



Н. Бабенко

Возможные миры героев Ю. Буйды: лингвостилистический анализ

Усторики новейшей русской литературы причисляют Ю. Буйду к постмодернистам третьей волны, находя отражение в его творческом методе таких признаков постмодернизма, как активность игрового начала (на разных текстовых уровнях – от словесного до сюжетно-композиционного), антимииметичность, двуадресность (обращенность с помощью разных нарративных кодов как к элитарному, так и к массовому читателю), рефлексы шизоанализа, интертекстуальность. В то же время нельзя отрицать, что художественному мышлению этого писателя чужды многие родовые черты постмодернизма: литературный мир Ю. Буйды отличают четкость ценностных критериев и концептуальных смысловых оппозиций (природное – культурное, мужское – женское, высокое – низкое, прекрасное – безобразное и пр.), очевидная сформированность идиостиля (в противовес «смерти автора»), приверженность «древесной», а не ризоматической модели культуры.

Большой корпус рассказов Ю. Буйды (главным образом из сборника «Прусская невеста») представляет собой некий совокупный текст – «текстовую синтагму» (В.А. Кухаренко¹), будучи объединенным одним предметом художественного изображения – городком и его жителями как особым малым социумом (перед читателем постепенно разворачивается панорама городка, жители его «кочуют» из рассказа в рассказ, с неизбежностью увязывая свои судьбы с общим для всех местом и временем существования), а также авторской интенцией, жанровой принадлежностью, формой повествования.

При этом концептуально доминируют рассказы, имеющие характерное нарративное устройство: над повествованием об условно-реальной жизни людей в конкретных пространственно-временных координатах – в Знаменске Калининградской области во второй половине XX века – надстраиваются возможные миры героев повествования, порожденные их мечтами, помыслами, чувствами, талантом, трудом и поступками. Именно эта конструктивная особенность рассказов Ю. Буйды обеспечивает репрезентацию авторской картины мира «в виде развернутой системы пред-

ставлений, суждений, идей – то есть концепции»², экспликация которой обеспечивается взаимодействием, перемежением планов *условно реального мира (УРМ)* (ведь художественный текст как таковой представляет собой условную реальность, то есть некоторый вымышленный мир, при восприятии которого реципиент осуществляет референцию не к объективной действительности, а к фиктивному семантическому универсуму) и *возможных миров (ВМ)*, сотворенных его героями. Взаимопритяжение и взаимоотталкивание условно-реального и возможных миров обуславливает высокое эмфатическое напряжение всего сверхтекста.

Мотивация созидания возможных миров героями рассказов Ю. Буйды разнообразна. Так, для русского мальчика из семьи переселенцев («Прусская невеста») создание ВМ – *творение мифа* о прошлом его малой родины – стало единственно возможным *способом постижения этого мира* (6)³ (*этого* здесь в значении *того*, возможного в легендарном прошлом):

«Десяти-двадцати-тридцатилетний слой русской жизни зыбился на семисотлетнем основании, о котором я ничего не знал. И ребенок начинал сочинять, собирая осколки той жизни, которые силой его воображения складывались в некую картину...» (7).

Прибитый несчастьями, потерявший интерес к жизни Витька Курганов («Фашист») строит свой ВМ, сооружая воздушный шар:

«Ты делаешь воздушный шар. Я прав? Куда ж лететь собрался, Фашист? Витька пожал плечами.

Отсюда. А куда... вынесет куда-нибудь...

Отсюда. – Урблюд зачарованно улыбнулся. – Будет тебе компрессор, дорогой ты мой гад ползучий» (227).

Как следует из примера, ответ на вопрос *куда?* (вместо ожидаемого конкретного названия конечного пункта планируемого путешествия, неопределенного *куда-нибудь* или указательного *туда*) содержит местоименный локатив *отсюда*, выражающий центробежность устремлений героя, характерную и для многих других жителей городка, лелеющих мечту о виртуальном побеге из тюрьмы повседневного существования. Именно поэтому *Урблюд зачарованно улыбнулся*, эхом повторив заманчивое слово *отсюда*.

Объясняя, зачем он так старается оживить птичку из железа и перьев, Чекушонок («Братья мои жаворонки») говорит:

«– Мечтать-то хочется» (41).

Для героя рассказа «Синие губы» истинной жизнью остается дорогое ему прошлое, тот мир, где *истина и счастье спрятаны*. Именно в этот ВМ он *обречен стремиться* (199).

Итак, порождение ВМ может быть мотивировано

- желанием мечтать;
- попыткой *силой воображения* постигнуть неизвестное;
- потребностью бежать от реальной жизни;
- стремлением вернуться в прошлое.

Возможные миры разных персонажей объединяет то, что их словесному воплощению свойственны такие модусы субъективной модальности, как фиктивность, оценочность, эмотивность, странность (и неожиданность как разновидность странности). Оценочность, эмотивность и странность, будучи гетерогенными понятиями, эксплицированы большим массивом «аффективных языковых средств» (Ш. Балли⁴) – составляющих словарей образов условно-реального и возможного миров, структурирующих семантическое пространство текстовой синтагмы рассказов Ю. Буйды.

Семантическая наполненность словарей образов УРМ и ВМ определяется их противопоставлением, взаимопроникновением, взаимоналожением по признакам сниженное/возвышенное, бытовое/бытийное, заурядное/исключительное, что доказывает сопоставление опорной, строевой лексики УРМ и ВМ. Так, в рассказе «Братья мои жаворонки» противостояние УРМ и ВМ эксплицировано столкновением на парадигматическом уровне отрицательно и положительно заряженной строевой лексики названных нарративных пластов: ср. лексику УРМ (*страшный, испуганный, страдальчески, колотить, выпивка, пьянел, стукнуть по физиономии, тягостны, горьки, пьяный, избитый, ярость, набросилась, била, умер*) и ВМ (*в покое, наслаждаться, греза, фантазируя, свобода, воля, воля вольная, птицы, восторг, радостны, взлетал, беседовал, любовь, бережно, крошечная птичка, мечтать, улетела*) в следующих примерах:

УРМ

После смерти матери самым страшным человеком для Чекушонка стал отец (38).

