земном пространстве (до духовного преображения) становится Страшный Суд.

В единицах временного кода отражается представление о скорости движения времени. Быстрота или медлительность течения – это свойства психологического времени. Е. Шварц часто демонстрирует субъективность восприятия времени: «То год как день, то день как год» (III, 101); «Весь мир неправильный — / Здесь время течет разное, / В душе иначе, чем на небе, / В уме инако» (II, 29).

С помощью временного кода Е. Шварц смещает устоявшиеся представления о длительности временных интервалов.

Как медленно-скоро  
Проходит наш век –  
Миганием век (I, 165).

На протяжении жизни люди воспринимают течение времени по-разному. В начале жизненного пути временная категория «век» представляется человеческому сознанию бесконечно долгим отрезком, но вместе со взрослением эта иллюзия рассеивается. Для передачи этого внезапного ускорения автор использует омонимическую рифму «век-век», а вместо слова «морганием» использует синоним с вложенной временной характеристикой «миг» – «миганием». В результате «век» теряет свою протяженность во времени, пролетает за один взмах ресниц.

Быстрый ход времени, по Е. Шварц, естественен для человеческого бытия. Жизнь скоротечна, времени, отведенного на жизнь, человеку всегда мало:

Мир меня поймал врасплох –  
Я никак не ожидала  
Времени, часов и – ох! –  
Тихого распада жала (II, 178).

Иронизируя над собственной неготовностью к быстротечности времени, поэт рифмует *ожидала – жала и врасплох – ох*. Рифмуемые слова «жала» и «ох» являются усечением от «ожидала» и «врасплох». Часть слов будто стерли, сделали короче: автор урезает слова, как и время урезает человеческую жизнь.

Быстрый ход земного времени Е. Шварц отражает и в ритмическом рисунке своих произведений:

За спиною твоей крылья.  
Нет, не крылья. То не крылья.  
Это сокол – мощный, хищный.  
Он клюет, плюет мне в темя,  
В родничок сажает семя.  
Этот сокол – сам Господь.  
Сам, Благословенный, хищный.  
Он нас гонит. Он нас ловит.  
Будешь ли святою пищей,  
Трепетливой, верной жертвой?  
Съеден – жив, а так ты – мертвый... (I, 179–180).

Благодаря тавтологической рифме, лексическим повторам, синтаксическому параллелизму, коротким назывным и простым предложениям, а также фонетической схожести близко стоящих слов («мощный/хищный», «клюет/плюет», «гонит/ловит») создается эффект ускорения художественного времени. «Полет» жизни становится осязаемым.

Быстрый бег времени стирает границу между рождением и смертью, как бы выкидывает из онтогенеза саму жизнь. Один из устойчивых образов Е. Шварц – люлька-могила, столкновение начала и конца жизненного пути: «В отчаянье среди пелен-пеленок / Своей белесой люльки и могилы» (I, 41), «Или это – стенки гроба, / Или это колыбель? / Доживи до той поры, / Когда ты свяжешь гроб и люльку / Причудливостью злой игры» (I, 45).

Таким образом, при описании земного пространства в линейной концепции времени за «буквой» временного кода «быстрота» закреплены значения «мимолетность» и «неотвратимость смерти».

Замедление времени, описывается поэтом как травма: «И время не летит (зараза!), / А, словно капля из пореза, / Плышет не сразу» (I, 393); «Время, вывихнувшись чуть, / Скрепясь, пустилось в путь» (II, 124).

В текстах Е. Шварц часто появляется оксюморон «длинный миг», который связан с деформацией или болью. Поэт называет длинное мгновение, переполненное разными событиями, «горбатым мигом» (II, 71–76). В остановившийся миг творческого прозрения у поэта «выдран глаз», который висит на «кровавой ниточке» (I, 40).

Замедленное время воспринимается как больное, деформированное, его нормальный «ход» поврежден.

### **2.2.2. Нарушения линейности**

Движение времени в стихотворениях Е. Шварц далеко не всегда линейно и однонаправленно. Под «нелинейностью» мы понимаем все отклонения от «стрелы времени».

В нелинейном времени связи между прошлым и будущим организованы парадоксально: прошлое может описываться как предстоящее, например, с помощью грамматики: «Был сегодня, будет и вчера» (II, 168), а будущее как прошедшее: «Вспоминая / Будущую жизнь» (II, 38.)

Нелинейное время в художественном тексте отсылает к различным темпоральным моделям. В произведениях Е. Шварц время приобретает свойство обратимости и может идти вспять, движется по замкнутому кругу, превращается в дурную бесконечность.

Наиболее частотным нарушением линейности времени в художественном мире Е. Шварц является движение по кругу. Насыщенность

циклического времени событиями не означает настоящего движения, изменения, развития. Это дурная бесконечность.

Термин «дурная бесконечность» ввёл Г. Гегель. Под ней он понимал время, в котором происходит неограниченный процесс однообразных, однотипных изменений, ничем не разрешающихся, количественное увеличение или уменьшение объектов без каких-либо качественных изменений<sup>185</sup>.

С таким временем мы встречаемся, например, в стихотворении Е. Шварц «Новости дня». Бесконечное перечисление событий, произошедших в мире за сутки, завершается последним:

Мильоны пульсов, слившись в гул,  
Согласно эти сутки отсчитали,  
На новые пошли, и кто уснул,  
А те – ещё мильон зачали... (I, 57).

Земля сделала один оборот вокруг своей оси – круг в пространстве; «пульсы» отсчитали двадцать четыре часа, как стрелки часов на циферблате. Астрономический отрезок времени «сутки» осмысливается как движение по кругу. Дурная бесконечность представлена как замкнутость. Причем замкнутость как пространственная – круг, из которого нет выхода, так и временная – повторяющиеся неотличимые друг от друга отрезки времени. Биологическое воспроизводство тоже воспринимается как замкнутый круг. В нем нет качественного изменения, в нем нет победы над смертью, а лишь способ выживания популяции.

В эссе «Поэтика живого» Е. Шварц рассказывает о своем понимании тварного мира как замкнутого в самом себе: «Мир замкнут и самодостаточен, питается своим же тлением, своей смертью. Однако он неуничтожим, потому

---

<sup>185</sup> Философский энциклопедический словарь / Редкол.: С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичёв и др. 2-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 57.

что он внутри вечности и бессмертия, как бы болезнь того и другого, он может только преобразиться, выздороветь» (IV, 243).

Такое понимание жизненного цикла, природного круговорота находит отражение в стихотворении «Птицы над Гангом»:

В Ганге хищные птицы  
Всегда поживу найдут,  
Бедных (а кто же не бедный) тела  
В острые клювы плывут.  
Плавно душа по-над телом парит,  
«Кушайте, птицы, — она говорит, — веселей»,  
Тихо подпихивая лицо,  
Как расторопный лакей.  
В Индии люди чувят,  
Когда умирать пора,  
Тихо подходят к воде,  
Тихо тело снимают.  
В воду сползает оно, как гора.  
Дикая цапля долго  
Над кем-то кружила,  
И на лицо опустилась одна,  
Глаз стремительный синий  
Она, не хотя, заглотила  
И повторяла, давясь: «я должна» (I, 300).

Материальный мир, по Е. Шварц, питается своей же смертью: чтобы жить, миру приходится поедать себя. Поэт описывает привычный круговорот жизни как круговорот смерти.

Еще одним вариантом дурной бесконечности существования становится «смертожизнь». В текстах Е. Шварц встречается два противоположных варианта описания жизни после смерти. Первый связан с вечной жизнью в

христианском понимании. Второй – с дохристианским представлением о загробном существовании: вечное тление, которое не разрешается ни смертью, ни бессмертием. Именно его Е. Шварц обозначает словом «смертожизнь»: «Мы двенадцать веков в гробе тихо лежим / <...> / Смертожизнь бесконечная длится» (I, 36–37). Не случайно первой в этом неологизме идет смерть, так как речь не о скоротечности земной жизни, сближающей «люльку» – «могилу», а о тлении, как в приведенном выше отрывке, либо о смерти ещё при жизни, не наполненной ничем значительным: «И смертожизнь он вел засохшего растенья» (I, 29).

Циклическое движение времени может усложняться нарушением правильной последовательности циклов, например, времен года:

Пишу тебе из зоопарка  
Провинциального. Прошло лет восемь.  
В меня здесь дети тычут палкой,  
«Приходит за зимою осень»,  
Моя вся облысела шубка,  
Глаза тускнеют, тупятся когти,  
И юной девой притворяться  
Мне тяжело (II, 43).

Лиса описывает время, из которого удалено всё живое. Клетка зоопарка создает пространственную замкнутость. Смена времен года – временную. При этом обычное круговое движение времени нарушено: «Приходит за зимою осень». Время либо пошло вспять, либо из годового цикла исчезли теплые и цветущие периоды. Жизнь лисы замкнулась в холоде и неволе. Только зима и осень, повторяющиеся вновь и вновь.

Таким образом, все варианты кругового движения времени содержат семантику замкнутости, безвыходности, обреченности.

Довольно часто в текстах Е. Шварц встречается обратимое время, время, текущее вспять. Оно может осознаваться как яркое переживание прошлых

событий, резкий всплеск памяти. Такой момент характеризуется Е. Шварц как «горбатый миг»:

Что значит этот миг горбатый?

И что сломалось нынче в мире?

<...>

Быть может, просто чернь минут

Задумала времен сверженье,

Но потерпела поражение,

<...>

Гляну в зеркало – и снова детский вид,

Время, что ли, во мне стоит?

И сломались во мне часы?

И не слышу я свиста косы?

И я опять подросток нервный,

То жалко грубый, то манерный?

И запылились только веки,

С них не смахнуть уже вовеки

Пыльцу дорожную времен.

<...>

Опять летит равнина дней,

Ты, время, уравнило шаг (II, 71-76).

Привычное для человека, или «ровное» время линейно. Горбатый миг, «вздутый» моментами из прошлой жизни, – отклонение от линейности. Это не просто воспоминания, а буквальное отматывание времени назад («снова детский вид»).

Автор понимает этот миг как своеобразную революцию: «чернь минут / Задумала времен сверженье». Время не просто замедлилось или остановилось, оно пошло вспять. Героиня пережила заново все этапы своего взросления. И в этот миг от неё отступила смерть («не слышу я свиста косы»).

Но стихотворение недаром называется «Горбатый *миг*»: время может повернуть свое течение лишь на мгновенье. По природе своей оно необратимо, его следы невозможно уничтожить: «не смахнуть уже вовеки / Пыльцу дорожную времен». Эта «пыльца» возвращает лирическую героиню в её настоящее, «время уравнило шаг».

И всё-таки лирическая героиня Е. Шварц еще не раз предпринимает попытки повернуть время вспять разными способами:

Я отведала однажды  
Молока своей подруги,  
Молока моей сестры –  
<...>  
Оно пенилось, звеня,  
Сладким, теплым, вечным, мягким,  
Время в угол, вспять тесня (I, 54).

Грудное молоко переносит взрослого человека в самое начало жизни. Связь матери и ребенка осознается в культурном сознании как духовная (хотя, как это часто бывает у Е. Шварц, духовное описывается в предельно физиологических образах). Эта связь способна победить земное время. Именно духовное начало избавляет человека от неосмысленной повторяемости, такой поворот времени обновляет жизнь, а не замыкает ее.

За образами обратимого времени в произведениях Е. Шварц закрепляется семантика сопротивления времени и смерти.

Очевидно, что Е. Шварц интересовалась проблемами времени, владела терминологией разных темпоральных концепций и гипотез и даже создала свою ироническую концепцию «бокового времени»:

Вот снова  
Время побежало  
Куда-то вкось,  
А надо вдаль.

Ведь есть же времени стрела  
Необратима, хоть тупа.  
Но иногда, скрестивши ноги,  
Придурковато вдоль дороги  
Она вдруг делает faux pas.

Она летит, но не пронзает —  
<...>

И двойников дурных сажает  
За стол с каким-то тихим гадом.

Но ведь должно идти ты, Время,  
Вперед и прямо нести бремя  
Свое. Направо и налево  
Отпрыгивать — твое ли дело?  
Подпрыгивать я не велела.  
И падать тоже ты не смей.  
Иди вперед — как у людей!

<...>

Иначе ты уже не время,  
А отголосок, злое семя,  
Ошметки вечности дурной,  
Кулисы брошенного ада.  
И надо жизнь дойти до края  
А не свернуть с нее, играя.  
Что ж ты, Тетро,  
Ходишь боком,  
Хитро искоса глядишь  
Как воровка, как сорока.

И меня с собою тащишь.  
Множишь дурные мои отраженья,  
Глухие темные ответвления  
В зону размытого,  
В треск бокового зренья?

Время отвечает:

Ты, может быть, еще не знаешь,  
Что если вправо забираешь  
И если влево повернешь,  
(Но это очень трудный путь  
Мне больно по нему идти),  
То вдруг уже лечу назад  
И ты за мною наугад,  
И ты за мною — птицей влёт,  
На много тысяч лет назад,  
На сколько хочешь лет назад...  
Но больно вспять. Пойти вперед? (Ш, 74-75).

Текст построен в виде диалога. Первая часть – речь лирической героини, характеризующей две концепции времени – линейного и нелинейного. Линейное время – «неотвратимая стрела», которая устремлена от прошлого к будущему. Слом привычного хода времени, переход его в «боковое» поэт называет «faux pas» («ложный шаг», «ошибка» (фр.)) стрелы. При таком ходе времени сам человек оказывается выкинутым из него («Она летит, но не пронзает — / И ты живешь, а Время рядом / По сторонам фундук сажает»).

Лирическая героиня уверена, что время должно ей подчиняться, так как это время ее собственной жизни: «Подпрыгивать я не велела. / И падать тоже ты не смей. / Иди вперед — как у людей!». «Боковое время» доставляет

дискомфорт, оно непонятно, его хочется вернуть в привычное русло. Это время, которое идет в обход человека, игнорирует его. Оно «боковое» не только по отношению к прямой «стреле», но и по отношению к лирической героине. Автор сравнивает «боковое время» с боковым зрением («В зону размытого, / В треск бокового зренья»). Если при боковом зрении пространство находится не в фокусе, ускользает от внимания, то при «боковом времени» размытой становится сама жизнь человека, ее населяют «дурные двойники». Будучи выкинутой из привычного течения времени, героиня ощущает присутствие каких-то иных пространств: «Ошметки вечности дурной, / Кулисы брошенного ада». Человек проживает не свою жизнь, он лишь сторонний наблюдатель происходящего.

«Ответ» времени меняет точку зрения на происходящее и на смысл «бокового» отхода от линейности. Согласно временной концепции Е. Шварц, привычный ход времени кратчайшим образом ведет к неотвратимому финалу – смерти. Героиня готова пройти этот путь, как положено всем людям: «И надо жизнь дойти до края/А не свернуть с нее, играя». Но время соблазняет ее возможностью избежать общей участи или отсрочить её: «Что ж ты, Тетро,/ Ходишь боком, / Хитро искоса глядишь / Как воровка, как сорока. / И меня с собою тащишь». При этом само Время сообщает, что уходить в бок ему больно: «Это очень трудный путь / Мне больно по нему идти». Такое движение неестественно, но оно означает свободу движения и выбора: «На сколько хочешь лет назад...».

Движение назад и вбок отдаляет героиню от смерти, защищает от неизвестности. Заканчивается диалог открытым вопросом. Вопросом, который определяет готовность самого человека к будущему, его способность согласиться на неизведанное: «Но больно вспять. Пойти вперед?»

### 2.2.3. Вечность

Вечность – категория, находящаяся за пределами времени, противопоставленная ему. В вечности, по Е. Шварц, прошлое, настоящее и будущее слиты воедино. В ней покоится Бог, покоится каждая душа, попавшая в рай.

В произведениях Е. Шварц вечность появляется в разных, не только христианских обличьях. Это может быть бесконечная повторяемость событий, как у стоиков.

Лето уже спускалось кругами,  
Влажнели, блестели сумерки.  
Ты сказал, поправляя галстук:  
– В вечности мы уже умерли.

– Но если так, – я сказала печально,  
Подбивая лето ботинком вверх, –  
Мы в ней и живем, и вечно тянется  
За нами мелкий какой-нибудь грех. –

О блаженство – в первую ночь июня,  
Когда загустели сумерки,  
Веткой махать и долго думать,  
Что мы уже умерли, умерли (I, 213).

Мотив кружения возникает уже в начале текста: лето спускается кругами. Композиция текста кольцевая: первое и третье четверостишия связываются на лексическом и синтаксическом уровнях («Влажнели, блестели сумерки» и «Когда загустели сумерки», «В вечности мы уже умерли» и «Что мы уже умерли, умерли»).