...испуганный Чекушонок, страдальчески морщась и смешно дрожа клочковатой головой, бил до потери смысла колотушкой по тугому барабаньему брюху (38).

... тотчас бросался колотить сына (38).

Вслед за отцом он пристрастился к выпивке, но пьянел быстро и неумело, вечно вызывая у собутыльников неуправляемое желание стукнуть его по физиономии (40).

ВМ

... стоило ему замереть в форме восьмерки, его тотчас оставляли в покое, и он часами мог наслаждаться одиночеством, беспрепятственно грезя и фантазируя. Он понял: свобода – это неестественность (39).

... уж воля – так воля вольная (39).

Птицы вызывали у него зависть и восторг (39).

... они снились ему, и он разговаривал с ними (41).

Сны о птицах были радостны. Он взлетал и беседовал с жаворонками, употребляя такие слова, какие постеснялся бы употребить в дневной жизни.

Пробуждения были тягостны и горьки (42).

Услышав доносившееся из угла тонкое поскуливание пьяного и избытого Чекушонка, женщина впала в ярость и набросилась на него. Била, пока у него кровь горлом не пошла (42).

... умер, успев принять перед смертью фантастически неестественную позу, чтоб и после смерти его не трогали... (42).

Ну, скажем, «любовь»... (42).

У Зойки он хранил коробку с птицей. Впервые увидев ее, женщина удивилась:

– Зачем тебе?

– Хочется. – Чекушонок бережно взял в руки крошечную птичку из перышек, железок и проволочек. – Третий год делаю, все глаза проел. Как живая. (...) Мечтать-то хочется... (41).

И вот когда и эти глаза закрылись и никто уже не мог это видеть, птица выбралась из коробки, свистнула, взмахнула крыльями и улетела (42).

В рассказе «Все больше ангелов» контраст образов УРМ и ВМ «проигрывается» дважды: на витках жизни прабабушки и правнука.

После смерти вдового сына старуха Стефания осталась в доме с внуком ... Вскоре он женился, обзавелся хозяйством ... и сыном... После чего жена его громко сказала..., что и троим в доме не повернуться, а четвертая им – «нет никто».

Старуха Стефания тотчас собрала пожитки в узел и убралась в дощатый сарайчик-дровяник...

В этом дощатом сарае она и прожила несколько лет, выбираясь во двор очень редко – чтобы не сердить Иванову жену, которая говорила:

– Вы, баба Стефа, сидели б себе в сарайке тихо, а то соседи скажут, что мы вас не уважаем (284).

А хорошо тебе в прошлом жилось? – вопрошал правнук Витя.

Плохо. Все время только о еде и думала... (284).

Виктор с женой, двумя дочками и парализованным отцом жил в том же доме... У младшей дочери был церебральный паралич, и почти все свое время жена Виктора Марина посвящала уходу за несчастной девочкой и

– А сейчас что хорошего? – продолжал допытываться правнук...

А вон – дырочка. – Стефания поманила правнучка к глухой стене, где в сосновой доске была дырка от выпавшего сучка. – Смотрю в нее и ангелами люблюсь. Долго-долго надо смотреть – тогда только и увидишь. Сперва парочкой мелькнут, потом бригадой пролетят, и все больше, больше их, и все красивые, с крыльями... (285).

Притушив папиросу в пепельнице, он уходил в дровяник, запирает дверь на крючок и, пристроившись на чурбачке, прикинул к дырочке в стене, открытой ему когда-то старухой Стефанией... Он смотрел в дырочку долго-долго, до рези и слез в глазах, пока среди облаков не начинали мелькать крошечные и прозрачные, как мотыльки, ангелы, и боль покидала его измученное сердце, и душа становилась легче и как будто даже больше – чем больше становилось ангелов в небе... (285).

неподвижным свекром. Виктор ... с утра до вечера крутил баранку тяжелого самосвала. Чтоб хоть как-то сводить концы с концами, он держал большое хозяйство... Иногда он доходил до полного отупения... Он любил Марину и жалел ее до боли в сердце, но сил не было, чтобы утешить ее. В такие минуты он боялся думать о будущем (285).

Номинации возможных миров в анализируемой текстовой синтагме представляют собой парадигму, включающую следующие лексемы: *жизнь* (*та жизнь, истинная жизнь, новая жизнь, Другая Жизнь, некое подобие жизни*), *мир* (*иной мир, тот мир*), *страна* (*страна Хорошая Жизнь, загадочная страна Сибирь*), *миф, легенда, сон, сновидение, наваждение, грезы, реальность* (*та реальность*), *действительность* (*та действительность*), *мечта, Китай, Виллипутия*.

Между компонентами данной парадигмы существуют отношения функционально-семантического сходства и различия. Так, А. Ханзен-Леве, характеризуя ментальное состояние *грез*, пишет: «... С одной стороны, это в значительной мере не подвластный сознанию *сон*, а с другой – это отчетливо от сна отличающаяся и скорее сознательная, подчиненная бодрствующей силе воображения *мечта*»⁵.

Как видим, посредством своих «имен» ВМ характеризуются по параметрам времени и бытийности (*жизнь*), пространственной локализованности (*страна, мир*), иллюзорности (*сон, сновидение, наваждение, мечта, грезы*), субъективной (кажущейся) реальности (*реальность, действительность*), творимости (*миф, легенда*). При этом «родовой» номинацией ВМ является ключевое слово словаря образа ВМ – *мечта*:

«Ни денег, ни драгоценностей, ни сберкнижки, ни дракона, – мечта. Какая б она ни была. Грязная, пыльная, мятая, траченная молью, пошлая, смертоносная, наконец» («Чудо о Буяниках», 112).

Безусловно значимой представляется повышенная частотность дейктических языковых средств в качестве хронотопических элементов номинаций ВМ: *тот* (*мир*), *та* (*реальность*), *иной* (*мир*), *другая* (*жизнь*). Использование приведенных местоименных прилагательных (вместе с другими лексическими средствами) обеспечивает экспликацию дистанцированности и в то же время постоянно наличествующей связи ВМ и УРМ – *того* и *этого* миров.

Иногда иллюзорный ВМ вследствие своей приоритетной ценности может быть равнозначен УРМ по признаку реальности в субъективном

мировосприятии героя. В этом случае ВМ получает номинации *та реальность, та действительность*.

Такие номинации ВМ, как *Вилипутия, Китай, Сибирь*, по-разному репрезентируют пространственный аспект хронотопа ВМ макротекста анализируемых рассказов.

Так, окказиональное имя собственное *Вилипутия* является названием виртуальной страны, в которой торжествует непреложный нравственный Закон, оно образовано от прозвища создателя и ревнителя этого Закона – *Вилипут*, в свою очередь производного от личного имени главного героя рассказа *Витя* и его «размерно-возрастной» (*метр с кепкой; тощенький; пацан*) характеристики *лилипут* (при очевидном слоговом усечении и слиянии обеих производящих основ, то есть агглютинативным способом, по терминологии А.Ф. Журавлева⁶).

Прозвище *Вилипут* и номинация ВМ *Вилипутия* изначально актуализированы, будучи заявлены в сильной претекстовой позиции – в названии рассказа «Вилипут из Вилипутии». В рассказе эксплицировано противопоставление двух стран-миров (идеальных пространств) – *Вилипутии* и *Великании*, причем не только антонимичной семантикой квазитопонимов, но и сюжетно: *Ирус, король Семерки, самый смелый, самый сильный, самый рыжий, брат Вилипута* (не по крови – по духу, как казалось мальчику), соблазнил умственно отсталую Галаху, с детства опекаемую Вилипутом, потом покинутая Ирусом девочка умерла родами и Вилипут потребовал от «братана» извинения / покаяния на ее могиле:

«Он найдет его и скажет: “Вот и все, что ты должен сделать, братан. Попросить прощения. Мертвую этим не воскресишь, это ясно, но попросить прощения ты обязан. Это будет справедливо, только и всего. А большего и не требуется”. Большого и не требуется, чтобы мир стоял и не умирал со смертью каждого человека (160).

Чтоб мир стоял. Чтоб все было как всегда. День и ночь. Зима и лето. И два братана – Вилипут и Ирус. Закон. И никому не дано его нарушить безнаказанно» (170).

Не однажды *до полусмерти* избитый отрицающим Закон Ирусом, Вилипут стоит на своем, защищая незыблемость нравственного кодекса человеческого общежития всеми доступными ему средствами, вплоть до самоубийства:

«Как там Ирус сказал-то? “Ты в своей Вилипутии законы устанавливай. А здесь они меня не касаются”. Здесь – это где? В Великании? В Нормальнии? Ладно, в Вилипутии так в Вилипутии» (170 – 171).

Итак, *Великания* – страна ирусов, в которой Вилипут оказывается чужаком. *Нормальния* – та же *Великания*, где нормой являются бессовестность, жестокость и цинизм. Как видим, контекстуальная семантизация

окказионального топонима *Нормальния* вступает в концептуально значимое противоречие с семантикой, заявленной его внутренней формой, и общественно осознанной установкой, согласно которой «отрицательные явления воспринимаются как отклонения от нормы... Норма применяется только к позитивным событиям, действиям»⁷. Названное противоречие обеспечивает текстовый сдвиг, актуализирующий контраст «ценностных картин»⁸ ВМ (*Вилипутия*) и УРМ (*Великания*, она же *Нормальния*). Таким образом, хронотоп Вилипутии – территория и время действия Закона, который, по убеждению нашего героя, должен соблюдаться, с одной стороны, *здесь и сейчас*, с другой – *везде и всегда*, иначе говоря, в локальном и глобальном пространственно-временных регистрах.

В рассказе «Китай» из плоскостного пространства географической карты Китая силой фантазии героя рождается объемное пространство некой притягательно отличной от действительности мифической страны, реальные названия городов и рек которой теряют свою картографическую определенность: из топонимов, именующих географические реалии объективно существующей страны, лексемы *Янцзы*, *Хуанхэ*, *Бэйтин*, *Цзинань*, *Шанхай*, *Нинбо*, *Кантон*, *Чунцын*, *Чэнду*, *Чифу*, *Нанкин* становятся в контексте рассказа экзотическими номинациями мест обитания крылатых жителей ВМ – *некоего Китая*. При этом существование *реального Китая* оказывается для героя рассказа неактуальным:

«Это была страна желтой земли и медлительных рек со сладкими золотыми рыбками. Янцзы, Хуанхэ... По берегам рек там жили люди с крыльями вместо лопаток. Почуввав приближение смерти, они прощались с родными и улетали на озеро Цилинг-Цо, где доживали остаток своей вечности – но живым путь туда был заказан. Китайцы никогда не путешествовали и не воевали, давно поняв, что пространство и время – это одно и то же... Друг к другу в гости они летали верхом на пышно-красивых фазанах. Питались яблоками и чаем, который рос в садах, подобно траве...» (27).