Смерть осознается как уже случившаяся, закольцовывается сама жизнь, человеческое бытие. Интерпретировать этот текст можно по-разному:

вечность – связь всех времен; человеческая душа способна к перерождению; мы проживаем одну и ту же жизнь снова и снова и т. д. Произведение не предполагает однозначного ответа. Но Е. Шварц дает вполне конкретную оценку такому существованию. Круговое движение во времени и пространстве она связывает с грехом: «вечно тянется /За нами мелкий какой-нибудь грех». Жизнь, в которой за человеком «тянется» грех, – болезнь, а не вечная жизнь, испытание, а не покой.

Настоящее преодоление времени подвластно только Богу. Изменить человеческое время, продлить его, подарить ещё один миг может только Он:

О дай мне миг  
Еще один,  
Как клавесин,  
Стучащий в Рай  
И рвущий розу,  
Ты мне на времени сыграй  
Метаморфозу (I, 173).

Парадоксальным образом Е. Шварц часто связывает миг и вечность. Смертный человек может выйти за границу времени и познать вечность, только в отдельные мгновения своей жизни, например, в миг творческого озарения:

Поэт есть глаз, узнаешь ты потом,  
Мгновенье связанный с ревушим божеством,  
Глаз выдранный, на ниточке кровавой,  
На миг вместивший мира боль и славу (I, 40).

В краткое мгновение, когда возникает связь художника с Богом, ему становится доступным все время сразу.

Способность прикоснуться к вечности отличает от обычных людей святого:

Мы все перебираем время

По часику, по месяцу, по зернышку,  
А святой бредет по нему напролом  
(А оно стоит) (II, 158).

Для святого мирские характеристики времени несущественны, они над ним не властны, он живет по другим законам, обладает другим миропониманием.

Эсхатологическая концепция времени подразумевает не только конечность всего тварного, но и духовное преображение. Поэтому Конец Света Е. Шварц встречает как праздник, так как это часть Божьего замысла, обновление тварного мира и вхождение в вечность:

Я вижу – что земля уже созрела,  
Она уже лиловым соком брызжет,  
Все языки Господь наш понимает –  
Из ягоды шепчу, а он все слышит,  
Сквозь кожу меня он различает.  
Пора, пора  
Пролиться  
Алым соком,  
Пора, пора  
Бродить  
В дубовой бочке.  
Пора, пора  
Созревшему в давяльню,  
Пора, пора  
Плескаться в медной бочке –  
И мне, созданию темному земному,  
Из мякоти и косточек и яда.  
Я выросла  
На сердце винограда,

На слабом скользком сердце  
Винограда.  
Настала осень  
На земле и в вышних,  
И потому подземный  
Голос слышно.  
Ах, выверни мешок,  
Чтоб я проснулась,  
<...>  
И кровными рассыпалась словами.  
Настала осень на земле и в вышних.  
Адам трепещет, осыпая листья,  
Сожжем же листья и очнемся дымом.  
Все языки Господь наш понимает,  
Мы живы посредине винограда,  
Настала осень на земле и в вышних,  
И по ночам Весы седеют в небе (I, 152-153).

Вся Земля и люди на ней – плоды, которые уже созрели. Лирический субъект предстает перед читателем в виде спелого винограда. Е. Шварц отсылает нас к библейскому описанию Христа: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь» (Ин. 15:1).

В тексте «плод» не просто созревает, но и претерпевает изменения. Из спелого винограда делают вино, которое в христианстве символизирует кровь Христа. Человеческие души – есть плод для Господа, кожура – тело. Бог собирает «урожай», в том числе, плоды авторского творчества, в которых выразилась его духовная суть («кровными рассыпалась словами»).

Осень – время сбора урожая, конец лета, конец жизни. В метафорическом ключе осень здесь сопоставляется с концом тварного мира, с

великой жатвой. При этом земное существование сродни сну («Ах, выверни мешок, / Чтоб я проснулась»), а смерть – пробуждение.

«Осень» настала не только в мирском пространстве, но и в «вышних» – на небе («И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: слава в вышних Богу, и на земле мир» (Лк. 2:13-14)), соединяются духовное и тварное пространства: «Настала осень / На земле и в вышних, / И потому подземный / Голос слышно».

В тексте всё время мира сворачивается в одну точку. Адам – первый человек – присутствует при конце привычного мироустройства («Адам трепещет, осыпая листья»). Такое сгущение времени, объединяющее начала и концы, дает импульс к очищающему преобразению последних стихов: «Сожжем же листья и очнемся дымом». Происходит переход телесного в духовное. Как листья, высвобождаясь от своей «плоти», превращаются в дым, так и человек, теряя тело, становится духом.

Таким образом, в текстах Е. Шварц темпоральность зависит от пространства: в материальном время может течь линейно, может нарушать однонаправленное течение, может быть цикличным, замкнутым и даже обратимым; в духовном – времени нет, это пространство покоится в вечности.

Единица временного кода «прошлое» связана с историческим прошлым, с накопленным опытом человечества, исторической памятью. За ней закреплены значения насыщенности, динамичности, интимности, музыкальности, поэтичности, мысли, разума, культуры. «Настоящее» связано с нестабильностью, являясь границей соединения прошлого и будущего, настоящее осознается как зыбкая грань между жизнью и смертью, счастьем и горем. За единицей временного кода «будущее» закрепляются значения конца, смерти и тления, будущее связано с деформацией, износом, распадом.

«Быстрота» во временном коде Е. Шварц приобретает значения «мимолетность» и «неотвратимость смерти». «Медлительность» связывается с повреждением, травмой, деформацией времени.

«Цикличность» понимается как движение по кругу, дурная бесконечность. «Круговорот жизни», по Е. Шварц, – круговорот смерти. Все варианты кругового движения времени содержат семантику замкнутости, безвыходности, обреченности.

«Обратимость» времени может осознаваться как яркое переживание прошлых событий, резкий всплеск памяти, но этот всплеск поворачивает время лишь на миг. Только духовная связь является эффективным средством подчинения времени. Духовное начало избавляет человека от неосмысленной повторяемости, обновляет жизнь. За «обратимостью» в произведениях Е. Шварц закрепляется семантика сопротивления времени и смерти.

Вечность у Е. Шварц принадлежит Богу и доступна святым. Для человека же существует лишь «миг», когда он тоже может прикоснуться к вечности, например, через творчество, сближающее его с Творцом.

В целом темпоральный код становится уникальным конструктом, который, апеллируя к разным концепциям времени, позволяет создать художественный универсум высокой напряженности. Культурный код не только углубляет семантику произведений, но и выражает принципиальные для автора ценностные установки, становится ключом к миропониманию поэта.

## ГЛАВА III

### БИОМОРФНЫЙ И ВЕЩЕСТВЕННЫЙ КОДЫ

Природа и предметы – важные составляющие мира, связанные с самыми различными аспектами человеческой жизни. Они зримы, осязаемы и активно влияют на каждодневную реальность.

Человеческое сознание значительно расширило объективные границы природного и предметного миров, наделив их символическими смыслами. Это стало возможным благодаря способности сознания «переводить» реальность на язык знаковых систем.

Для многих мифологий характерно сопоставление животных с богами, наделение животных человеческими/сверхчеловеческими качествами: в Древнем Египте кошек считали священными животными богини Бастет; скарабеи сравнивались с богом Ра; ибис символизировал мудрость и т.д. Боги Древней Греции могли принимать облик животных: Зевс – бык, орел, лебедь, муравей; Афина – сова и змея; Дионис – бык, козел, лев, пантера; Артемида – лань и медведица и т.д. В японской мифологии львы были посланниками богов; кошки обладали магическими способностями; лисы наделялись мудростью, долголетием, способностью к перевоплощениям и т. д. Таким образом, животные, птицы, рыбы, насекомые и растения, переосмысленные человеческим сознанием, уже в древности не были равны себе. Символические «надстройки» формировали дополнительную реальность, коммуникация с которой осуществлялась человеком с помощью обрядов и ритуалов.

Предметный мир также расширялся с помощью символических значений, которые люди присваивали вещам и бытовым явлениям. Так рождались суеверия и приметы, устанавливающие связь предметов с будущим человека: упавшие столовые приборы – к приходу гостей; место в углу стола – к бедности и безбрачию; разбитое зеркало – к несчастью и т. д. Предметам

приписывались магические свойства: гадальные карты, стеклянные шары для прорицания, «проклятые» артефакты и пр.

Не только мифологическое и религиозное сознания наделяют вещи символическими значениями. Тот же процесс совершает сознание материалиста, связывая предметы и вещи со свойствами человека: диплом – образованность, эрудиция; неформальная одежда – ненадежность, безответственность; награда (медаль, орден) – доблесть, благородство. Все эти стереотипы, сформированные массовой культурой, имеют ту же знаковую природу, что и, например, приметы, но означающее и означаемое здесь находятся в одной плоскости физического мира.

Материальными носителями символических значений природного и предметного миров являются биоморфный и вещественный коды.

Биоморфный код передает закрепленные в культуре представления людей о живой природе. По своей структуре он двусоставный, так как связан с флорой и фауной. Принято выделять зооморфный код (сопряженный с образами животных, насекомых, птиц и рыб) и фитоморфный (связанный с образами растений)<sup>186</sup>. Наименования животных, наделенных символическими характеристиками, получают название зооморфизмов, растений – фитоморфизмов<sup>187</sup>.

Некоторые исследователи считают, что к зооморфному коду относится и мир бестиариев, но, по нашему мнению, данный код должен рассматриваться как часть мифологического.

---

<sup>186</sup> См.: Захарова, М. А. Реализация соматического, зооморфного и фитоморфного культурных кодов в донских фразеологизмах, характеризующих трудовую деятельность / М. А. Захарова // Вестник Кемеровского государственного университета. 2013. № 2 (54). Том 1. С. 191.

<sup>187</sup> См.: Сутормина, О. А. Фитоморфизмы в лексике и фраземике донских казачьих говоров / О. А. Сутормина // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 12 (116). С. 311.

Одна из особенностей биоморфного кода – наличие исторически сформировавшихся систем эталонов<sup>188</sup>, или культурных стереотипов. К их числу относятся те элементы кодов, которые имеют устойчивые наследуемые значения. Так, животные традиционно являются метафорическим воплощением человеческих качеств: осел – упрямство; баран – упрямство и глупость; змея – коварство, мудрость; собака – верность; овца – покорность и глупость; лиса – хитрость; заяц – трусость; крыса – подлость, трусость и т.д. За растениями также закреплены устоявшиеся символические характеристики, которые являются культурными стереотипами: лопух – глупость, недалёковидность; пенёк – тупость; огурец – свежесть, бодрость; шишка – важность; редиска – вредность; дуб – глупость; помидор – важность и т.д.

Системы эталонов являются своеобразными базовыми «словарями» языков культуры, они задают основные принципы кодирования и декодирования единиц кодов внутри более крупной семиотической системы – национального кода культуры.

Код не замкнут в рамках конкретно сложившихся культурных стереотипов. Значения могут деформироваться и трансформироваться в зависимости от того, как и с какой целью этот код используется.

Вещественный код воплощает символические значения предметного мира. В. Телия и В. Красных понимают под вещественным культурным кодом «совокупность имен и их сочетаний, которые обозначают объекты и предметы, в том числе, повседневного обихода и приписываемые им свойства. Данные имена несут <...> функционально значимые для культуры смыслы, придающие этим именам роль знаков»<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> Красных, В. В. Коды и эталоны культуры (приглашение к разговору) / В. В. Красных // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей. М.: МАКС Пресс, 2001. Вып. 19. С. 5–19.

<sup>189</sup> Красных, В. В. Предметный код культуры в русском культурном пространстве / В. В. Красных // Русистика на пороге XXI века: проблемы и перспективы. Материалы междунар. науч. конф. (Москва, 8-10 июня 2002 г.) М.: ИРЯ, 2003. С. 147.

Из этого определения следует, что единицами вещественного кода являются различные наименования конкретных объектов, принадлежащих вещественному миру, а также обобщающие понятия: вещь(и), предмет(ы) и т. д.

Каждый предмет (а точнее, наименование предмета) имеет потенциальную возможность принадлежать к вещественному коду, но это совсем не значит, что любое упоминание «вещи» в художественном тексте несет в себе культурную семантику. Предмет становится знаком, а, следовательно, и частью кода в том случае, если контекст позволяет включить его в определенную знаковую систему, дает ключ для возможной дешифровки.

### **3.1. Биоморфный код**

Природный мир в лирике Е. Шварц представлен весьма подробно: его населяют самые разнообразные звери, птицы, рыбы, насекомые и растения. Живая природа в текстах автора наделена сложными символическими значениями. Одни заимствованы автором из уже сложившихся систем, другие возникли в процессе творческого осмысления действительности.

#### **3.1.1. Зооморфный код**

Набор инвариантов зооморфного кода состоит из обобщающих понятий: «животные», «скот», «птицы», «рыбы», «насекомые» и конкретных наименований: «слон», «журавль», «окунь», «блоха» и т. д.

Е. Шварц использует данный код для различных целей. Некоторые из них не требуют уникальных, сложных вариантов кодирования. В таких случаях поэт пользуется вполне традиционными единицами зооморфного кода (эталонами), значения которых прочно закреплены в общественном сознании.

Так, например, «собака» у автора связывается с верностью, преданностью: «Родной язык, как старый верный пес, – / когда ты свой, то

дергай хоть за хвост» (I, 40). При этом Е. Шварц отрефлексовала факт закрепления именно такого значения в культуре. Обращаясь к связке «собака – верность», поэт отсылает читателя к одному из первых памятников литературы, к гомеровской поэме: «Где кинется сразу собака к нему, / Как некогда было уже с Одиссеем» (II, 152).

«Коты» у Е. Шварц являются привычной русскому читателю аллегорией любвеобильности, закрепленной в языке («мартовский кот»):

Когда ты мне сказал – Тебя люблю,  
Глаза расширились и вздрогнули черты,  
Мы посмотрели друг на друга  
Как изумленные коты  
<...>  
Нам кажется – теперь судьба  
Бродить одной и той же крышей,  
И слушать – как любовь по лестнице крадется.  
Мурлычет, громко дышит (I, 172-173).

Аналогичную символику использует, например, Н. Заболоцкий в стихотворении «На лестницах»: «Коты <...> / Они по кругу ходят боком, / Они текут любовным соком, / Они трясутся, на весь дом / Распространяя запах страсти»<sup>190</sup>. Е. Шварц, таким образом, опирается на устоявшуюся в языке и культуре связь для изображения плотской любви.

«Червь» вполне традиционно становится в текстах автора аллегорией смерти: «Мы двенадцать веков в гробе тихо лежим, / Дышим тленом друг друга, / Обручальный наш червь недвижим» (I, 36).

---

<sup>190</sup> Заболоцкий, Н. А. На лестницах / Н. А. Заболоцкий // Стихотворения и поэмы / Н. А. Заболоцкий. Ростов н/Д: Ирбис, 1999. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=13144> (дата обращения: 12.03.2021). Загл. с экрана. Яз. рус.

«Бык» у Е. Шварц является воплощением мощи, как это повелось с древних времен (известно, что в разных мифологических системах боги принимали образ быка: Зевс, Син, Яма, Шива). Зооморфизм «бык» в стихотворении «Бурлюк» (I, 11-12) символизирует мощное стихийное начало: «И бык упал. / И встал Бурлюк / <...> / Промчался он ревушим Быкобогом» (I, 11). С помощью биоморфного кода автор передает свое представление об «отце русского футуризма» и о течении в целом. Очевидно, что такая образность продиктована эстетической системой самого футуризма и его представителей: экспрессивность поведенческих моделей и языка, динамичность формы, установка на варварство, архаичную культуру.

Более сложное использование кода связано с окказиональными вариантами, значения которых Е. Шварц последовательно закрепляет в своих текстах. К таким относятся некоторые зооморфизмы, являющиеся аллегорией смерти в текстах поэта.

Устойчивым воплощением смерти у Е. Шварц является моль:

Книгу жизни в середине открыть,  
Если боль — там чудесная боль,  
Но уже в корешке затаилась  
Черная жирная моль.

Лучше бы в море ее бросали,  
Лучше б разъела едкая соль,  
Чем эта — жрущая с конца и начала,  
Ненасытимая моль.

О, теперь я узнала тебя!  
Это ты торжествуешь, проклятый, —  
Ангел смерти, тупой Самаэль,  
И твои слепые солдаты (I, 395).

Моль, как известно, является домашним вредителем, уничтожающим предметы человеческого быта, в том числе книжные переплётыв. В тексте Е. Шварц моль как воплощение смерти разрушает книгу человеческой жизни целиком: «жрущая с конца и начала».

Ассоциацию «смерть-моль» помогают закрепить другие знаковые системы. Чёрный цвет традиционно связан со злыми силами, тьмой и смертью. Моль Е. Шварц не бледная или серая (хотя такая расцветка более привычна при описании этого насекомого), а именно чёрная. Кроме того, моль уподобляется Самаэлю – ангелу смерти из Талмуда, воплощению исконного зла. Наложение смыслов всех знаковых систем дает представление о моли как о разрушительной силе, которая уничтожает человека.