«Какие-то чудеса ты рассказываешь, – сказала она. – Разве такое бывает?»

А какая разница?... – не сразу ответил он. – Откуда ты знаешь, что такая страна вообще есть? Нету ее... Лет двадцать с собой эту картинку таскаю. Приколю где-нибудь к стенке – и вот я дома. В Китае. Чунцын, Чэнду, Чифу... С ума сойти!» (28).

В рассказе «Фашист» один из персонажей – неумеха, блудный сын, вдохновенный враль и фантазер – также преобразует реальную географию в фантастическую: топоним Сибирь трансформируется в его устных рассказах в номинацию нереальной, сказочной страны, главные характеристики которой – изобилие природы (недр, флоры, фауны), беспредельность человеческих возможностей и беспредел поступков. Затекстовые интерпретанты (то, что адрес «Сибирь, до востребования» абсурден, белые медведи не водятся в Сибири, киты не поднимаются по рекам) изо-

бличают фантазера в отступлении от объективных данных географии и зоологии, но не способны аннулировать В.М. Муханова-младшего:

«Держи курс на Сибирь, – посоветовал Муханов-младший. – Урал перевалишь, а там рукой подать.

Муханов-младший лет двадцать странствовал по России, раз в год наминал о себе отцу открыткой с обратным адресом «Сибирь, до востребования», прежде чем вернулся навсегда в городок и прославился как создатель самых кособоких в мире гробов и самых ненадежных в мире лодок. В компании, собиравшейся вечерами в Красной столовой, он любил рассказывать о загадочной стране, раскинувшейся за Уралом: о драгоценных камнях и золотых слитках, нарытых вручную в горах; о белых медведях и амурских тиграх; о беглых каторжниках, питавшихся человечиною и шедших на запад, ориентируясь на запах женского тела; о камчатских собаках, воротивших нос от красной икры; о бродягах, питавшихся исключительно одеколоном и кедровыми орехами; о гигантских реках, по которым весной поднимались стада китов; о бескрайних лесах, скрывавших беглых крестьян со времен Ивана Грозного и Петра Великого...» (228).

Таким образом, языковые топонимы *Китай*, *Сибирь*, обретя в тексте рассказов Ю. Буйды статус названий ВМ, пережили контекстуальное остранение, нарушившее их референтную отнесенность.

В следующем примере из рассказа «Все проплывающие» эффект остранения возникает вследствие фонетического искажения (по законам народной этимологии на фоне паронимической аттракции) названия венецианской площади *Сан-Марко*. Воспоминания бабушки о чудном городе, фотоснимки в старом альбоме становятся основой, «питательной средой» ВМ – мира грез героини рассказа Сони:

«Девушкой Мишина бабушка побывала с барыней в Венеции, но помнила город плохо. Рассказывала о площади, которую местные жители звали Самаркой... Это все, что осталось в старухиной памяти, – много, очень много света. Сияющий воздух, переливчатое сверкание облитых жидкой золотой слизью дворцов, переплеск воды, пылавшей ртутью и апельсином... И веселые беззаботные люди в белых платьях и белых воздушных шляпах» (202 – 203).

У каждого ВМ совокупного текста рассказов Ю. Буйды свой творец, непременно отмеченный странностью, неким поведенческим сдвигом: жалкий и несчастный Чекушонок с его нелепой мечтой оживить железную птичку («Братья мои жаворонки»); не обласканные жизнью бабушка и правнук, видящие невидимое («Все больше ангелов»); пьющая старуха-калека, десятки тысяч раз переписывающая поэтический шедевр («Синдбад Мореход»); нелюдимая и старообразная уборщица, тайком упорно тренирующаяся в балетных прыжках («Свинцовая Анна»); влюбленный, кастрирующий себя в доказательство подлинности своего чувства («Ры-

жий и рыжая»); живой мертвец Петр, бредящий вымышленным Китаем как страной чудесной и недоступной гармонии («Китай»); Витька Курганов, улетающий на воздушном шаре в никуда («Фашист»); Старый Мух, до смерти влюбившийся в парковую статую («Хитрый Мух»); учитель Дер Тыш, пытающийся поймать фотографией тени прошлой счастливой жизни («Синие губы»); Вилипут, маленький великан, самоубийством утверждающий незыблемость нравственного закона («Вилипут из Вилипутии»); царица городка Буяниха, всю жизнь грезившая о необыкновенно красивой жизни, но сознательно избравшая себе в мужья золотаря-замухрышку («Чудо о Буянихе»).

Субъективной модальностью странности, удивления окрашено повествование о каждом творце ВМ, но важно заметить, что странность этих героев имеет четкую и очевидную ценностную ориентацию: направленность к любви, добру, творчеству, справедливости, прекрасному (вспомним слова Бодлера «Прекрасное всегда странно»), Богу. Более того, именно такая направленность устремлений героев созидает из них «чудовидцев».

Странность творцов ВМ и странность ВМ как непохожесть на УРМ, миметически воспроизводящий реальную жизнь, взаимообусловлены, а многочисленность героев, постоянных в своей «инакости», обеспечивает тройное остранение в совокупном тексте рассказов Ю. Буйды: художественный текст (изначально остраненный универсум) – отмеченный некоей странностью персонаж – созданный (или заслуженный) этим персонажем странный мир, счастливо чреватый чудом (вспомним, что удивление и невозможность понимания роднят *странное* и *чудесное*:⁹

«...когда их объявляли, многие вскакивали и, роняя кепки, начинали хлопать в ладоши, подначивая соседей: «Ну! Чего сидите? Иевлевы ж! Давай!» – и их поддерживал зал, жаждавший – *чуда*.