Схожая образность возникает в стихотворении «Чёрная бабочка», в котором Е. Шварц также уподобляет смерть насекомому:

Звезды вживлены в крылья,  
В бархат несминаемый вечный,  
С лицом огромным меж нежных крыл –  
Мужским и нечеловечьим.  
Из винтовок она вылетает,  
Впереди пули летит,  
Кто видал её – не расскажет,  
Как она свое стадо клеймит,  
Называли, именовали –  
Ангел смерти трудолюбив (II, 103).

В этом тексте меняется отношение автора к идее смерти: в нем нет абоминаций, бабочка не вызывает отвращение или ненависть, она вселяет ужас. Образ становится пугающим: огромное лицо с мужскими и нечеловечьими чертами одновременно; прямая связь с оружием («Из винтовок она вылетает»); скорость, превосходящая скорость пули. Возникает ощущение неизбежного столкновения со смертью, осознаётся её неотвратимость. А

«несминаемый вечный» бархат и «звезды» на крыльях – забвение: космическое, пустое и холодное. На уровне кода происходит смена означаемых: устойчивое в культуре «бабочка – красота, хрупкость» на «бабочка – ужас, мощь».

Моль появляется и в стихотворении «Смерть вяжет». В нём «старуха с косой» уподобляется обычной старушке со спицами, которая связывает человеческие жизни (или смерти?) в единое целое:

А смерть подкинет на колене  
Шаль иль платок  
И вот — ко всем тебя привяжет,  
Вонзив крючок.  
И вот тебе уже не больно,  
Вдали юдоль...  
Смерть машет спицей недовольно.  
Ворча, мол, моль (I, 400).

В этом тексте моль не отождествляется со смертью, а лишь находится в непосредственной близости от неё, становится её спутником. Если человеческие жизни сплетаются, образуя единство – «шаль или платок», то моль грозит этому единству разрушением. За насекомым сохраняется устойчивая ассоциация уничтожения, разъедания человеческих жизней.

Другой зооморфизм, который является в лирике Е. Шварц аллегорией смерти, – чёрная пантера:

Вижу – черная пантера,  
Вся в пятнах светло-золотых  
С треножника вверху смотрела,  
Но не в глаза, а прямо – в дых.  
Лениво, ласково, не гневно  
Она лизала кровь с усов.  
Она не говорила слов,

## Но я узнала – Смерть, царевна (I, 81)

Здесь смерть – величественный и спокойный хищник, который абсолютно уверен в своей силе и превосходстве. Это образ ненасильственной смерти («лениво, ласково, не гневно»), естественного закона, царящего в живой природе («Смерть, царевна»).

При всём многообразии нетрадиционных зооморфизмов, за которыми закреплено значение смерти, в них можно выделить некоторые устойчивые черты: чёрный цвет; разрушающая сила (смерть – либо хищник, как пантера, либо вредитель, как моль), неотвратимость (или быстро и внезапно схватит, или медленно разрушит изнутри).

Более сложный вариант использования культурного кода связан с корреляцией семиотических структур. В лирике Е. Шварц зооморфный код часто взаимодействует с духовным.

Так, зооморфизм «пчела» устойчиво ассоциируется с духовным миром: «Улием бессонных пчел / Уж не о мире молят, а о Боге» (II, 146); «Когда-то прошептала мне Пчела, / Что воздух жив, которым Бог дышал» (I, 290).

В своём «Евангелии от пчелы» (I, 139-140) Е. Шварц сравнивает трудолюбивое насекомое с истинно верующим человеком. Её «пчела печальной Иудеи» (I, 139) почувствовала благоухание сердца Христа: метафизический цветок («Апостол среди пчел, / Ты, верно, чуешь / Нездешнюю мерцающую розу. / Она как будто рядом, но на деле / Дорога к ней через глухую ночь» (I, 139).

Смерть («глухая ночь») – завеса, отделяющая тот самый цветок спасения. Истинно верующий, как пчела, чувствует его «аромат» при жизни. Е. Шварц будто иллюстрирует библейское определение веры: «Уверенность в невидимом» (Евр. 11:1). Пчела чувствует запах, хотя не видит его источника.

Пчела появляется и в момент взаимодействия героини со смертью: «Я Смерти говорю: / Пчелой в тебя вопьюсь» (II, 46). Пчела, ассоциирующаяся с верой, становится орудием сопротивления смерти.

Самый сложный и многосоставный образ животного в поэзии Е. Шварц – лиса Ляо-шу-фэнь из «Сочинений Арно Царта» («Повесть о лисе» (II, 38-44), «Стихи лисы» (II, 45-47), «Второе путешествие лисы на северо-запад» (II, 48-60)). Лиса антропоморфна, умна, хитра. Это образ, который становится полноценным лирическим субъектом. Она обладает как человеческими свойствами (дружит с эстонским поэтом Арно Цартом (Царт – поэтическая мистификация Е. Шварц)), так и сверхчеловеческими (наделена магическими силами, которые дают ей возможность видеть то, что недоступно человеку). Так, она видит стихи Арно Царта, которые кружат над его головой, пока тот спит: «Заговорила о стихах. / — Ты ведь и не читала. / — Я их видала. / Вчера, когда ты спал, / Над изголовьем / Они кружились, / <...> Одно из них был карлик» (II, 40).

Ляо-шу-фэнь умна, имеет собственное мнение о творчестве и творце, понимает идею бессмертия искусства. Лиса рассуждает на эти темы во время разговора о стихах Царта: «Они желаньями кипят, а ты – безволен / Ты ветерком растаешь в поднебесье, / <...> / Они же счастливо и долго проживут» (II, 40). Лиса образована и начитана, заставляет Арно Царта «Лао-Цзы / Учить наизусть» (II, 43).

Истоки образа лисы, очевидно, уходят корнями в китайский фольклор. Живёт Ляо-шу-фэнь в Китае: «Все в Китае <...> / Только о тебе и говорят» (II, 50), «Такого нет у нас в Китае» (II, 58). У неё девять хвостов («взмахни / Девятью / Хвостами / Золотыми» (II, 41)). Девятихвостая лиса – Хули цзин – магический дух, животное-оборотень. Лиса способна принимать разные формы, в том числе человеческий облик, но он неустойчив: «Вдруг завизжала старуха: / У невесты ушки и хвост! – / Правда! Торчком встали ушки, / Вся она вдруг покраснела, / Легкою шерстью покрылась, / Стала лесною лисицей, / Зубы ощерив, рыча» (II, 42). Ещё один фактор неустойчивости – манипуляции лисы с возрастом с помощью алхимии: «Умоется, шерсть откинёт / <...> / И встанет к округлой печке, / <...> / Варить философский камень» (II, 46). Ляо-

шу-фэнь 600 лет, но выгляди она намного моложе: «Не то что твоих шестиста, / Тридцати тебе не дашь» (II, 50).

При этом Лиса не теряет традиционной хитрости: «Лиса лукаво пела» (II, 57). Более очевидно хитрость Ляо-шу-фэнь проявляется в истории с другим её другом, даос-алхимиком Цинем. Лиса отвлекает его, пока ее пособники крадут эликсир, созданный алхимиком. В «сцене» разоблачения Цинь произносит: «Теперь я понял – / Зачем всю ночь / Меня водила! / Агент! Шпионка!» (II, 59). «Меня водила» – провела, обманула.

Лиса в поэзии Е. Шварц вбирает в себя как традиционные для русского фольклора характеристики лукавства и хитрости, а также некоторые черты Хули цзин из китайского фольклора: долголетие, эрудицию, эстетический вкус.

Одним из важнейших для Е. Шварц субкодов зооморфного кода является орнитологический. Он сохраняет, кодирует и передает закреплённую в культурном поле и языке информацию, содержащую представления людей о птицах.

Набор инвариантов орнитологического кода складывается из обобщающего зооморфизма «птица» и конкретных наименований различных видов: «журавль», «чайка», «голубь», «воробей», «орёл» и так далее.

Простейший случай использования орнитологического субкода – характеристика людей, посредством уподобления их внешнему виду той или иной птицы. Так, павлин предсказуемо ассоциируется с яркостью/пестротой. При этом яркость может определяться как красота («Хвостом павлиньим распустились / Лилово-алым облака» (I, 82)), а может – как безвкусица («Была на свадьбе крашенной павлина» (I, 112)). Пестрота же может означать многообразие: «Мозг его — пестрее павлина» (I, 250).

Иногда художественная семантика исходит из представлений людей о каких-либо функциях птицы. Например, петух «будит» людей, своим криком сообщает о наступлении нового дня. Утренний крик петуха мыслится как

атрибут незыблемого миропорядка, его нарушение – как катастрофа. В поэме Е. Шварц «Люция ночи» лирическая героиня теряет ориентир. Чувство потерянности передается с помощью образа немой петуха:

Всё равно я не помню, куда плыву,  
Здесь был маяк и потух.  
Посредине моря, на острой скале,  
Трепещет немой петух» (I, 218).

Петух нем и не может возвестить о рассвете, значит рассвета больше не будет.

Часто кодировка поэтического текста опирается на общую характеристику птиц как вида. Традиционно птицы символизируют свободу, обеспеченную способностью летать и преодолевать географические расстояния. Варианты этой свободы многообразны и качественно различны.

Свобода может означать эскапизм: «Мне б разрыв-травой разжиться / И напиться чорна сока, / Ах, как стала бы я птица, / Улетела б я далёко» (II, 30). В славянской мифологии разрыв-трава обладала магическими свойствами, она могла отпереть любой замок. Лирический субъект ощущает себя в клетке, хочет выйти из неё и улететь, как птица. При этом не так важно, куда именно, важно лишь, что «далёко».

Свобода может мыслиться как освобождение от земного пространства как такового. Птицы в текстах Е. Шварц – жители неба, они ближе к Богу: «Три птицы кружились над синью собора» (III, 70). Автор часто помещает птиц в духовный контекст: «Только два жития мне привычны, / Схожие между собою весьма, – / Иноческое и птичье» (II, 206). И иноки, и птицы, по Е. Шварц, находятся на границе земного и небесного, устремлены в духовное пространство.

Как птицы преодолевают границу земного и небесного пространств, так человек в своей жизни движется к преодолению границы материального мира: «Мы перелётные птицы с этого света на тот» (V, 33). В маленькой поэме

«Новогоднее каприччо» автор, описывая состояние души лирической героини, превращает слово «птица» в контекстуальный антоним тварного мира: «Ещё не прах, ещё не птица» (III, 96). В данном случае «прах» – воплощение земного, тленного, а «птица» – небесного, духовного.

Когда же птицы находятся на земле, лишены способности летать, они обычно больны, мертвы или заперты. В этих состояниях они становятся ближе к человеку: «Зачем ты, Юсуф, кружишься / Почти убитою птицей, / Ты к Господу не взлетишь» (II, 154). Как «почти убитая птица» не может больше пересекать границу земного пространства и парить в небе, так и человек не в силах подняться к Богу.

Связи орнитологического и библейского кодов часто выражаются в прямых отсылках к Священному Писанию. Так, с помощью зооморфизма «голубь» Е. Шварц реконструирует два библейских сюжета.

Первый – ветхозаветный, связанный с вестью о конце потопа: «Голубь возвратился к нему в вечернее время, и вот, свежий масличный лист во рту у него, и Ной узнал, что вода сошла с земли» (Бытие 8:11). Сюжет рассказывает о примирении Бога и человека, начале новой жизни на земле, победе над смертью. В стихотворении Е. Шварц «Танцующий Давид» лирический субъект отождествляет себя с таким голубем: «Танцующий Давид. И я с тобою вместе! / Я голубем взовьюсь, а ветки вести / подпрыгнут сами в клюв» (I, 79). Это весть о примирении, о дерзновенном желании стать ближе к Творцу, «долететь» до него: «Щекочущая кровь, хохочущие кости, / меня к престолу Божию подбросьте» (I, 80).

Тот же библейский сюжет используется в поэме «Прерывистая повесть о коммунальной квартире»:

В новом ковчеге плавём,  
На этот раз – ржавый линкор,  
Больше ничей за нами,  
Нет, не следит взор.

<...>

Храм наш давно сгорел,  
Ныне сгорает Рим.  
Голубь с юным листом  
Не прилетит назад,  
Таёт на дне морей  
Ледяной Арарат (II, 159).

Отрывок наполнен трагизмом: Бог отвернулся от людей. На этот раз человек остался один на один с надвигающейся бедой в «ржавом ковчеге». В поэме потоп – метафора войны. Одна катастрофа заменена другой. Человек внутри этой катастрофы не видит никакого выхода. Голубь не принесёт оливковую ветвь мира, благую весть о новой жизни и новом начале. А гора Арарат, которая стала пристанищем для семьи Ноя и всех обитателей ковчега, сама слилась с водной стихией.

Второй библейский сюжет, связанный с голубем, – из Нового Завета, он повествует о крещении Христа на реке Иордан. Этот эпизод описан во всех четырёх Евангелиях: «И, крестившись, Иисус тотчас вышел из воды, — и се, отверзлись Ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия, Который сходил, как голубь, и ниспускался на Него» (Мф. 3:16), «И когда выходил из воды, тотчас увидел Иоанн разверзающиеся небеса и Духа, как голубя, сходящего на Него» (Мк.1:10), «И Дух Святой нисшел на Него в телесном виде, как голубь, и был глас с небес, глаголющий: Ты Сын Мой Возлюбленный; в Тебе Мое благоволение!» (Лк. 3:22), «И свидетельствовал Иоанн, говоря: я видел Духа, сходящего с неба, как голубя, и пребывающего на Нем» (Ин. 1:32).

В стихотворении «Дождь над Иорданом» Е. Шварц отсылает читателя к евангельской истории:

Вылетел из кустов  
Голубь стремительный сизый.

Больных влекли к святой воде,  
И дети руки окунали,  
И вдруг увидели его  
И — Голубь! Голубь! — закричали.

Сквозь эту блестящую бездну  
Он полетел ко мне. Ко мне?  
И вдруг свернул, как бы подрезан,  
И растворился в вышине (I, 363-364).

Иордан как особый духовный топос задаёт определенные ожидания. Голубь здесь не может восприниматься в отрыве от крещения Христа. Он ассоциируется с материальным воплощением Святого Духа. Голубь – символ чистоты и невинности. Крещение знаменует собой духовное возрождение, голубь – посланник «благой вести». Связываются два сюжета: начало новой жизни после потопа и духовное рождение после крещения. Однако в тексте Е. Шварц голубь пролетает мимо лирической героини. Она жаждала быть «замеченной» Богом, но, очевидно, оказалась недостойной этого.

Другая библейская птица, возникающая в творчестве Е. Шварц, – ворон. Поэт апеллирует к библейской притче о том, как Бог решил послать голод на израильтян за идолопоклонство. Илию же как верного своего сына Бог спас от грядущего наказания. Он велел воронам кормить пророка: «Воронам Я повелел кормить тебя» (3 Цар. 17:4), «И вороны приносили ему хлеб и мясо поутру, и хлеб и мясо по вечеру» (3 Цар. 17:6).

Е. Шварц, отсылая читателя к этому библейскому сюжету, трансформирует культурную ассоциацию, которая закреплена за зооморфизмом «ворон»:

Старый ворон сердце мое просил –  
Воронятам своим отнести:  
«А то закопают в землю тебя,

мне уж не выскрести».

– «Злая птица, – ему отвечала я, –

Ты Илью кормил и святых,

А меня ты сам готов сожрать,

Хоть, конечно, куда мне до них».

<...>

Ночью проснулась от боли в груди –

О, какая боль – в сердце боль!

Спрыгнул Ворон с постели, на столик, к дверям –

С клюва капает на пол кровь (II, 200-201).

Обычно вороны – падальщики, но у Е. Шварц ворон – плотоядная птица, ведь героиня ещё жива, хотя, очевидно, больна или на грани смерти («А то закопают в землю тебя»). В отличие от библейского сюжета, ворон пытается отнять последние жизненные силы, а не поддержать человека, хочет съесть его, а не накормить. При этом автор подчёркивает, что это тот же самый ворон, который кормил Илию. Но без Божественной воли, созидательной силы мира всё возвращается к борьбе за выживание, к естественному отбору. В такой реальности каждый сам за себя. Библейский ворон становится больше похож на античного орла, клюющего печень Прометея.

И этот сюжет, и сюжет с голубем на Иордане связывает общая мысль: героиня жаждет Божьей милости, Его знака или благословения. Но если на Иордане героиня просто не получает желаемого, то во втором случае испытывает трагическое чувство покинутости: в мире без Бога она оставлена на растерзание хищной птицы.

Ещё одна библейская птица, которая появляется в текстах Е. Шварц, – петух из сюжета об отречении Петра от Христа. Во время Тайной вечери Иисус предрёк Петру, что тот трижды отречётся от Него до крика петуха. История эта воспроизведена во всех четырёх канонических Евангелиях (Мф. 26:69-75; Мк. 14:66-72; Лк. 22:55-62; Ин. 18:15-18, 18:25-27).

Е. Шварц прочно связывает Петра с птицей, которая «возвестила» о его предательстве: «Три раза Петр прокричал. / Петух и Петр – кто разделит их? / Из смертных кто Тебя не предавал?» (I, 178). В русском языке слова «Петр» и «петух» имеют схожий фонетический облик. При их «столкновении» в стихотворении происходит семантическое сближение: Петр и петух становятся чем-то неразделимым. Апостол как бы срастается со своим предательством.

Даже самого Господа Е. Шварц ассоциирует с птицей. У неё Господь – Фазан: «Прости, Господь, – Ты был Фазан, / А я – охотник, стынувший в тумане» (II, 212). Поэт апеллирует к известной мнемонической фразе: «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан». Человек жаждет найти Бога, она – героиня – тот самый охотник, который желает познать Господа.

Орнитологический код играет важную роль в поэтологии Е. Шварц. На это уже обращали внимание О. Седакова<sup>191</sup> и Е. Айзенштейн<sup>192</sup>. Метафора поэт-птица вполне традиционна, так как птица ассоциируется со свободой, легкостью, кроме того, у неё прекрасный голос: «Но я – другой, я – птица, я – бродильня / Пока во мне кристаллы песнопенья / Не растворятся до конца во мраке – / Я петь желаю» (III, 52).

У Е. Шварц мы не найдём нежных пташек, её птица-поэт – нечто другое: первопроходец, исследователь, воин. И в этом её принципиальное отличие от всех предшественников, которые обращались к этому образу.

В маленькой поэме «Простые стихи для себя и для Бога» автор создаёт образ поэта-птенца, который не боится вести открытый разговор с Богом и даже укорять Его:

---

<sup>191</sup> Седакова, О. А. Елена Шварц. Первая годовщина. 2011. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <http://os.colta.ru/literature/events/details/21037> (дата обращения: 11.03.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.

<sup>192</sup> Айзенштейн, Е. О. О стихотворении Елены Шварц «Воробей» // Звезда. СПб., 2014. №8. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://magazines.gorky.media/zvezda/2014/8/tot-kto-bilsya-s-iakovom.html> (дата обращения: 17.04.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.

Боже,  
Иногда  
Ты берешь меня на ладонь  
И сжимаешь мне горло слегка –  
Чтобы я посвистела  
И песенку спела  
Для Тебя, одного Тебя.  
Иногда забываешь Ты обо мне –  
Волчья лапа  
Вчера пронеслась над гнездом,  
<...>  
Будто я птенец не Твой,  
А ничейный.  
Лучше б  
Ты, играя со мной,  
Раздавил бы мне горло  
Случайно.  
Кто напев пропоет Тебе тайный?  
Или... или Ты хочешь услышать  
Свист чудесный зажатой птички? (II, 84-85).

Для Е. Шварц поэтическая природа напрямую связана с Творцом, который «сжимает горло» птенцу, чтобы извлечь из него звук и на свет родилась новая песня/произведение. Лирический субъект остро переживает моменты, когда контакт с Богом прерывается. Птенец предпочитает потерять голос, свой дар («Лучше б / Ты <...> / Раздавил бы мне горло»), чем остаться без покровительства Господа.

Не только сам поэт, но и его творенья у Е. Шварц уподобляются птицам:

Строфа — она есть клетка с птицей,  
Мысль пленная щебечет в ней —

Она вздыхает, как орлица,  
Иль смотрит грозно, как царица,  
То щелкает, как соловей.

Они стоят — на клетке клетка — как бы собор,  
Который сам поет, как хор.

<...>

Но я открою клеток дверцы —

Они вскричат, как иноверцы

На безъязыких языках.

Толкаясь, вылетят они

И защебечут, залопочут,

Заскверещат и загогочут.

И горл своих колышут брыжи,

И перья розовые сыплют,

Пометом белоснежным брызжут,

Клюют друг друга и звенят.

<...>

И мы поем,

А петъ нас Бог учил, и мы рычим, и мы клокочем,

Платок накинут — замолчим (I, 8).

Поэтические смыслы Е. Шварц отождествляет с живыми птицами разных видов (соловей, орлица). Запертые птицы скучны, они лишь «вздыхают», «щелкают» или просто «смотрят». А свободные мысли наполнены жизненной силой и передаются разными модуляциями голоса («защебечут», «залопочут», «заскверещат», «загогочут», «звенят»). Они вообще могут быть невыразимы на обычном языке. («Они вскричат, как иноверцы /На безъязыких языках»).

Принципиальной для Е. Шварц и здесь остается связь творческого и божественного начал: пению (поэтическому мастерству) учит Бог. А заставить замолчать может только смерть («Платок накинут — замолчим»). Это очевидно, потому что «клетка» находится не в реальном, а в метафизическом пространстве, накинутый на нее платок знаменует вечную ночь.

В лирике Е. Шварц поэт воплощается в разных птичьих образах: соловья («Соловей спасающий» (I, 6), «Соловей спасающий (стихотворение-двойник)» (I, 7)); голубя («Танцующий Давид» (I, 79-80)); воробья («Воробей» (I, 157)) и даже попугая («Попугай в море» (I, 183-184)).

Соловей является наиболее привычным двойником поэта, но Е. Шварц переосмысляет традиционный образ соловья-певца в связи со своими индивидуальными представлениями о задачах поэта и смысле творчества. Её Соловей – первопроходец, исследователь, мессия:

Соловей засвистал и защелкал –  
Как банально начало – но я не к тому –  
Хотя голосовой алмазной иглой  
Он сшил Деревню Новую и Каменного дышащую  
мглу,  
Но это не было его призваньем. Он в гладком  
шаре ночи  
Всю простучал поверхность и точку ту нашел,  
слабее прочих.

Друг! Неведомый! Там он почуял иные  
Края, где нет памяти, где не больно  
Дышать, – там они, те пространства родные,  
Где чудному дару будет привольно.  
И, в эту точку голосом ударив, он начал жечь её  
как кислотой,

Ее буравить, рыть, как роет пленник, такую ж  
прикрываясь темнотой.

Он лил кипящий голос  
В невидимое углубленье –  
То он надеялся, что звук взрастет, как колос.  
Уже с той стороны, то умолкал в сомненье.  
То просыпался и тянул из этой ямки все подряд,  
Как тянут из укуса яд.

Он рыл туннель в грязи пахучей ночи  
И ждал ответ  
С той стороны – вдруг кто-нибудь захочет  
Помочь ему. Нездешний свет  
Блеснет. Горошинку земли он в клюв тогда бы взял  
И вынес бы к свету чрез темный канал (I, 6).

История Соловья является очевидной метафорой судьбы поэта. Его сила в главном поэтическом инструменте – голосе, прочном, остром, тонком и изящном («голосовой алмазной иглой»). Голос позволяет поэту «вращивать» звуки. Он становится плодоносящим: «звук взрастет, как колос». Подключается оппозиция пространственного кода «низ-верх», где «верх» – полюс духа и творчества. Поэтический дар дает Соловью надежду проникнуть в «иные края», где «не больно дышать». Е. Шварц воспроизводит переживание этого «другого мира»: Соловей там не был, но «почуял» его, и этого оказалось достаточно, чтобы признать пространство «родным».

Соловей стремится перейти границу и попасть в идеальный мир, чтобы не только самому прикоснуться к «чудному краю», познать его, но и вынести к свету «горошинку земли» – весь земной мир. Эта цель делает Соловья «Спасателем».

В то же время высокая миссия поэта осознается как опасная и губительная для него самого. В стремлении приоткрыть завесу смыслов он выпитывает всё, в том числе и небезопасное для себя: «тянул из этой ямки все подряд, / Как тянут из укуса яд». Если в этом варианте стихотворения «яд» – лишь сравнение, то в экспрессивно усиленном «стихотворении-двойнике» (I, 7) яд становится вещественно ощутимым и убивает поэта: вместо «Как тянут из укуса яд» появляется «Проглатывая грязь и всасывая яд». Поэт-Спасатель (Спаситель?) приобретает черты жертвенности, так как совершаемое деяние губительно для него, но созидательно для мира: «Горошинку земли он под язык вкатил / И выплюнул бы в свет, а сам упал без сил».

Оба текста завершаются «открытым финалом». Сослагательное наклонение глаголов указывает на то, что реализовать свою миссию поэт сможет только при одном обязательном условии – Божьей помощи: «С той стороны – вдруг кто-нибудь захочет / Помочь ему. Нездешний свет Блеснет». А пока Соловей остаётся в вечном поиске способа проникновения в другой мир.

Если образ поэта-соловья, пусть и радикально переосмысленный, достаточно традиционен, то образ поэта-воробья-воина – индивидуально авторский. В стихотворении Е. Шварц «Воробей» возникает образ «вооруженного воробья», готового сразиться даже с Богом:

Тот, кто бился с Иаковом,  
станет биться со мной?  
Все равно. Я Тебя вызываю  
на честный бой.  
<...>  
В боевом порядке легкая кость,  
армия тела к бою готова.  
Вооруженный зовет Тебя воробей.

Хочешь – первым бей  
в живое, горячее, крепче металла,  
ведь надо – чтоб куда ударить было,  
чтобы жизнь Тебе противостояла,  
чтоб рука руку схватила.  
И отвечу Тебе – клювом, писком ли, чем я,  
хоть и мал, хоть и сер.  
Человек человеку – так, приключенье.  
Боже Сил, для Тебя человек – силомер (I, 157).

Воробьи маленькие, но проворные, быстрые и бойкие птицы. Воробей у Е. Шварц определяет своё тело словом «армия», он «вооружен», его тело «крепче металла». Он «мал и сер», но собирается биться с помощью «клюва» и голоса («писка»).

Воробью-поэту неинтересно «бороться» с людьми («Человек человеку – так, приключенье»), маленький творец жаждет схватки с Творцом, желает помериться силами с лучшим в «ремесле». Более того, он уверен, что и Богу интересен и нужен такой поединок: «ведь надо – чтоб куда ударить было, / чтобы жизнь Тебе противостояла, /чтоб рука руку схватила». По мысли Е. Шварц, человек, особенно поэт, – точка приложения Сил Господних: «Боже Сил, для Тебя человек – силомер».

Ещё одна птица, которую Е. Шварц ассоциирует с поэтом, – попугай. Их роднит пристрастие к словам. В стихотворении «Попугай в море» герой помещен в ситуацию полной беспомощности перед лицом несоизмеримо более могущественных сил:

Вот после кораблекрушенья  
Остался в клетке попугай.  
Он на доске плывет – покуда  
Не заиграет океан.

Перебирает он слова,  
Как свои шелковые перья,  
<...>  
Поет он песню о мулатке  
Иль крикнет вдруг изо всей мочи  
На самом на валу, на гребне,  
Что бедный попка водки хочет.

<...>

Бормочет он, кивая:  
Согласен, но, однако...  
А впрочем, вряд ли, разве,  
Сугубо и к тому же...

<...>

Год дэм!.. В какой-то мере  
И строго говоря...

А волны все темней и выше,  
И к ночи океан суровой,  
Он голову упрячет в перья  
И спит с доверчивостью детской.

И растворяет тьма глухая  
И серый океан косматый  
Комочек красно-золотистый,  
Зеленый и голубоватый (I, 183-184).

Попугай помещается в трижды опасное пространство: пережив кораблекрушение, он находится в клетке, которую удерживает от губительной глубины океана лишь доска. Он полностью подчинен обстоятельствам, которым не в силах противостоять. Всё, что он может себе позволить, – речь.

Но на фоне катастрофы и надвигающейся смерти, все слова, веселившие людей в обычной жизни (о мулатке, водке и т. п.), звучат бессмысленно, карикатурно, обрывисто. Для усиления этого впечатления автор дает набор служебных, вводных и других вспомогательных слов, лишенных внятной содержательности. А само занятие поэта («Перебирает он слова, / Как свои шелковые перья») представляется наивной попыткой бегства от действительности («Он голову упрячет в перья / И спит с доверчивостью детской»).

О. Седакова, размышляя об этом стихотворении, говорит, что так изображается «последняя вспышка нашей глупой, почти пародийной, крохотной и доверчивой жизни. Вселенная здесь замкнута <...> как косматый Океан, пожирающий звук и цвет. Это кажется еще более безвыходным. Растворение в энтропии»<sup>193</sup>.

Отсутствие в образе попугая волевого, героического начала, свойственного поэту в творчестве Е. Шварц, очевидно, объясняется тем, что перед нами не столько поэт, хоть он и поёт песни, сколько человек вообще. Человек, который от рождения помещён в клетку, несущую его к смерти.

Птица и поэт в творчестве Е. Шварц – существа, которые находятся между земным и небесным, плотью и духом. Физически они могут быть малы и невзрачны, но духовно способны не только вступать в прямой контакт с Творцом, но иногда и сопротивляться Ему. Иногда птичье щебетание кажется бессмысленным на фоне грядущих катастроф, но чаще миссия певца осознается как важная и спасительная.

Таким образом, Е. Шварц использует зооморфный код для различных целей. Для некоторых из них подходят традиционные/эталонные значения.

---

<sup>193</sup> Седакова, О. А. Елена Шварц. Первая годовщина / О. А. Седакова. 2011. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <http://os.colta.ru/literature/events/details/21037> (дата обращения: 11.03.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.

«Собака» у автора связывается с верностью, «коты» воплощают похоть, «червь» – смерть, «бык» – мощь.

Более сложное использование кода связано с окказиональными вариантами, значения которых Е. Шварц последовательно закрепляет в своих текстах. К таким можно отнести «моль», «бабочку» и «пантеру», которые становятся аллегорией смерти в поэзии Е. Шварц.

Зооморфизм «пчела» устойчиво ассоциируется с духовным миром. «Лиса» вбирает в себя как традиционные для русского фольклора характеристики лукавства и хитрости, так и некоторые черты Хули цзин из китайского фольклора: долголетие, эрудицию, эстетический вкус.

Одним из важнейших для Е. Шварц субкодов зооморфного кода является орнитологический. Чаще всего он связан с библейским кодом: «голубь» – благая весть, «петух» – предательство Петра, «ворон» – кормление пророка Илии. «Фазан» становится воплощением Бога.

В текстах Е. Шварц есть целая «стая» птиц, которые вбирают в себя значения «поэт». Смелый «птенец», который ведет открытый разговор с Богом; «Соловей», но не традиционный «певец», а первопроходец, исследователь, мессия; «Воробей» – воин, готовый мериться силами с Создателем; «Попугай», бессмысленно повторяющий слова, пока поток его несет к неизбежной смерти.

В целом зооморфный код помогает в решении различных художественных задач: он позволяет остраничь понятие смерти, вступает во взаимодействие с другими семиотическими системами, оживляя стершиеся метафоры, служит средством выразительных характеристик героев. Но главное, он играет заметную роль в оформлении поэтологической концепции Е. Шварц. Зооморфизмы расширяют возможности поэтического языка, делают его более разнообразным.

### 3.1.2. Фитоморфный код

Набор инвариантов фитоморфного кода исходит из конкретных названий видов растений и обобщающих наименований: «деревья», «травы», «плоды», «ягоды» и так далее.

В лирике Е. Шварц флора представлена во всем разнообразии. Многие растения наделены символическими значениями.

Некоторые фитоморфизмы в текстах поэта традиционны, передают устойчивые культурные ассоциации. Например, дерево – род (семейное древо), ветвь – отдельный человек, а плоды – дети: «Я – рода тупик, / Ветка без цветов» (II, 99). Читатель сам достраивает метафорический ряд от «ветки без цветов» до семейного древа, так как это языковое клише.

Фитоморфизм «роза» у Е. Шварц несет менее традиционную семантику. Обычно роза является воплощением любви, страсти. И даже ее шипы понимаются именно в этом контексте. Но у Е. Шварц роза связана, прежде всего, с болью, травмой: «О розы, раните вы больно!» (I, 310); «Безумие и головная боль / Сплетаются, как розы» (I, 229).

В стихотворении «Война Роз» Е. Шварц превращает растения в участников сражения:

Алой и Белой розы война,  
Вижу: как медленно эти две  
Разлетаются, чтобы сбодаться вновь –  
Лепестки к лепесткам, голова к голове.

Люди, не видя, слушались их.  
Мир, знаешь, на человека не делится.  
Не Йорк, не Ланкастер тут виноват,  
А невидимые розы-владычицы.

Желтая роза в сторонке смотрела,

Она не вмешивалась, а жаль.  
А Серая, в мраке шипами острей,  
В горах сторожила Грааль (I, 314).

Е. Шварц даёт название своему стихотворению, опираясь на английскую историческую традицию. В России принято называть тридцатилетний гражданский конфликт английской знати «Войной Алой и Белой Розы», а в Англии её называют «War of the Roses», то есть «Война Роз».

Как известно, розы были отличительными знаками Ланкастеров и Йорков, которые сражались в борьбе за власть. Следовательно, «война роз» – метонимия. Её «реализация», возвращение тропу прямого значения превращает розы в активную движущую силу войны, подчиняющую своей воле людей, которые «не видя, слушались их».