...и уж сама ночь звучала звучала ломким Анечкиным голоском, сильным и звонким Лизиним и чистым, божественно чистым – голосом Петра... Звук был так высок, его было так много, что его как бы уже и не было. Выросшее дерево серебряной мелодии круглилось, вспухало и бурлило незримой кроной, возвращая звук Иевлевым, а они лишь дышали им, не имея к нему никакого отношения, возвращая звук ночи... Голоса летели над улицами, созывая людей, которые сходились к клубу и молча ступали у веранды, зачарованные совершенно непонятной силой звука. И вот звучал уже весь блистающий звездами и славой Божией мир...» («Рыжий и рыжая», 238).

«...Иногда это наваждение длилось всего несколько минут, а иной раз растягивалось на часы, и потом люди рассказывали о разных *чудесах* – *об исцелениях и полетах наяву*...» (там же, 239).

Если в первой из приведенных цитат лексема *чудо* моносемантизируется в 3-м своем ЛСВ, имеющем характеризующую помету «только ед.ч.»:

«О том, кто (или что) вызывает общее удивление, восхищение своими качествами»¹⁰, а во второй цитате в функции внутритекстового интерпретанта разворачивается словесный образ выпеваемой Иевлевыми мелодии – образ *чуда* в вышеприведенном значении, то в третьем примере *наваждение* = ВМ разрешается *чудесами* как явлениями, не вытекающими из естественного хода вещей, не основанными на законах природы, а возникшими, согласно словарной дефиниции, «под влиянием сверхъестественной силы»¹¹. Согласно же концепции данного ВМ, чудеса порождены мощью певческого дара, преданностью певцов искусству и мерой восхищения слушателей, которые в известной степени становятся сотворцами ВМ.

Ключевая для словаря образа ВМ в макроконтексте рассказов Ю. Буйды лексема *чудо* является опорной в названии рассказа «Чудо о Буяниках», намеренно ненормативном в аспекте предложно-падежного управления, но исключительно выразительном в функционально-семантическом аспекте: контекстуально (с учетом не только правого, но и левого контекста) лексема *чудо* коррелирует в данном случае в сознании реципиента с запрограммированными моделью словосочетания *чудо о Буяниках* лексемами-заместителями *легенда, сказание, слово*. Именно и только этот рассказ сопровождается дополнительной жанровой пометой «поэма», маркирующей актуализацию в повествовании лиро-эпического начала. Лексема *поэма* может претендовать на первое место в вышеприведенном лексическом ряду. Поэма о кончине и похоронах *Женщины-Вихря, Царицы Базара, Повелительницы Облаков и Сновидений, Попечительницы Слабых и Убогих, Девы-Богатыриши* – рассказ о торжестве *чуда*, заслуженного, сотворенного многотрудной жизнью и подаренного людям:

«Дряхлеющий Афиноген вдруг почувствовал, как пустота во рту заполнилась живой плотью – это вырос язык, оторванный сорок лет назад осколком фугасного снаряда, – и первой его мыслью была: “Буяника умерла”, а первым словом:

– Подлецы!

Но это уже относилось к зятю и его дружкам, допивавшим в саду последний флакон “Сирени”. Митроха опрокинул пузырек в рот и чуть не задохнулся: в горло посыпались пахучие цветы сирени» (87).

Лексический оператор субъективной модальности неожиданности *вдруг* в первом абзаце цитаты (попутно отметим высокую частотность модального оператора *вдруг* в исследуемом тексте, в котором часто нарушается «норма ожидания») и описательный оборот *чуть не задохнулся*, ситуативно передающий семантику неожиданности, во втором абзаце являются лексическими сигналами начала воплощения очередного чудесного сценария. По мере развертывания сюжета совокупного текста рассказов все более очевидной делается авторская интенция не только у жителей изображаемого городка, но и у читателей «воспитать» предчувствие

чуда, сформировать потребность в чудесном и развить эту потребность до жажды, до насущного требования:

«И тысячи людей, словно враз обезумев, что было силы закричали:
– Давай! Давай!

Они истошно вопили, размахивали руками, топали ногами, плакали, колотили друг дружку по спинам, хохотали – и неистово, яростно, бешено, самозабвенно требовали *чуда*» (115).

Каждое чудо принадлежит ВМ, но так или иначе вырастает из УРМ со всем смешным и нелепым, страшным и отвратительным, грязным и циничным, трогательным и наивным, величественным и прекрасным, что есть в нем. Именно поэтому так органично сочетание стилистически и тематически контрастной лексики (от *ассенизационной бочки* до *белого голубя*¹², от *чиненых-перечиненых носков* до *Ангела*) в финале рассказа «Чудо о Буяниках»:

«Птица вдруг отчаянно заболтал ногами в воздухе, ассенизационная бочка подпрыгнула на кочке – и поплыла, плавно покачивая исполинскими крыльями, сшитыми из заплатачных ночных сорочек, чиненых-перечиненых носков, трусов, бюстгалтеров, халатов без пуговиц и пальто со шкурой неведомого зверя на воротнике, – выше и выше, над полем, над лесами, над крышами городка, пропахшего елью и туей, и тут люди вдруг разом обернулись и увидели, как из-под покрывала, закрывавшего Буянику, выпорхнул белый голубь (...) и вот уже тысячи, тысячи тысяч голубей, громко хлопая крыльями, гигантским клубящимся столбом белого дыма уходили в небеса – в Дом, где и эта – и эта судьба будет измерена мерою человеческою, какова мера и Ангела...» (115).