В «войне роз», кроме красной и белой, появляются также жёлтая и серая. Первая из них на «языке цветов» (словарь символических значений цветов) символизирует дружбу, счастье и радость. Поэтому её невмешательство досадно, с точки зрения автора. Серая роза в живой природе не встречается. Цвет её явно символический, он может соотноситься с металлом рыцарских доспехов, ведь именно в Англии рыцарям короля Артура, сэрам Галахаду, Парсифалю и Борсу, был явлен Грааль.

Еще более очевидным образом «цветение» алой розы связывается с описанием смертельной раны Франца Фердинанда:

О Фердинанд, живи, я умоляю!  
Из сердца роза алая всходила,  
И осыпалась в небе для миллионов  
Одним движением разрытая могила (I, 255).

Как известно, убийство австрийского эрцгерцога стало формальным поводом для начала Первой мировой войны. С помощью фитоморфного кода Е. Шварц передаёт весь грядущий ужас и миллионы смертей в виде осыпающейся розы.

Но даже в тех случаях, когда в произведениях Е. Шварц роза ассоциируется с любовью, использование традиционного символа парадоксально:

Булыжником ввалился  
И, дик и дюж,  
Заматерился.  
<...>  
Он здесь уже, он на коленях,  
И плачет и говорит: «Прости,  
Не знаю как... ведь не хотел я...»  
И темные слова любви  
Бормочет с грустного похмелья.  
Перемешались наши слезы,  
И я прощаю, не простив,  
И синяки цветут, как розы  
Мы ведь — где мы? — в России (II, 78-79).

Е. Шварц переосмысляет традиционное значение «роза– любовь» в связи с пословицей «бьёт значит любит», занимающей свою нишу в национальном культурном коде. Синяки – единственный возможный вариант цветения больных взаимоотношений. Таким образом, устойчивое для Е. Шварц значение «роза – боль, травма» сохраняется.

Художественная семантика может опираться на специфические свойства тех или иных растений. Так, например, мак и конопля предсказуемо связываются с состоянием наркотического опьянения:

Я хотела бы — я люблю —  
В облака глядеть, на земле лежать,  
И в это же самое время — коноплю  
В себе собирать.  
У меня внутри — в средней пазухе —

Не одна конопля —  
Там колышутся, переливаются  
Маковые поля.  
<...>  
Посмотри скорей в мой сон —  
Видишь — прыгает, как слон,  
В глубине кроветворенья  
Наркотический гормон. (I, 299)

Конопля и мак являются здесь метафорой ярких внутренних переживаний, видений. Речь идет не о реальном воздействии различных веществ, а скорее о способности творца аккумулировать свои силы и перерабатывать их во вдохновение. Это какой-то близкий к состоянию наркотического опьянения опыт, связанный с измененным состоянием сознания.

Е. Шварц далеко не единственный отечественный поэт, проводивший такую аналогию. Восприятие искусства, мощное впечатление, которое оно производит на человека, И. Бродский сравнивает со «способностью торчать, избежав укола»<sup>194</sup>. А. Васильев, подобно Е. Шварц, отмечает уникальную способность творца без наркотических веществ видеть то, что не доступно обычному сознанию: «Я наяву вижу то, что многим даже не снилось / Не являлось под кайфом, / Не стучалось в стекло»<sup>195</sup>.

Мак, как известно, оказывает снотворное действие, так как содержит алкалоиды. Жизнь мака – жизнь в забытии:

Но в следующей жизни хочу я  
Снотворным маком расцвести.

---

<sup>194</sup> Бродский, И.А. Малое собрание сочинений / И.А. Бродский. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. С. 202.

<sup>195</sup> Васильев, А. Г. Мое сердце. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://reproduktor.net/gruppa-splin/moyo-serdce/> (дата обращения: 31.01.2021). Загл. с экрана. Яз. рус.

В день летний, похожий на вечность,  
Самим собою пьянеть,  
Никого не любя и не помня,  
И беззвучно внутри звенеть.  
Я знаю, чего я хотела,  
Но этого лучше хотеть –  
И опиумным соком  
Зачаток сознания извесь (I, 74).

Это жизнь без осознанности, без боли и разочарований, опьяненное и сонное существование. Казалось бы, оно противоречит творческой концентрации. Но общей семей фитоморфизмов «мак» и «конопля» остается измененное сознание, близкое к творческому вдохновению.

Единицы фитоморфного кода часто используется Е. Шварц для описания эмоционального состояния лирического субъекта:

Истерика растет  
Листом Раффлезии Арнольди,  
Мясистым, красным в белых пятнах,  
И все течение души  
Забито телом ее ватным (I, 84).

Раффлезия Арнольда — вид растений-паразитов с самыми крупными в мире цветами. Это красный цветок в белых пятнах, который источает запах тухлого мяса. В тексте он уподобляется истерике: сильному негативному эмоциональному потоку, который заполняет человеческую душу («забито телом её ватным»).

Фитоморфный код может быть встроен в другие семиотические системы. Так, например, фитоморфизм «яблоко» является в то же время элементом библейского кода культуры и связан с семантикой греха: «Горькое яблоко выросло в райском саду» (II, 91).

Следуя библейскому сюжету, поэт связывает женщину со грехом, который она привносит в мир:

А Вера, с рейса как пришла,

На кухню яблок принесла:

<...>

А яблок красная гора

Истаивает до утра.

Ах, Вера! В двери крик да стук.

Забрел уже солдатик к ней.

Они запрутся – слышен смех

Да взвизги: пей или налей!

И шепчет Влас: ох грех, ох грех (II, 155-156).

Здесь яблоко не прямо отсылает к истории грехопадения человечества, но грех упоминается сразу же после поедания «горы» красных яблок, метонимически соединяя понятия. О том, что грех в этом контексте – религиозная, а не бытовая категория, свидетельствует и имя героини – Вера.

Другой библейский сюжет связывает Е. Шварц с фитоморфизмом «кедр». В стихотворении «Евангелие от Кедр» она делает главным «героем» дерево, остроя сцену распятия Христа. Повествование в тексте ведётся от лица Кедр, который стал крестом:

Топор...

Срубили,

Разрезали,

Поперек самого себя

Сколотили,

Вбили в землю,

Повесили Бога

Живого.

Он появился, как зелень  
Весной из корявых сучьев,  
Как полная Невозможность.  
Руки Его на моих плечах.  
Я прижался, хотел  
Последним соком своим  
Силы Его подкрепить.  
Вдруг я стал деревом снова,  
Расцвел,  
Весь покрылся листьями,  
Корень мой  
Укоренился в далекой белой земле,  
В сердце мира.  
Весь я в красном плаще цветов (I, 140-141).

Это рассказ о казни и воскресении не только Бога Живого, но и наделенного верой дерева. Его тоже убили («топор», «срубили», «разрезали», «сколотили»), сделали беспомощным заложником в руках жестоких людей, орудием казни. Но природа не хочет быть причастной к убийству Бога, Кедр пытается помочь Христу: «Силы Его подкрепить», поддержать: «Руки Его на моих плечах». И происходит чудо спасения: «Вдруг я стал деревом снова / Расцвел». Кедр таким образом становится символом веры, верности и спасения.

Природа у Е. Шварц часто наделяется христианскими чувствами и добродетелями, она тянется к Богу:

Синенький цветочек  
На горе Сион,  
Повторяя «Отче»,  
Рвется в небосклон.  
Крохотный, лазурный,

К небу не дойдешь,  
Как наступит осень —  
На землю падешь.  
«Следущей весною  
Я пробьюсь повыше  
Всею синевою,  
И Господь услышит» (I, 409-410).

Маленький синий цветочек без названия становится носителем важных для поэта качеств – веры, устремленности ввысь, упорства. Семантика синего цвета подтверждает эти качества цветка. Природа у Е. Шварц одухотворена, она Божье творение и стремится к Творцу. Она имеет душу, которую пытается спасти.

В стихотворении «Арборейский собор» (arbor—дерево (лат.)) лес есть воплощение храма, а деревья в нём – прихожане:

Душа моя вошла во храм  
Ночной, презрев засов,  
Она прошла через толпу  
Рябин, берез, дубов.  
Они стояли без корней  
И трепетали в дрожь  
И наклонялись вместе враз,  
<...>  
А на амвоне дуб стоял,  
Кривыми крепкими руками  
Он душу леса поднимал,  
Как бы в лазурной чаше пламя.  
В такт шепоту его и треску  
Деревья никли головой.  
И пахло лопнувшей корой,

Хвоею, желудем, смолой.  
Душа моя тогда спросила  
У деревца, что меньше всех:  
Что привело вас, что свалило,  
Что вы набились, как в ковчег?  
– Конец Закону, все возможно:  
Мы ходим, рыбы говорят,  
И небо уж свернулось в свиток, –  
Слетая, ахнул листопад (I, 320-321).

Осенний лес предстает как церковь в двух значениях этого слова: религиозная община, которая объединяет живые и одушевленные деревья, и храм, здание для богослужения: опушка с дубом сравнивается с амвоном, а само дерево становится неким средоточием духа «собора», своеобразным наставником паствы.

Описывая, очевидно, позднюю осень («Слетая, ахнул листопад»), поэт осмысляет конец биологического цикла как Конец Света. Свернутое в свиток небо отсылает к библейскому Апокалипсису: «И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих» (Откр. 6:14). В то же время упоминается ковчег («Что вы набились, как в ковчег?»), вызывая ассоциацию со Всемирным потопом. В любом случае «Конец Закона» мыслится как конец мироздания. Весь мир трепещет, деревья «никнут головой» и, вероятно, молятся в своём «соборе».

Фитоморфный код может актуализировать широкий культурный контекст. Параллели, которые выстраивает Е. Шварц между явлениями природы и культуры, часто неочевидны, окказиональны, субъективны. Так, например, происходит в стихотворении «Черемуха и Томас Манн»:

Дожди напали на весну. Повычесали  
Лепестки с дерев и бросили их в лужу,  
Они лежат, сияя, сон их тонок,

Черемуха мятется на ветру  
Как легион разгневанных болонок.  
Весна обстриженная,  
Весна обиженная  
И горло тучами обложено  
Такими синими.  
Черемуха – Волшебная гора –  
Внутри нее – чахоточный германец  
И то же, что ее дрожащие цветы  
Его веселый роковой румянец (I, 167).

Оборванные дождями и ветром деревья выглядят нездоровыми. Больны не только они, но и сам мир – больная весна. Е. Шварц связывает состояние природы с сюжетом романа Томаса Манна «Волшебная гора», действие которого происходит в туберкулёзном диспансере, а одной из главных тем становится болезнь человека и мира. Черёмуха – цвет весны, её красота. В тексте же красота цветения дерева сравнивается с «весёлым румянцем» от смертельной болезни, черёмуха и есть болезнь.

В стихотворении «Шиповник и Бетховен» главный герой – куст. Бетховен возникает только в качестве сравнения.

Шиповник низенький, малиновый  
Ежом круглишься ты  
У черты,  
Где море споткнулось,  
Упало и лежит,  
Шумя округлым впалым животом.  
Муслиновый роня лепет в песок  
И лепестки теряя небрежно у камышей,  
Как носовой платок или манжету –  
Ты мне, задумчивый, напомнил

Бетховена, когда он утром кофе пьет,  
Плеснув его рассеянно в горшок  
Ночной, в нечесаной башке перо подушки,  
Помятый, бледный, он чешется, мычит, гудит (I, 166).

На одном из самых популярных портретов композитора, который был написан Й. Штилером, Бетховен изображен с довольно пышной шевелюрой выющихся волос. Визуально она, действительно, напоминает кустарник. Сопоставляются не только внешние признаки (растрепанность, сглаженные/округлые черты лица), но и внутренние – рассеянность (шиповник теряет листья, Бетховен выливает кофе в ночной горшок). Природный и культурный планы переплетаются в единую неиерархическую картину.

Фитоморфный код может подключать и контекст национального фольклора. Так, в стихотворении «Колодец-дуб» дерево становится связью сказочного и реального миров:

Пробился ключик посреди  
Пустого дуба  
<...>  
И говорят – в году раз ночью  
Там что-то будто вдруг вскипает,  
Оттуда с шумом, плеском, пеньем  
Всплывает лешая русалка,  
На мир посмотрит – и обратно  
Несется вниз в жерло глухое (I, 304).

В отечественной традиции дуб ассоциируется с волшебным миром<sup>196</sup> (под дубом зарыта смерть Кощея, Соловей-разбойник сидит на семи дубах и т. д.). В стихотворении Е. Шварц «колодец» внутри пустого дуба становится

---

<sup>196</sup> См.: Мадлевская, Е. Л. Дуб / Е. Л. Мадлевская // Русская мифология. Энциклопедия. М.: Мидгард, Эксмо, 2005. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://www.chitalnya.ru/work/624546/> (дата обращения: 12.01.2021). Загл. с экрана. Яз. рус.

своеобразным порталом в волшебный мир, он связывает реальный мир людей и волшебный мир сказочных существ. Есть основание полагать, что этот дуб попал в текст Е. Шварц не непосредственно из фольклора, а опосредованно, через А. Пушкина, и «лешая русалка» – продукт наложения двух пушкинских строк: «Там леший бродит, русалка на ветвях сидит». Однако функция дуба и у А. Пушкина та же: первая песнь «Руслана и Людмилы» открывает дверь в сказочный мир.

Таким образом, Е. Шварц с помощью фитоморфного кода выполняет разные художественные задачи. Некоторые фитоморфизмы передают устойчивые культурные ассоциации: «дерево» – род, «ветвь» – отдельный человек, «плоды» – дети, «яблоко» – грех, «дуб» – вход в волшебный мир.

Другие наделяются менее традиционной семантикой: «роза» – не символ любви, а символ боли не только личной, но и исторической; «мак» и «конопля» – не только ожидаемые значения «опьянение», «забытье», «анестезия», но и менее очевидное – «вдохновение».

Встречаются и уникальные варианты кода: «Раффлезия Арнольда» – истерика; «кедр» – крест, на котором распяли Христа; «Черёмуха» – болезнь; «Куст шиповника» – Бетховен.

Также некоторые фитоморфизмы вбирают значения веры: «цветочек» – молитва, «лес» – храм, собор.

Фитоморфный код помогает автору включать произведения в более широкий контекст, выражает представления о связи природы и Бога, природы и культуры, передает эмоциональные состояния лирической героини.

Биоморфный код в целом обогащает средства художественной выразительности, давая в своих традиционных формах материал для метафоризации, сравнений, олицетворений.

Окказиональные варианты биоморфного кода служат для выражения личностного восприятия мира. Такие биоморфизмы более значимы для

понимания устройства художественной реальности поэзии Е. Шварц, авторских представлений о поэте и поэзии, жизни и смерти.

### 3.2. Предметный код

При первом знакомстве с художественным миром Е. Шварц может сложиться впечатление, что тексты автора перенасыщены различными предметами и реалиями быта, но это не так. Как таковые предметы и вещи встречаются нечасто, но если появляются, то описываются столь детально и парадоксально, что их сполна хватает для создания ощущения бытовой загруженности произведения.

Предметы и явления попадают в художественный мир Е. Шварц вне зависимости от сферы применения, эпохи, общественного статуса: «окурки», «рентгеновский снимок», «сито», «праща», «булава», «гончарный круг», «скамейка», «плетень», «винтовка», «столярный клей» и т. д.

С помощью предметного кода Е. Шварц решает множество задач: она уточняет художественное время произведения, вводя старинные или современные предметы, детализирует художественную реальность, поэтизирует «непоэтическое».

Часто вещи в произведениях Е. Шварц не несут символическую семантику, они равны себе, то есть являются частью предметного мира, но не предметного кода. В целом предметный, или вещественный код в лирике Е. Шварц наименее частотный из всех базовых.

Некоторые значения единиц предметного кода обусловлены традицией и вполне понятны. Так, «клетка» вбирает в себя семантику замкнутости, закрытости, неволи: клетка – строфа («Строфа — она есть клетка с птицей, / Мысль пленная щебечет в ней» (I, 8)); клетка – тело («Я угасаю. Дух, / Мечась по клетке тварной, / Уже почти вовне» (V, 42)); клетка – барьер: («Ревнивцу снится — он в железной клетке / Глядит, как тешится его с другим подружка / И смехом заливаётся жестоким» (II, 20)) и т. д.

За единицей предметного кода «глина» в поэзии Е. Шварц закреплено значение «человеческое тело», что обусловлено библейским пониманием Бога как ремесленника, гончара, создавшего людей из глины: «Но ныне, Господи, Ты – Отец наш; мы – глина, а Ты – образователь наш, и все мы – дело руки Твоей» (Ис. 64:8). В поэзии Е. Шварц «глина» осознается, с одной стороны, как материальная клетка духа: «Античастица Духа, / Чуждая всем и всему, / В грубой томится глине» (V, 22), с другой – как дом души: «Душ бестелесных много на земле / Оставь кусочек глины на столе – / и не заметит сам, как оживёт» (V, 248). Таким образом, предметный код позволяет уточнить авторское понимание соотношения между телом, духом и душой.

Единица предметного кода «корабль» в лирике Е. Шварц несет значение «жизни»:

Корабль Жизни уносился вдаль.  
Я с вашего упала корабля.  
Не различить, где небо, где земля,  
Где воздух, звезды, череп иль лицо  
<...>  
Сгнила в воде и Ариадны нить» (V, 41).

Героиня буквально «отстала от жизни» и «осталась за бортом». Падение «за борт» сопровождается полной дезориентацией («где небо, где земля, / Где воздух, звезды, череп иль лицо»). Мир осознается как страшный и опасный лабиринт. Путеводная нить сгнила, надежды на выход фактически нет.

Предметы-атрибуты зачастую становятся средством характеристики их владельцев, причем не бытовой, а сущностной. Так, например, в образе Пифии из одноименного стихотворения акцентируется внимание на двух бытовых предметах – посохе и воронке. Героиня изображается как девушка с посохом: «Девушка, девушка – посох в руке» (I, 201). Посох – атрибут пастуха, странника (позже он трансформируется в атрибут правителей – скипетр). Таким образом, единица предметного кода «посох» объединяет семантику

пути, судьбы и власти. Пифия предсказывает будущее, направляет людей, указывает им путь. Люди для жрицы, обладающей возможностью соприкоснуться с божественным знанием, – стадо, а она сама – пастух. В то же время она странник, способный пересекать границу физического мира, перемещаться в другую реальность.

Драматизм отношений Пифии с источником тайного знания передает единица предметного кода «воронка»:

Утонула она – потому что тесна  
Водопаду, что в горле спит.  
Сон из дальних сочится стран,  
Говорит она тихо в сторонку:  
«Мне тяжело – через воронку  
Переливают океан» (I, 201).

Воронка становится воплощением ограниченности физических и духовных возможностей жрицы: ее ресурсы несоизмеримы океану открывшейся ей информации о будущем мира, ей сложно быть инструментом высших сил. Для Е. Шварц это очень понятное ощущение. Как поэт она находится в схожей ситуации: приоткрыта завеса, есть доступ к знанию, но не хватает подходящих слов для его выражения.

Е. Шварц часто пользуется образами бытовых предметов в разговоре о духовном поиске и визионерском опыте:

Вот иду я по дну реки,  
И скользят через ребра мои  
Как пескарики – ямщики  
И швеи, полотеры, шпики.  
Вся изъедена ими, пробита,  
Будто мелкое теплое сито (I, 266).

Уникальное «тело» поэта-визионера способно воспринимать то, что недоступно другим людям, но это очень болезненный опыт: героиня

«пробита», «изъедена» полученным знанием настолько, что ощущает себя, как «мелкое сито», сквозь которое идут потоки информации о чужих жизнях. Горло-воронка и тело-сито несоразмерны тем задачам проводника, которые им отведены.

Одна из устойчивых задач единиц предметного кода в лирике Е. Шварц – изображение течения времени, его разрушающей силы:

Юбка <...>  
У поцарапанного шкафа  
Тебя я, вялую, снимала –  
Крючок ослаб, прожог, заплата,  
Швы разошлись – как ты устала!  
Тобою, мертвой, занавешу  
Окно (I, 182).

С помощью бытовых предметов Е. Шварц осмысляет каждодневную борьбу людей с энтропией. Разрушающая сила времени воздействует на каждый предмет, будь то дырявая юбка, ослабевший на ней крючок или поцарапанный шкаф. Прошлое связано с рождением вещи (новой юбкой), «жизнь» – с накоплением деформаций, будущее – со смертью. Е. Шварц наделяет юбку антропоморфными чертами; стадии ее жизни соотносимы с возрастами человека: она может устать и умереть. Движимая благодарностью и жалостью героиня пытается противостоять энтропии. «Смерть» одежды становится переходом вещи в ее новый статус: юбки больше нет, но ткань еще послужит для другой цели. Это своего рода милосердие, желание продлить «жизнь» любимой вещи, сберечь ее.

С помощью вещественного кода Е. Шварц стремится восстановить целостность мира, «исцелить» универсум. Эта задача решается и другими способами, но предметный код позволяет сделать процесс предельно наглядным, например, с помощью мотива сшивания и сопутствующих ему инструментов: иголки и нитки.

Шитьё – соединение двух тканей (или одной поврежденной) в нечто целое. В творчестве Е. Шварц вполне бытовой процесс шитья обретает метафизический смысл.

В текстах автора часто появляется образ «ткани небес»: «Ветшает ткань небес» (II, 73). Метафора «небо – ткань» реализуется как в «высоком» регистре: «Рвать платок осенней ночи, / Расшитый золотом» (I, 162), так и в «низком»: «Божество, / Накинув тряпку неба» (I, 10).

Изображение неба как ткани восходит к Ветхому завету: «Он распростер небеса, как тонкую ткань, и раскинул их, как шатёр для жилья» (Ис. 40:22). Е. Шварц расширяет логику этой метафоры, у неё весь мир – материя. Игра на полисемии слова «материя» (ткань и физическое вещество) позволяет распространить область применения «сшивания». Сам человек, будучи частью земного мира, осознаётся как сшитый из материи: «У человека шов проходит по гортани – / сшивали там и спрятали изнанку» (I, 25), «Тела шелковый кафтан» (II, 31).

Кровь, с точки зрения биологии, является соединительной тканью. У Е. Шварц кровь становится «нитью», которая «сшивает» живое человеческое тело: «кровяной / Движенье нити» (I, 280), «Сердце ткёт багровый шёлк» (I, 88), «Из сердца и в сердце – <...> / Красная нитка строчила, сшивала творенье Твое» (I, 32).

Социализация человека происходит через «пришивание» ребёнка к обществу:

Здесь же детский мой садик.  
Здесь я увидела первый снег  
И узнала, что носит кровь в себе человек,  
Когда пальчик иглою мне врач окровянил.  
Ах, за что же, Господи, так меня ранил?» (I, 234).

Детский сад – официальное начало социализации. Игла, которую использовал врач для сбора крови на анализ, «сшила» досоциальное домашнее

детство и начало жизни в обществе: анализ крови является одним из обязательных правил вхождения в общественную жизнь. В риторическом вопросе, обращенном к Богу, может слышаться ирония, вызванная незначительностью события, но это не так: рана становится существенной, если понимать ее как насильственное и болезненное для ребенка введение его во взрослую жизнь.

В логику использования Е. Шварц предметного кода вполне вписывается традиционная метафора «нить жизни»:

Мне смотать бы жизни нить  
К самому началу,  
И уж снова раскрутить  
Я б не разрешала (II, 31).

Взросление, старение осознается как разматывание нити времени. Индивидуально авторским является только волевое сопротивление этому процессу – «я б не разрешала».

«Нить» в поэзии Е. Шварц в разных формах «прошивает» весь художественный универсум:

О длинный дождь, ведь ты — швея,  
Меж пальцев тянешь нить.  
Я знаю — мания твоя  
Покрепче море с небом свить (III, 32).

Дождевые капли представляются автору нитью, связывающей небо и землю, гладь небесную и гладь водную.

Духовные категории тоже входят в жизнь человека с помощью «сшивания». Так, «ткань сердца» (I, 79) вбирает святость Христа, «пыль с Его ступни, / И тень креста, который Он несёт» (I, 79). Процесс одухотворения происходит в результате «вшивания» в сердце следов Божественного присутствия.

«Нить» связывает душу и тело: «душа <...> / Вот надо мною на нитке висит, / Как шарик воздушный» (III, 76); земное и небесное: «Шел человек, к его макушке / Была привязана сверкающая нить, / Витого снега бечева, — / Чтоб с облаком соединялась / Его больная голова» (I, 19).

Аналогичные сшиванию процессы – связывание, склеивание, спутывание, сковывание. Все они обеспечивают единство мироздания:

Как ниткой навощённую  
Игрушка с ёлкой связана,  
Как смочены смолой они,  
Как спутаны хвоей —  
Так я к тебе прикована,  
Приклеена навек.  
<...>  
На год игрушку в гроб кладут,  
А ёлку — в серый снег.  
Так с сердцем разлучается  
И с Богом человек (III, 18).

Как ёлочная игрушка привязана к ёлке, спутана и склеена с ней, так человек связан с Богом, «прорастает» в веру, укрепляется в ней.

«Иголка», сшивающая мир, в лирике Е. Шварц является инструментом поэта: «Голосовой алмазной иглой / Он сшил Деревню Новую и Каменного дышащую мглу» (1,6). Способность к соединению пространства/мира – не просто возможность, которой наделен поэт, это его предназначение. Так он спасает реальность, связывает ее, не дает ей распасться:

Скорей свяжи сравнений цепью  
Весь этот мир –  
Не то растает, унесется  
В глухой эфир (1,9).

Цепь сравнений – сила, которая, подобно гравитации, делает мир устойчивым. Эта «цепь» имеет духовную природу, она небесного происхождения: «Поэзии цепь свисает с небес» (V, 29). Она призвана противостоять разрушающим силам жизни.

Жизнь тоже определяется поэтом в категориях предметного кода: это нож, который постоянно дробит/разрезает отведенное человеку время: «Лайф – это найф – это ножик. / Или дробление множеств / До ещё больших ничтожеств?» (I, 83). Жизнь дробит, нарушается целостность первоначального замысла.

Смерть же, напротив, упорядочивает хаос жизни: с помощью «спиц» и «крючка» она связывает все нити человеческих душ в некое единство («вещь»): «Смерть подкинёт на колене / Шаль иль платок / И вот — ко всем тебя привяжет, / Вонзив крючок. / <...> / Смерть машет спицей, недовольно» (I, 400). Процесс вязания перманентный, потому что новый «материал» поступает непрерывно. «Вещь» принципиально незавершима, но едина: смерть – уравнивающий фактор, конец проявлению индивидуального, слияние с общим.

На «ткани» мира жизнь, по Е. Шварц, оставляет не красивый узор, а прореху:

Жизнь — это темная прореха,  
И только нитью золотою  
Отмечены души движенья.  
<...>  
От всей парчовой, всей багряной  
Судьбы богатой остается  
Висящая во тьме над нами  
Одна изнанка — с золотыми  
Бессмысленными узелками (I, 368).

Лишь движение души оставляет зримый след на «ткани» судьбы. Эта судьба может быть «богатой» (парчовой и багряной), но на ее изнанке остаются только «золотые узелки» сделанных душой выборов. И хотя Е. Шварц характеризует узор узелков как «бессмысленный», изображает она этот «хаос» как космос: очевидно, что «тьма над нами» и «золотые узелки» – это звездное небо.

Таким образом, предметный, или вещественный код, наименее частотный в лирике Е. Шварц, функционирует по тем же правилам, что и другие базовые коды, более разработанные в художественном мире поэта. Он так же имеет эталонные и индивидуальные варианты, так же взаимодействует с другими кодами.

Традиционную семантику несут такие единицы кода, как «клетка» – замкнутость, закрытость, неволя, граница; «корабль» – жизнь; «посох» – путь, судьба, власть. В корреляции библейского и вещественного кодов за «глиной» закрепляется значение человеческого тела.

Индивидуальными значениями наделяются: «воронка» и «сито», которые становятся воплощением ограниченности физических и духовных возможностей человека; «юбка» и «поцарапанный шкаф» приобретают семантику деформации, старения, износа, времени.

Главная функция предметного кода в лирике Е. Шварц – воплощать индивидуальное представление автора о целостности мира, где все понятия и явления – часть единого замысла. «Нить», «иголка», «спицы», «крючок», «ткань», «цепь» становятся инструментами метафизического шитья/вязания/сцепления художественной реальности. С их помощью Е. Шварц устанавливает связи между человеком и обществом, небом и землей, человеком и Богом, телом и душой, жизнью и смертью.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своем творчестве Е. Шварц создает целостную и гармоничную художественную реальность, насыщенную разнообразным поликультурным, полинаучным, полиэстетическим, полирелигиозным опытом. При этом столкновение Востока и Запада, науки и мистики, барокко и постмодернизма, христианства и буддизма не вызывает конфликтности, полюса не противостоят друг другу. Их «встреча» приводит к взаимодополнению, обмену опытом по осмыслению фундаментальных вопросов бытия.

Детальная проработанность художественного универсума Е. Шварц, его разноплановая наполненность обусловлена стремлением поэта создать полноценную модель мира, «перепеть Демиурга» (пересказать, воспроизвести, отразить всё, созданное Им): «Получилась маленькая модель мира. Я повторила этот мир по складам вслед Творцу, сколько хватило моих глаз, — перепевщик Демиурга. Компендиум мира, заключенный в крошечный шар и отравленный болью. Это — мой message Творцу и маленькое зеркало» (IV, 277). Е. Шварц плотно «заселяет» свою художественную реальность, чтобы реализовать главную, по ее мнению, задачу поэта – сохранить/спасти мир.

Миропонимание автора способствует выполнению этой задачи. Поэтом движет любовь: к Богу, творчеству, культуре, истории, природе, предметам, топосам, которая перерастает во всеобщую любовь к миру. Именно она оправдывает слияние «высокого» и «низкого»; только любя, можно допустить в свою реальность (в область поэтического) «окурки», «мочу», «несданные бутылки». Е. Шварц научилась хранить не только «страницу и огонь», но и предельно бытовые следы реальности, пускать крыс в рай (хоть и земной), потому что «они допущены, и им можно».

Культурные коды служат инструментами формирования этого уникального, сложно организованного художественного универсума. С их помощью автор выстраивает разнообразные связи: между человеком и Богом,

человеком и природой, микрокосмосом и макрокосмосом, индивидуумом и обществом, пространством и временем, творчеством и творцом; телом и духом, космическим и земным, идеей и вещью.

К числу базовых культурных кодов в лирике Е. Шварц относятся телесный, пространственный, временной, биоморфный, предметный.

Разностороннее понимание тела дало автору возможность использовать телесную образность как язык описания своего мира. С помощью языка телесности Е. Шварц не просто наполняет художественную реальность соматической и сенсорной образностью, но оплотняет ее, наделяет телесными признаками. Тело есть у всего: у Бога, души, времени, луны, камня, и уже хотя бы по этому признаку человек связан со всем миром, может вступать с ним в коммуникацию. Многообразная реальность приобретает общие черты, универсализируется. Мир становится ближе и понятнее, буквально протягивает руку человеку.

К числу ключевых единиц телесного кода у Е. Шварц относятся соматизмы «кровь» и «кости». «Кровь» осознается как сопряжение духовного и телесного: генетически относясь к полюсу телесности, она приобретает семантику духовного («любовь», «дух», «душа», «творчество»). «Кости», напротив, становятся аллегорией тленности и смерти, вбирая в себя значения: «плоть», «конечность», «грех». Между единицами кода устанавливаются отношения антонимичности: «кости» и «кровь» противопоставлены друг другу, как «плоть» и «дух».

Язык телесности реализует референтивную функцию, соотнося соматизмы с самыми различными референтами художественного мира. Эмотивная функция проявляется в иронии, оценке или отсутствии оценки, когда та ожидаема. Телесный код используется для описания природы естественного (русского) языка и процесса поэтического творчества, выполняя метаязыковую функцию. Поэтическая функция проявляет себя в соматической метафоризации, олицетворениях, телесных сравнениях и других тропах.

Фатическая функция телесного кода обнаруживается в прагматике текста, устанавливая контакт с читателем, подсказывая ему правила коммуникации.

Таким образом, в лирике Е. Шварц телесный код имеет свой алфавит, его единицы вступают в отношения синонимии/антонимии и выполняют основные функции языка.

Порождаемая языком телесности картина мира гуманизируется. Поэт наделяет бестелесное телом и вселяет в «неживую» природу душу. Обилие сенсорных образов делает художественную реальность эмоционально насыщенной.

Большое значение в организации художественного универсума Е. Шварц имеют пространственный и временной коды. Они не только моделируют предельно сложный пространственно-временной континуум, но и передают важнейшую аксиологическую семантику.

Пространственный код в лирике Е. Шварц встречается в трех вариантах: традиционном, отклоняющемся от нормы и окказиональном.

Традиционно лежащие в основе пространственного кода бинарные оппозиции «верх/низ», «право/лево», «вперед/назад», «восток/запад», «север/юг», «высота/глубина», «внешнее/внутреннее», «замкнутое/открытое», «центр/периферия» используются для выявления контрастов бытия.

При этом пространственная оппозиция «верх/низ» может выполнять множество функций, например, маркировать движение художественного времени. Но чаще она связана с религиозными или мифологическими системами координат: «верх/низ» осмысляется как «высокое/низкое», «святое/греховное», вертикальная ось приобретает аксиологическую значимость.

Оценочные значения могут закрепляться за единицами кода разными способами. Например, негативная семантика пространственной координаты «назад» подсказывается рифмой: «назад — ад». Ощущение «глубины» может

передаваться архитектурной стихией, ритмом, задающим интонационный рисунок произведения.