Образы пространства ВМ героев Ю. Буйды индивидуальны и связаны с особенностями психического строя и моральными установками персонажей – творцов ВМ. Так, пространство ВМ Стефании («Все больше ангелов») зрительно воспринимается ею через дырочку от выпавшего сучка в дощатой стене сарая. Следовательно, оно не открыто, не широко, обзор небес ограничен краями отверстия. Казалось бы, пространство сарая (места постоянного пребывания Стефании) как «окрестность говорящего», то есть «та область пространства, его окружающего, которая расположена по горизонтали от него»¹³, велико при всей своей малости и замкнутости в сравнении с сегментом пространства небесного, видимого через отверстие в стене. Но дырочка в данном случае – своеобразная оптика, открывающая *избранному* взгляду бездонную глубину верхнего мира и ангелов-хранителей в этой глубине. Это пространство ВМ – все, что есть *хорошего* в жизни Стефании, оно побеждает «тюремность» пространства ее повседневного существования и конечность жизни, так как сопряжено с вечностью (почему и может наследоваться потомками).

Пространство ВМ Сони («Все проплывающие») исключительно по своей словесной репрезентации: в его описании доминирует лексическая парадигма «свет», в которую, помимо гиперонима *свет* с лексическими интенсификаторами *очень много (света)*, *напоен (светом)*, входят его гипонимы (в разных частеречных модификациях): *солнечный, сверкали, сияющий, сверкание, мерцал*. Именно это пространство обретает в финале рассказа приметы рая – *вечной обители бессмертной души*¹⁴:

«Женщина подняла голову. На ней было белое свадебное платье, на голове – веночек из тюлевых цветов. Она смутно, словно во сне, улыбалась. Дышалось трудно, но сердце вдруг перестало болеть, как перед смертью. Люди в белых одеждах беззаботно улыбались, напоенный светом воздух мерцал и дрожал над Канале Гранде, над Преголей, над всеми проплывающими, к бессмертному сонму которых причастилась и бедная Соня» (204).

Пространство ВМ Чекушонка («Братья мои жаворонки») – широкий и открытый небесный простор с парящими в нем птицами, которые *вызывали у него зависть и восторг*, потому что они не подчинялись жестоким законам отца, *потому что летали*. Сны открывают Чекушонку возможность полета, то есть освоения этого пространства, в котором жаворонки ему – *братья* и слово *любовь* само слетает с губ. Пространство виртуального полета противопоставлено пространству земной жизни героя по признакам идеальное – материальное, открытое – замкнутое, дружественное – враждебное. Может, пространство ВМ и соприродная ему вечность принимают душу убитого Чекушонка в обличье ожившей птицы?

Материальное пространство жизни Буянихи («Чудо о Буянихе») в УРМ одновременно является бытовым – и соответственно ограниченным (*Водокачка Буянихи, Мостовые Буянихи*), природным – и соответственно открытым, космическим (*Облака Буянихи, Дожди Буянихи, Солнце, луна и звезды Буянихи*), виртуальным (*Сновидения Буянихи*). Родительский принадлежности антропонима *Буяниха* в приведенных примерах сигнализирует не просто об освоении этих пространств героиней, но о центральном ее положении в этих мирах:

«Это был мир, который она сотворила, – точнее, перевоссоздала по своей воле и разумению...» (103).

В этой цитате говорится не о ВМ, а об УРМ городка, в котором Буяниха

«карала и миловала, подбирала выпавших из гнезда птенцов, больных кошек и бродячих собак, обличала пьяниц, драла за вихры драчунов, царила и правила на базаре...» (95).

Если условно-материальное пространство мечты (ВМ) Буянихи вбирает недоступное для нее в реальности *теплое море на юге* как локус дру-

гого мира, райской жизни, то пространство чуда Буяники распахнуто в безграничность горнего мира, а *тысячи тысяч белых голубей*, гигантским клубящимся столбом белого дыма уходящие в небеса, являют собой словесный образ мировой вертикали.

Как видим, многие ВМ характеризуются отнесенностью к зоне неба, связаны с мотивом полета, то есть являются вертикально ориентированными мирами: от земли – к небу, от грубо материального – к духовному, от пут земных – к свободе, *воле вольной*, от бренного – к вечному, от профанного – к Богу. Именно поэтому лексемы *птицы (жаворонки, голуби), полет, крылья, воздух, небо, летать* являются концептуально значимыми составляющими словаря образа ВМ¹⁵.

Как известно, в культурной традиции движение по вертикали символизирует стремление человека в *другой мир*, в котором – *преображение и свобода*. Но само словосочетание «возможный мир» может быть интерпретировано как мир героя, выстроенный им в пределах его (героя) возможностей, прежде всего духовно-нравственных. Например, герой рассказа «Фашист» – жадный, грешный, бешеный в своем хозяйственном раже («Выпучив глаза и трясаясь от ярости, он без удержу орал, то и дело срываясь на визг, бил палкой чужих кур, собак и детей и норовил влезть в драку с упрямыми соседями, которые все чаще вспоминали его детдомовское прозвище – Фашист» (222) – после многих ударов судьбы, лишивших его привязанностей, здоровья, смысла жизни, решается покинуть свое убежище – подвал, сменить его прежде комфортное замкнутое, изолированное пространство на корзину воздушного шара, взмывающую в небо. Мена пространств в данном случае изоморфна изменению строя души героя, взлет шара – знак работы его души. Но улетает герой *в бесчеловечную пустыню новой жизни*, то есть в античеловеческие, враждебные человеку пространство и время. Другого возможного мира этому герою не дано.

Согласно текстовой концепции, художественное время ВМ отражается в темпоральной лексической парадигме, включающей лексемы *вечность, времена, прошлое, настоящее, будущее, безвременье, столетия, годы, часы, минуты, секунды, мгновенья, миг*. Концептуально важными для временной характеристики ВМ являются лексемы *вечность, прошлое, мгновенье, миг*.