Отклонения от традиционного использования пространственного кода связаны с мировоззрением Е. Шварц. Она намеренно смягчает контрастность пространственных координат «земного/небесного», «востока/запада», устанавливая между ними прямую коммуникацию. Более того, между полюсами бинарных оппозиций поэт обнаруживает «третий элемент» – «шов», пространство соединения противоположностей. Функцию такого «шва» может выполнять, например, душа, так как она принадлежит одновременно и небесному полюсу «верха», и земному полюсу «низа» (находится в теле).

В ряде случаев автор меняет закрепленные в парах значения («внутреннее – внешнее» / «свое – чужое»).

Окказиональные варианты подразумевают разрушение оппозиционных пар пространственных координат за счет стирания границы между полюсами. Так, Е. Шварц последовательно преодолевает оппозицию «далеко – близко», демонстрируя близость далекого: земного и космического, телесного и духовного, науки и искусства.

Пространственный код маркирует художественный универсум в нескольких плоскостях: физической, метафизической и пространстве человеческой души, что соответствует тернарной системе тело–дух–душа. Оси «верх – низ», «вперед – назад» существуют во всех этих плоскостях, и во всех они имеют тенденцию к преодолению полярности: полюса «схлопываются», границы размываются, пространства становятся проницаемыми.

Пространственный код придает всем явлениям мира объем. Объем есть не только у физических предметов, но и у человеческой души: оппозиции «глубокое – мелкое», «большое – маленькое», «внутреннее – внешнее», «свое – чужое» в равной мере применимы к характеристикам внешнего пространства и внутреннего мира человека. Пространственные и моральные координаты

взаимно налагаются, создавая многоуровневую систему, главная ось которой – вертикаль (рай, земля, ад).

Временной код во многом связан с пространственным. Характер темпоральности зависит от локализации: материальное, земное пространство может характеризоваться разными концепциями и модусами времени, духовное существует вне времени, оно покоится в вечности.

За модусами времени – единицами временного кода – в лирике Е. Шварц закреплены устойчивые оценочные значения: «прошлое» вбирает семантику насыщенности, любви, человечности, мысли, гармонии; «будущее» связывается со старением, износом, смертью; за «настоящим» закрепляется идея пограничности (жизни и смерти, хорошего и плохого, счастья и горя), так как «настоящее» – это точка во времени, которая находится между витальным прошлым и летальным будущим, граница их соединения. Такова, по Е. Шварц, логика линейного времени.

Наиболее частотным нарушением линейности в художественном мире Е. Шварц является движение по кругу без качественных изменений. Это дурная бесконечность. Неологизм «смертожизнь» стал одним из способов выражения такого времени, он означает вечное тление, которое не разрешается ни смертью, ни бессмертием.

Другой вид отклонения от «стрелы времени» – движение вспять. Обратимое время может осознаваться как яркое переживание прошлых событий, резкий всплеск памяти, «горбатый миг», но это не победа над временем. Изменить его течение, по убеждению Е. Шварц, может только духовная связь, например, связь матери и ребенка.

Вечность – категория, находящаяся за пределами времени, противопоставленная ему. В вечности, по Е. Шварц, прошлое, настоящее и будущее слиты воедино. Вечность доступна святым, над которыми не властно земное время. Изредка она приоткрывается художнику в мгновения его связи с Богом.

Значительную роль в лирике Е. Шварц играет психологическое время, обусловленное эмоциональными реакциями лирического субъекта на объективную структуру земного времени: времена года, суток, возраст человека. Интерес поэта к различным концепциям времени вызван стремлением вырваться за границы предначертанного всему живому.

Биоморфный код используется Е. Шварц довольно активно как в его традиционном, так и в окказиональном вариантах. Например, «собака» традиционно ассоциируется с верностью, «червь» со смертью, «коты» с похотью, «бык» с мощью. Оригинальные значения в лирике Е. Шварц приобретают «моль» и «пантера»: они становятся аллегорией смерти; за фитоморфизмом «розы» устойчиво закреплено значение травмы и боли; «воробей» и «попугай» воплощают поэтов.

При наложении семиотических структур биоморфный код вступает во взаимодействие с религиозным и мифологическим контекстами. Так, образ лисы приобретает неожиданные коннотации в связи с китайским фольклором. Орнитологический субкод чаще всего связан с библейским: «голубь» – благая весть, «петух» – предательство Петра, «ворон» – кормление пророка Илии.

Значительную роль орнитологический код играет в поэтологии Е. Шварц. Птица и поэт – существа, которые находятся между земным и небесным, плотью и духом. Воплощаясь в разных птичьих обликах (соловья, воробья), поэт сохраняет убежденность в своей высокой миссии, а у единиц кода появляются необычные устойчивые значения: жертвенность, готовность к неравной борьбе.

Фитоморфизмы Е. Шварц чаще всего выражают представления поэта о соотношении духовного и телесного. Рожденные землей растения тянутся к Богу, одухотворяются. Кроме того, фитоморфизмы способны подключить широкий культурный контекст путем нетривиальных ассоциаций.

С помощью предметного кода автор выражает свое представление о целостности мира. «Ткань», «нитка» и «игла» – единицы предметного кода –

являются инструментами для «сшивания» художественной реальности. Одна из задач поэта, по Е. Шварц, – не дать миру распасться. Сделать это можно с помощью «иголки» (собственного голоса) и «цепи сравнений» (поэтического языка).

Бытовые предметы помогают Е. Шварц осмыслять каждодневную борьбу людей с энтропией. Разрушающая сила времени воздействует на каждую вещь. Предметный код позволяет поэту расширить зону гуманизма и милосердия на все предметы и явления мира.

Анализ закономерностей функционирования базовых культурных кодов в лирике Е. Шварц продемонстрировал, что объединяющим началом их является духовное содержание. Телесный, пространственный, временной, биоморфный и предметный коды помещаются в религиозный, нравственный, мифологический контексты и наполняются аксиологическими, и, следовательно, духовными смыслами.

Исследование функционирования культурных кодов в лирике Е. Шварц показало, что все произведения лирического корпуса поэта складываются в удивительно цельную, гармоничную систему, которая существует благодаря «открытости» текстов, их взаимопроницаемости, семантическому единству. Художественный универсум Е. Шварц базируется на единстве мира, в котором оппозиции сглаживаются, контрасты нивелируются, всё скрепляется единством Божьего замысла и авторского милосердия.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Августин, А. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского / А. Августин / пер. М. Е. Сергеенко. – М.: Ренессанс, 1991. – 486 с.
2. Авилова, Е. Р. Эстетика телесности в поэзии русского футуризма / Е. Р. Авилова // В мире научных открытий. 2013. – № 5. – С. 97 – 106.
3. Азарова, Н. М. О длине стихотворной строки, или можно ли формализовать телесность в стихе / Н. М. Азарова // Новое литературное обозрение. 2015. – № 5 (135). – С. 28 – 36.
4. Айзенштейн, Е. О. «Сокровенное, в слезах, едва прошептанное слово». Образы Бога и поэта в творчестве Елены Шварц / Е. О. Айзенштейн // Нева. 2013. – № 5. – С. 175 – 197.
5. Айзенштейн, Е. О. О стихотворении Елены Шварц «Воробей» / Е. О. Айзенштейн // Звезда. СПб., 2014. – №8. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://magazines.gorky.media/zvezda/2014/8/tot-kto-bilsya-s-iakovom.html> (дата обращения: 17.04.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.
6. Айзенштейн, Е. О. Покрывала Саломеи. О некоторых чертах поэтики Елены Шварц / Е. О. Айзенштейн // Нева. 2014. – №9. – С. 184 – 219.
7. Акопян, К. З. XX век в контексте искусства (История болезни как повод для размышлений) / К. З. Акопян. – М.: Академический проект; РИК, 2005. – 336 с.
8. Анпилов, А. Д. Жар и озноб / А. Д. Анпилов // Знамя. 2001. – №7. – С. 221 – 222.
9. Анпилов, А. Д. Кристаллы песнопенья / А. Д. Анпилов // Новое литературное обозрение. 2005. – №75. – С. 315 – 317.
10. Архиепископ Пимен (Хмелевской). О духе, душе и теле. Сущность разногласий в учении епископов Феофана и Игнатия о духе, душе и теле /

- Пимен архиепископ (Хмелевской) [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/418> (дата обращения: 02.05.2016) Яз.рус.
11. Асоян, Ю. А., Малафеев, А. Ю. Историография концепта «cultura» (Античность — Ренессанс — Новое время) / Ю. А. Асоян, А. Ю. Малафеев // Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX — начала XX веков. — М.: ОГИ, 2000. — С. 29 — 61. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL: [http://ec-dejavu.ru/c/Culture\\_1.html](http://ec-dejavu.ru/c/Culture_1.html) (дата обращения: 06.01.2018). Загл. с экрана. Яз. рус.
  12. Баниже, О. Н. Телесность и античное мировоззрение / О. Н. Баниже // Общество: философия, история, культура. 2015. — №6. — С. 51 — 53.
  13. Барт, Р. S/Z / Р. Барт. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.
  14. Барт, Р. Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм: «за» и «против». — М.: Прогресс, 1975. — С. 114 — 163.
  15. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.
  16. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 423 с.
  17. Башкайкина, Д. А. Особенности репрезентации мотива творчества в лирике Марины Цветаевой и Беллы Ахмадулиной / Д. А. Башкайкина // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых. В 3 ч. Ч. I. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2016. — Вып. 19. — С. 79 — 84.
  18. Безземельный, И. Ковчег / И. Безземельный // Октябрь. 2003. — №6. — С. 364 — 365.
  19. Бродский, И. А. Малое собрание сочинений / И. А. Бродский. — СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. — 880 с.
  20. Бродский, И. А. Скорбная муза / И. А. Бродский // Юность. 1989. — №6. — С. 65 — 68.

21. Бродский, И.А. Письма к стене / И. А. Бродский. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://iknigi.net/avtor-iosif-brodskiy/2551-sobranie-sochineniy-iosif-brodskiy/read/page-11.html> (дата обращения: 8.12.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.
22. Буевич, А. А. Язык сквозь призму культурных кодов / А. А. Буевич // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XVIII междунар. науч. практ. конф. Часть I. – Новосибирск: СибАК, 2012. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://sibac.info/conf/philolog/xviii/30535> (дата обращения: 06.01.2018). Загл. с экрана. Яз. рус.
23. Букина, Н. В. Культурный код как язык культуры / Н. В. Букина // Вестник Забайкальского государственного университета. 2008. – №2 (47). – С. 69 – 72.
24. Вагнер, А. Вспоминая Россию, вспоминать о Луне. Пражское интервью Елены Шварц / А. Вагнер [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://www.svoboda.org/a/25192547.html> (дата обращения: 11.07.2018). Загл. с экрана. Яз. рус.
25. Ванталов, Б. Ниндзя русской поэзии / Б. Ванталов // Новая камера хранения. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [http://www.newkamera.de/ostihah/vantalov\\_o%20schwarz.html](http://www.newkamera.de/ostihah/vantalov_o%20schwarz.html) (дата обращения: 12.10.2018). Загл. с экрана. Яз. рус.
26. Васильев, А. Г. Мое сердце / А. Г. Васильев [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://reproduktor.net/gruppa-splin/moyo-serdce/> (дата обращения: 31.01.2021). Загл. с экрана. Яз. рус.
27. Вежлян, Е. Вино, огонь, Адамова голова, или Нечто о поэтике Елены Шварц / Е. Вежлян // Новый мир. 2008. – № 8. – С. 169 – 173.
28. Вежлян, Е. Метафизика тела и хора / Е. Вежлян // Знамя. 2012. – №5. – С. 194 – 202.

29. Верещагин, Е. М., Костомаров, В. Г. Язык и культура / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М.: Индрик, 2005. – 1040 с.
30. Водясова, О. А. Функции образов материального мира в житийной литературе второй половины XVII века: автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. А. Водясова. – Ярославль, 2007. – 27 с.
31. Волошин, М. А. Собр. Соч. В 13 т. Т. 1 / М. А. Волошин. – М.: Эллис Лак 2000. – 608 с.
32. Воронцова, К. В. Модели пространства в поэзии Елены Шварц : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 : защищена 26.06.2013 / Кристина Владиславовна Воронцова ; науч. рук. Н.Е. Тропкина ; ВАК РФ, Волгоградский гос. соц.-пед. ун-т. – Волгоград, 2013. – 225 с.
33. Воронцова, К. В. Пространственная модель «Восток запад» в поэзии Елены Шварц / К. В. Воронцова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. – Т. 10. – №64. – С. 144 – 147.
34. Воронцова, К. В. Пространство русской литературы в поэзии Елены Шварц / К. В. Воронцова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2012. – Т.6. – №70. – С. 136 – 139.
35. Газарова, Е. Э. Тело и телесность: психологический анализ / Е. Э. Газарова [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [http://telesnostru/psi/telo\\_i\\_telesnost\\_psihologicheskii\\_analiz.htm](http://telesnostru/psi/telo_i_telesnost_psihologicheskii_analiz.htm) (дата обращения: 30.05.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.
36. Головки, Ж. С. Культура и язык: аспекты взаимодействия / Ж. С. Головки // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2008. – №12 (52). – С. 173 – 179.
37. Гудков, Д. Б. Единицы кодов культуры: проблемы семантики / Д. Б. Гудков // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей. – М.: МАКС Пресс, 2004. – Вып. 26. – С. 39 – 49.
38. Гумбольдт, В. Избранные труды по языкознанию / В. Гумбольдт. – М.: Прогресс, 2000. – 400 с.

39. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
40. Данте, А. Божественная комедия / А. Данте. – М.: Эксмо, 2005. – 640 с.
41. Дарк, О. И. Волна и пламень / О. И. Дарк // Знамя. 2004. – №8. – С. 206 – 211.
42. Дарк, О. И. Измерение слога / О. И. Дарк // Воздух. 2008. – №2. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2008-2/dark-shvarz/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2008-2/dark-shvarz/view_print/) (дата обращения: 12.05.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.
43. Дарк, О. И. Птицы и рыбы / О. И. Дарк // Знамя. 2005. – №9. – С. 210 – 213.
44. Дарк, О. И. Танец молнии / О. И. Дарк // Новый мир. 2004. – №10. – С. 145 – 155.
45. Джаубаева, Ф. И. Язык как зеркало народной культуры (на примерах произведений Л. Н. Толстого) / Ф. И. Джубаева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. – №9. – С. 31 – 35.
46. Дубакова, А. А. Варианты религиозного примирения в поэмах Е. Шварц / А. А. Дубакова // Культура. Литература. Язык : Материалы конференции «Чтения Ушинского». – Ярославль: ЯГПУ, 2009. – С. 118–120.
47. Житенев, А. А. Поэзия неомодернизма: монография / А. А. Житенев. – СПб.: Инапресс, 2012. – 480 с.
48. Заболоцкий, Н. А. На лестницах / Н. А. Заболоцкий // Заболоцкий Н.А. Стихотворения и поэмы. – Ростов н/Д: Ирбис, 1999. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=13144> (дата обращения: 12.03.2021). Загл. с экрана. Яз. рус.
49. Заболоцкий, Н. А. Полное собрание стихотворений и поэм. Избранные переводы / Н. А. Заболоцкий. – СПб.: Наука, 2002. – 766 с.

50. Завершинская, Е. А. Словесный и телесный дискурсы в романах Г. Флобера «Мадам Бовари» и Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Завершинская. – Новосибирск, 2011. – 40 с.
51. Замалетдинов, Р. Р., Замалетдинова, Г. Ф. Язык – культурный код нации и ключ к культуре всего человечества / Р. Р. Замалетдинов, Г. Ф. Замалетдинова // Филология и культура. 2012. – №2 (28). – С. 49 – 53.
52. Захарова, М. А. Реализация соматического, зооморфного и фитоморфного культурных кодов в донских фразеологизмах, характеризующих трудовую деятельность / М. А. Захарова // Вестник Кемеровского государственного университета. 2013. – № 2 (54). – Т. 1. – С. 191 – 194.
53. Зотеев, А. В. «Единомирие» как принцип создания художественного мира в сборнике Елены Шварц «Дикопись последнего времени» / А. В. Зотеев // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. – Т. 11. – № 4. – С. 723 – 725.
54. Зотеев, А. В. Категории времени и пространства, как средства создания образа лирического героя в стихотворении Е. Шварц «Детский сад через тридцать лет» / А. В. Зотеев // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. – Т. 12. – №5. – С. 188 – 191.
55. Зотеев, А. В. Лирический герой Елены Шварц и его трансформации в переводах на английский язык : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03, 10.01.01 : защищена 20.04.2011 / Александр Владимирович Зотеев ; науч. рук. О. М. Буранок ; ВАК РФ, Самарский гос. соц.-пед. ун-т. – Самара, 2011. – 208 с.
56. Иванова, С. Человек страдающий / С. Иванова // Новая камера хранения. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [http://www.newkamera.de/ivanova/ivanova\\_o3.html](http://www.newkamera.de/ivanova/ivanova_o3.html) (дата обращения: 13.04.2017). Загл. с экрана. Яз. рус.
57. Иванова, Е. А. По обе стороны смысла / Е. А. Иванова. – Саратов: ПК ООО «Амирит», 2018. – 256 с.

58. Иванюшина, И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика / И. Ю. Иванюшина. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2003. – 310 с.
59. Кармин, А. С. Культурология / А. С. Кармин. – СПб.: Питер, 2006. – 464 с.
60. Кельметр, Э. В.; Рогачева, Н. А. Язык тела в поэзии Иннокентия Анненского / Э. В. Кельметр, Н. А. Рогачева // Культура и текст: электронный научный журнал. 2013. – № 2 (15). – С. 137 – 149. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://cyberleninka.ru/article/v/yazyk-tela-v-poezii-innokentiya-annenskogo> (дата обращения: 22.05.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.
61. Ким Мин, А. Философско-филологическая концепция тела в работах В.В. Розанова, Ф. Ницше и М.М. Бахтина: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Ким Мин – М.: РГГУ, 2013. – 20 с.
62. Колкер, Ю. И. Русалочий хвост в разрезе / Ю. И. Колкер // Двадцать два. 2000. – № 115. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [http://yurikolker.com/articles/Schwarz\\_poet.htm](http://yurikolker.com/articles/Schwarz_poet.htm) (дата обращения: 16.10.2018). Загл. с экрана. Яз. рус.
63. Красных, В. В. Предметный код культуры в русском культурном пространстве / В. В. Красных // Русистика на пороге XXI века: проблемы и перспективы. Материалы междунар. науч. конф. (Москва, 8-10 июня 2002 г.) – М.: ИРЯ, 2003. – С. 146 – 148.
64. Красных, В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология / В. В. Красных. – М.: ИТДГК Гнозис, 2002. – 284 с.
65. Красных, В. В. Коды и эталоны культуры (приглашение к разговору) / В. В. Красных // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей. – М.: МАКС Пресс, 2001. Вып. 19. – С. 5 – 19.
66. Краюшкина, Т. В. Мотивы состояний персонажей в русских народных волшебных сказках: системный анализ: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Т. В. Краюшкина. Улан-Удэ, 2010. – 44 с.

67. Круткин, В. Л. Онтология человеческой телесности / В. Л. Круткин [Электронный ресурс] URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/900/072/1218/015Krutkin.pdf> (дата обращения: 15.10.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.
68. Крученых, А. Е. Декларация слова как такового / А. Е. Крученых // Крученых А.Е. Апокалипсис в русской литературе. Чорт и речетворцы. Тайные пороки академиков. Слово, как таковое. Декларации (книга 122-ая). – М.: Тип. ЦИТ, 1923. – С. 43 – 44.
69. Крысанова, А. В. Телесность бестелесного: образ поэта в лирике М. Цветаевой / А. В. Крысанова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2012. – №8. – С. 143 – 145.
70. Кублановский, Ю. М. Елена Шварц. Песня птицы на дне морском / Ю. М. Кублановский // Новый мир. 1996. – № 5. – С. 242 – 243.
71. Кузьмин, А. А. Тело как феномен культуры в современных гуманитарных исследованиях / А. А. Кузьмин // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. – № 1. – С. 134 – 136.
72. Кукулин, И. В. Регулирование боли. Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной/ Второй мировой войны в русской литературе 1940-1970-х годов / И. В. Кукулин // Неприкосновенный запас. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ku37.html> (дата обращения: 20.10.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.
73. Куличихина, М. А. Тело в немецком романтизме: концепции и образы: автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. А. Куличихина. Саратов, 2012. – 24 с.
74. Культурология. XX век. Словарь. / Гл. ред. А. Я. Левит – СПб.: Университетская книга, 1997. – 630 с.
75. Куртин, Ж. Введение / Ж. Куртин // История тела. В 3 т. Т.3. Перемена взгляда: XX век. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 464 с.

76. Лаврова, Т. С. Философские энциклопедии и словари // Большая советская энциклопедия. – М., 1977. – Т. 27. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://studfile.net/preview/6719527/page:60/> (дата обращения: 14.02.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.
77. Ле Гофф, Ж. Трюон, Н. История тела в средние века / Ж. Ле Гофф, Н. Трюон. – М.: Текст, 2008. – 189 с.
78. Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н. Современная русская литература: 1950—1990-е годы. В 2 т. – Т. 2 / Н. Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [https://texts.news/literaturovedenie\\_1041/poeziya-neobarokko-ijdanov-eshvarts-aeremenko-78609.html](https://texts.news/literaturovedenie_1041/poeziya-neobarokko-ijdanov-eshvarts-aeremenko-78609.html) (дата обращения: 08.03.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.
79. Лихачев, Д. С. Поэтика Древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
80. Лосев, А. Ф. Бытие. Имя. Космос / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 958 с.
81. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. В 8 т. – Т. 1. Ранняя классика / А. Ф. Лосев. – М.: АСТ, 2000. – 621 с.
82. Лосев, А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
83. Лосев, Л. В. День поэзии 1957 / Л. В. Лосев. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [https://45parallel.net/lev Losev/den\\_poezii\\_1957.html](https://45parallel.net/lev Losev/den_poezii_1957.html) (дата обращения: 3.09.2019). Загл. с экрана. Яз. рус.
84. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
85. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
86. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство СПб, 2000. – 704 с.

87. Магомедов, К. М. О различных модусах времени в науке и онтологии / К. М. Магомедов // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. – №2. – С. 31 – 33.
88. Мартынова, О. Б. В лесу под Кельном (к стихотворению Елены Шварц «Два надгробия») / О. Б. Мартынова // Воздух. 2010. – №1. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <http://www.newkamera.de/martynova/omartynova12.html> (дата обращения: 12.05.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.
89. Маслова, В. А. Русский язык как совокупность кодов: растительного, архитектурного, духовного и др. / В. А. Маслова // Уч. зап. Таврич. нац. ун-та им. В. И. Вернадского. 2011. – Т. 24. – № 1-1 (63). – С. 135 – 138.
90. Маслова, В. А. Духовный код с позиции лингвокультурологии: единство сакрального и светского / В. А. Маслова // Метафизика. 2016. – № 4 (22). – С. 78 – 97.
91. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
92. Никитин, В. Н. Человеческая телесность: онтогносеологический анализ: автореф. дис. ... д. филос. наук / В. Н. Никитин. – М., 2007. – 34 с.
93. Ньютон, И. Математические начала натуральной философии / И. Ньютон. – М.: Наука, 1989. – 688 с.
94. Орлова, Э. А. Культурная (социальная) антропология: учебное пособие для вузов / Э. А. Орлова. – М.: Академический проект, 2004. – 480 с.
95. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: АСТ: СТ МОСКВА, 2008. – 509 с.
96. Осипова, Н. О. «Гоголевский текст» в пространстве постмодернистской прозы / Н. О. Осипова [Электронный ресурс] URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1527/> (дата обращения: 18.10.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.

97. Острый, М. В. Проблема телесности в западном искусстве XX века: онтологический аспект: автореф. дис. ... канд. философ. наук / М. В. Острый. – Самара, 2007. – 20 с.
98. Подорога, В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию (материалы курсов 1992-1994 годов) / В. А. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 340 с.
99. Полтаробатько, Е. Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. Д. Полтаробатько. – М., 2009. – 19 с.
100. Попова, О. В. От телесного канона Нового времени к осмыслению современных практик биотехнологического конструирования / О. В. Попова // Философская антропология. Электронный научный журнал. 2018. – Т. 4. – № 2. – С. 51 – 68. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/phan/2018\\_2/FA\\_3\\_2\\_2018.pdf](https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/phan/2018_2/FA_3_2_2018.pdf) (дата обращения: 15.10.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.
101. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
102. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
103. Пушкин, А. С. Собр. соч. В 10 т. Т. 2 / А. С. Пушкин. – М.: Гос. изд. худ. лит., 1959. – 399 с.
104. Ревзина, О. Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту / О. Г. Ревзина // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста. – М.: Наука, 1990. – С. 27 – 45.
105. Ромащенко, С. А. Семантический потенциал удвоения («Соловей спасающий» Елены Шварц) / С. А. Ромащенко // Интерпретация и авангард: межвузовский сборник научных трудов. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2008. – С. 296 – 301.

106. Русская мифология. Энциклопедия. – М.: Мидгард, Эксмо, 2005. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <https://www.chitalnya.ru/work/624546/> (дата обращения: 12.01.2021). Загл. с экрана. Яз. рус.
107. Санжина, Д. Д. Язык и культура / Д. Д. Сажина // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. 2012. – №2(43). – С. 208 – 213.
108. Сарач, Х. Природно-ландшафтный код культуры (на материале русского и турецкого языков) : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 : защищена 28.09.2016 / Сарач Хакан; науч. рук. Д. Б. Гудков. МГУ. – М., 2016. – С. 5. [Электронный ресурс]: [сайт]. URL: [http://www.philol.msu.ru/~ref/dcx/2016\\_SarachH\\_diss\\_10.02.19\\_24.pdf](http://www.philol.msu.ru/~ref/dcx/2016_SarachH_diss_10.02.19_24.pdf) (дата обращения: 06.01.2018). Загл. с экрана. Яз. Рус.
109. Святитель Лука (Войно-Ясенецкий). Дух, душа и тело / Лука Святитель (Войно-Ясенецкий). – М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский Институт, 1997. – 54 с.
110. Седакова, О. А. L'antica fiamma Елена Шварц / О. А. Седакова // Новое литературное обозрение. 2010. – № 103. – С. 266 – 272.
111. Седакова, О. А. Елена Шварц. Первая годовщина. 2011. / О. А. Седакова [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <http://os.colta.ru/literature/events/details/21037> (дата обращения: 11.03.2020). Загл. с экрана. Яз. рус.
112. Сироткина, И. Е. Маяковский танцует фокстрот: социальные танцы 20-х годов. Лекция / И. Е. Сироткина [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SCzzP5aOBe4> (дата обращения: 18.10.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.
113. Скидан, А. В. Сумма поэтики / А. В. Скидан // Новое литературное обозрение. 2003. – № 60. – С. 285 – 292.
114. Степанов, Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю. С. Степанов. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 248 с.

115. Степанова, М. М. Речь при вручении Премии Андрея Белого / М. М. Степанова [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/project/bely/2005/stepanova.html> (дата обращения: 19.10.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.
116. Степин, В. С. Цивилизация и культура / В. С. Степин. – СПб.: СПбГУП, 2011. – 408 с.
117. Строев, А. Тело, распавшееся на части (Гоголь и французская проза XVIII века) / А. Строев // Тело в русской культуре. Сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение. 2005. – С. 265 – 276.
118. Сутормина, О. А. Фитоморфизмы в лексике и фраземике донских казачьих говоров / О. А. Сутормина // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. – № 12 (116). – С. 311 – 313.
119. Толстой, Н. И. Язык и народная культура / Н. И. Толстой // Толстой, Н. И. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М.: Индрик, 1995. – С. 15 – 26.
120. Толстой, Н. И., Толстая, С. М. О Словаре «Славянские древности» / Н. И. Толстой, С. М. Толстая // Славянские древности : этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. В 5 т. – Т.1. – М.: Международные отношения, 1995. – С. 5 – 14.
121. Толстой, Н. И., Толстая, С. М. Слово в обрядовом тексте (культурная семантика слав) / Н. И. Толстой, С. М. Толстая // Славянское языкознание. XI Международный съезд славистов, Братислава, 1993. Доклады российской делегации / отв. ред. Н. И. Толстой. – М.: Наука, 1993. – С. 162 – 163.
122. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
123. Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы / В. Н. Топоров. – СПб.: Искусство, 2003. – 616 с.

124. Топоров, В. Н. Флейта водосточных труб и флейта-позвоночник (внутренний и внешний контексты) / В. Н. Топоров // Мировое дерево универсальные знаковые комплексы. – М.: «Рукописные памятники Древней Руси», 2010. – С. 438 – 446.
125. Трубецкая, Л. Образы тела в «Путешествии в Арзрум» А. С. Пушкина / Л. Трубецкая // Тело в русской культуре. Сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 254 – 264.
126. Тхостов, А. Ш. Психология телесности / А. Ш. Тхостов. – М.: Смысл, 2002. – 287 с.
127. Тынянов, Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов. – М.: Высшая школа, 1993. – 320 с.
128. Тынянов, Ю. Н. О Маяковском. Памяти поэта / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 196 – 198.
129. Уланов, А. В. Заметки Гериона / А. В. Уланов // Знамя. 1998. – №4. – С. 220 – 221.
130. Уланов, А. В. Постпоследний романтик? Елена Шварц. Стихотворения и поэмы / А. В. Уланов // Знамя. 1999. – № 9. – С. 216 – 217.
131. Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики / де Соссюр Ф. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. – 432 с.
132. Фарино, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино. – СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
133. Филиппова, Е. М. Тема телесной «дематериализации» в волшебных рассказах Л. Петрушевской / Е. М. Филиппова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. – № 9 (27). – С. 197 – 200.
134. Философский энциклопедический словарь / Редкол.: С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичёв и др. 2-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – 840 с.

135. Фридли, В. «Элегии на стороны света» Елены Шварц / В. Фридли // Сборники вне серий. Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе, 2010. – С. 305 – 313.
136. Фролов, И. Т. Введение в философию: Учеб. пособие для вузов / И. Т. Фролов. – М.: Культурная революция, Республика, 2007. – 623 с.
137. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – М.: Прогресс, 1977. – 408 с.
138. Хадынская, А. А. Поэтика телесности в лирике Георгия Иванова / А. А. Хадынская // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2015. – № 2. – С. 80 – 87.
139. Ханзен-Лёве, О. А. Мифопоэтический символизм / О. А. Ханзен-Лёве. – СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с.
140. Ханзен-Лёве, О. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / О. А. Ханзен-Лёве. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.
141. Хокинг, С. Кратчайшая история времени / С. Хокинг. – СПб.: Амфора, 2011. – 180 с.
142. Хокинг, С., Пенроуз, Р. Природа пространства и времени / С. Хокинг, Р. Пенроуз. – Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотичная динамика», 2000. – 160 с.
143. Цветус–Сальхова, Т. Э. «Тело» и «телесность» в культурологических исследованиях / Т. Э. Цветус–Сальхова // Вестник Томского государственного университета. 2011. – № 351. – С. 70 – 73.
144. Чернейко, Л. О. Как рождается смысл: Смысловая структура художественного текста и лингвистические принципы ее моделирования: учебное пособие по спецкурсу для студентов / Л. О. Чернейко. – М.: Гнозис, 2017. – 208 с.
145. Шварц, Е. А. Собр.соч. : в 5 т. / Е. А. Шварц. – СПб.: Пушкинский фонд, 2002–2013.

146. Шилина, Е. Н. Язык как культурный код народа / Е. Н. Шилина // Язык и культура. Приложение. Томск: ТГУ. – №2. 2013. – С. 54 – 58.
147. Шубинский, В. И. Изобилие и точность / В. И. Шубинский // Новая камера хранения. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : <http://www.newkamera.de/shubinskij/vsho34.html> (дата обращения: 17.05.2016). Загл. с экрана. Яз. рус.
148. Шубинский, В. И. Садовник и сад: о поэзии Елены Шварц / В. И. Шубинский // Знамя. 2001. – № 11. – С. 200 – 210.
149. Шубинский, В. И. Чудесный случай и таинственный сон. Видимая сторона жизни / В. И. Шубинский // Новое литературное обозрение. 2004. – № 66. – С. 303 – 305.
150. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Петрополис, 1998. – 432 с.
151. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX — XX веков / М. Н. Эпштейн. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
152. Язвинская, Е. С. Экспериментально-психологические средства диагностики в контексте психологии телесности / Е. С. Язвинская // Экспериментальные методики патопсихологии и опыт их применения (к 100-летию С. Я. Рубинштейн). – М.: Московский государственный психолого-педагогический университет, 2011. – С. 195 – 199.
153. Якобсон, Р. О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193 – 230.
154. Ямпольский, М. Б. Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис) / М. Б. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 336 с.
155. Sandler, S. On Grief and Reason, On Poetry and Film: Elena Shvarts, Joseph Brodsky, Andrei Tarkovsky. [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [https://scholar.harvard.edu/files/sandler/files/grief\\_and\\_reason\\_shvarts\\_brodsky\\_tarkovsky.pdf](https://scholar.harvard.edu/files/sandler/files/grief_and_reason_shvarts_brodsky_tarkovsky.pdf) (дата обращения: 15.04.2017). Загл. с экрана. Яз. англ.

156. Sandler, S. Scared into Selfhood: The Poetry of Inna Lisnianskaia, Elena Shvarts, Ol'ga Sedakova [Электронный ресурс] : [сайт]. URL : [https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/5387105/Sandler\\_Scared2003.pdf;sequence=2](https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/5387105/Sandler_Scared2003.pdf;sequence=2) (дата обращения: 15.04.2017). Загл. с экрана. Яз. англ.