Вечность (*главное темпоральное слово словаря образа ВМ*) может быть – **к о н е ч н а** :

«Почувяв приближение смерти, они прощались с родными и улетали на озеро Цилинг-Цо, где доживали остаток своей вечности...» («Китай», 27).

– **и с ч и с л я е м а** :

«Время не властно не только над вечностью поэзии, но даже над вечностью нашей жалкой жизни» («Синдбад Мореход», 233).

– членима на времена:

«Во всех временах этой вечности шел дождь, колеблемый ветром с моря» («Прусская невеста», 7).

– определена как грядущее безвременье:

«...только во сне мы проникаем в грядущее безвременье, влекущее как счастье, – сон и смерть родственны, как чудо и чудовище, чудо сна и есть единственная дверь из времени в вечность» («Веселая Гертруда»).

– тождественна прошлому:

«Прошлое – единственно доступная нам вечность» («Три кошки», 218).

ВМ – мир мечты – имеет естественную и закономерную направленность временного вектора («стрелы времени») от прошлого, в котором зародилась мечта, и настоящего, в котором эта мечта «вызревает», к будущему – времени воплощения, торжества мечты. Но для героев рассказов «Синие губы» и «Веселая Гертруда» их *прошлое* становится ВМ. Именно поэтому они живут *мимо жизни*:

На самом деле мы владеем только прошлым, с грустью заключил Миша, прошлым, которое и есть наше настоящее и наше будущее; собственно же будущее – фикция, сон... («Веселая Гертруда», 297).

Для героев этих рассказов, говоря словами поэта, «будущее не наступает – оно отступает. Прошлое не отступает – оно наступает»¹⁶.

Попытка прорваться в ВМ прошлого обречена на неудачу:

«Он понял, что затерялся во времени, понял, что вернуться назад означало бы познать секрет вечности, чуждый смертному человеку» (там же).

Значимость лексем *мгновенье* и *миг* в экспликации художественного времени в анализируемом художественном тексте определяется их функционально-семантической специализацией: употреблением в качестве *опорной* темпоральной лексики ВМ в контекстных ситуациях переключения повествования с УРМ на ВМ. «Повседневное, бытовое время» (Е.С. Яковлева¹⁷) УРМ обозначается в терминах «секунда», «минута», «час» и т. д., которые связаны «с конечным временем суточного / жизненного круга»¹⁸, тогда как «мгновения и миги в сознании человека связываются с бесконечностью вечности»¹⁹; «мгновение выводит предмет описания за пределы обыденного, наделяя его такими оценками, как «важность», «редкость», «значимость», «незабываемость»²⁰:

«Она отошла к двери, постояла несколько *секунд* с закрытыми глазами – и вдруг легко прыгнула и опустилась на пуховую подушку левой ногой. Замерла на несколько *мгновений*. Встала на правую, согнув левую в колене.

Михаил Любимович перевел взгляд с ноги на подушку, на которой не осталось даже намека на вмятину» («Свинцовая Анна», 39).

Как видно из примера, бытовое время – время УРМ исчисляется *секундами*, а надбытовое время ВМ (время совершения чуда) – *мгновениями*.

Миг как «окно в вечность» отмечает временную точку соприкосновения с запредельным – ВМ прошлого:

«Иногда он замирал перед зеркалом, подстерегая тот миг, когда его отражение, утратив бдительность, позволит себе жест или улыбку, выдающие его самостоятельную – ту – жизнь» («Синие губы», 200).

Временной аспект хронотопа рассказов Ю. Буйды включает в себя *смерть* героя как последнюю точку его конечного земного пути и как первую точку его вневременного пути в вечности ВМ. *Смерть* в контексте рассказов последовательно соотнесена со *сном* как состоянием, имеющим признаки инобытия:

«Она жила среди людей и чудовищ из сновидений и потому и не заметила прихода смерти, открывшей дверь в мир, где ее ждал Миша, ждал Гуго, ждала Луиза, ждал, наконец, Бог радости, так и не научившийся немецкие сны отличать от русских...» («Веселая Гертруда», 299).

«... сон и смерть родственны, как чудо и чудовище, чудо сна и есть единственная дверь из времени в вечность» (там же, 298).

Вышеприведенные фрагменты текстов суть интерпретанты, позволяющие определить ВМ как мир помогающий, спасающий. Постоянная, главная функция ВМ – функция воздаяния творцам ВМ. Страдания, унижения, тяжкий труд, безграничное терпение, самоотверженность, верность мечте – вот за что ВМ вознаграждает творца. ВМ не отрицает УРМ, а делает *земную, дневную*, то есть реальную, жизнь переносимой, наделяет зодчего ВМ способностью к духовному росту, в результате которого возникает «изоморфизм творения и творца»²¹.

ВМ одного персонажа может вовлечь в свои «пределы» других людей. Для иллюстрации сказанного обратимся к эпизоду взлета воздушного шара в рассказе «Фашист»:

«В момент запуска шара компрессор вдруг закашлял, зачихал, взревел и заглох.

– А может, дунем? – подал вдруг голос из корзины Витька.

Он обвел взглядом притихшую толпу и, зажмурившись, прокричал:

– Ребята! Давайте дунем! А? Нас вон сколько!

Колька Урблюд с сомнением покачал головой.

– Духу не хватит: народ-то мелкий.

– Хватит! Хватит! – закричал плачуще Витька. – Ну, ребята! Кого чем обидел – простите! Не держите зла! Ведь насовсем улетаю! Дунемте! Духу хватит! Хватит!

.....
И тогда народ кинулся к шлангам... Корзина подпрыгнула, и шар стал стремительно набирать высоту...» (229).

Данный пример доказывает: направляя силы ума и души на осмысление собственной жизни, герой меняется, его нравственное развитие своими речевыми рефлексами имеет:

1) местоимение-существительное *нас*, репрезентирующее новое, ранее немислимое для этого героя осознание себя частью малого социума – сообщества земляков;

2) существительное в функции обращения *ребята*, irradiирующее дружескую, тепло окрашенную экспрессию;

3) покаянную речевую формулу *не держите зла*;

4) личную глагольную форму имплицитного лица *дунемте*, имеющую значение побуждения к совершению *совместного* действия;

5) восклицание «Хватит духу!», выражающее веру героя в успех общих усилий.

Контекстно-ситуативное сближение слов *дунемте*, *дух* и *воздух* (*воздушной* шар) актуализирует их этимологическое родство, о котором А.Н. Афанасьев писал: «... Душа понималась, как существо воздушное, подобное дующему ветру. Язык сблизил оба эти понятия, что наглядно свидетельствуется следующими словами, происходящими от одного корня: душа, дышать, воз (вз)-дышать, дух, дуть, дунуть, воз-дух, воз-дыхание <...> В глубочайшей древности верили, что ветры суть дыхание божества и что Творец, создавая человека, вдувал в него живую душу»²². Согласно Словарю символов, «в христианской традиции вдувание воздуха используется при крещении и изгнании бесов как символ вхождения в тело Духа Святого»²³. Так и жители городка, надувая воздушный шар, будто стремятся вдуть живую душу в своего земляка.

Идея возможности и успешности человеческого единения словесно выражается также в анализируемом примере:

– во-первых, переходом в пределах заявленного контекста от лексемы *толпа* («1. Неорганизованное скопление людей; сборище»²⁴) к лексеме *народ* с актуализированной контекстом словоупотребления семантикой организованности человеческого сообщества единством душевных побуждений;

– во-вторых, одновременной реализацией разных лексико-семантических вариантов следующих полисемантов:

мелкий (ср. эксплицированный в тексте 2-й ЛСВ «небольшой по величине, объему, размеру, противоп. крупный»²⁵, от которого производно контекстуально обусловленное значение «мало/слабосильный», и имплицитно заявленный в приведенном контексте 5-й ЛСВ «не имеющий большого значения; второстепенный, несущественный; перен. Лишенный содержательности, внутренней значительности; ничтожный»²⁶).

дух (ср. эксплицированный в тексте 5-й ЛСВ «дыхание»²⁷ и имплицитно заявленный 2-й ЛСВ «внутреннее состояние, моральная сила чело-

века, коллектива; смелость, решимость, мужество»²⁸. Чрезвычайно информативен «словарный этюд» В. Даля о соотношении семантики слов *дух* и *душа*: «Дух – относя это слово к человеку, иные разумеют душу его, иные же видят в душе только то, что дает жизнь плоти, а в духе высшую искру Божества, ум и волю, или же стремление к небесному... Дух – сила души, доблесть, крепость и самостоятельность, отважность, решимость, бодрость. <...> Душа – душевные и духовные качества человека, совесть, внутреннее чувство. Душа есть бесплотное тело духа»²⁹.

Итак, пространство горнего мира осваивается не столько телом, сколько *духом, душой, сердцем* в их исходном символическом тождестве: «сердце – символический источник переживаний – любви, сострадания, отзывчивости, радости или горя, но также источник душевного просветления, истины. Часто оно приравнивалось к душе»³⁰. Сказанным и обусловлена актуализация (посредством употребления в качестве ключевых слов) в лексической структуре совокупного текста рассказов словесного ряда *дух – душа – сердце*.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что возможные миры героев Ю. Буйды при всем своем многообразии интегрированы в пределах макроконтраста рассказов в текстовую субсинтагму *идеального мира*. Идеальный мир вечен, его пространство открыто, безгранично и человечно. Идеальный мир не отрицает смерть, но утверждает жизнь. Это мир добра, свободы, любви и красоты. Это Божий мир. Утешающий. Очищающий. Воздающий.

Исследователи типологии русского постмодернизма выделяют нарративный, лирический, лирико-постфилософский, шизоаналитический, меланхолический, экологический, феминистский постмодернизм³¹. Не давая оценок приведенной типологии, рискнем определить постмодернизм Ю. Буйды как романтический и гуманистический.

¹ Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М., 1988.

² Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст: на материале русской прозы XIX – XX вв. М., 2001. С. 49 – 50.

³ Примеры цитируются по изданию: Буйда Ю. Прусская невеста. М.: Новое лит. обозр., 1998.

⁴ Балли Ш. Французская стилистика. М., 1961. С.46.

⁵ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. СПб., 1999. С. 239.

⁶ Журавлев А.Ф. Технические возможности русского языка в области предметной номинации // Способы номинации в современном русском языке. М., 1982. С. 86.

⁷ Арутюнова Н.Д. Ненормативные явления и язык // Язык и логическая теория. М., 1987. С. 147.

⁸ Вольф Е.М. Оценка и странность как виды модальности // Язык и логическая теория... С. 180.

⁹ См. у Даля: «чудый – странный, чудный или непонятный». – *Даль В.* Словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т. 4. С. 612; ср. с чеховской формулой «что непонятно, то и есть чудо».

¹⁰ Словарь русского языка: В 4 т. М., 1958 (далее цит. как МАС). Т. 4. С. 944.

¹¹ Там же.

¹² О символике голубя читаем у *А.Н. Афанасьева*: «Когда диакон Феодор и трое его товарищей-расколоучителей были сожжены в 1681 году, то, по сказанию староверов, – души их взвились на небо в виде голубей. <...> Моравские сказки свидетельствуют, что душа вылетает из уст умирающего и несется на небеса белою голубкою <...> По чешским преданиям, невинная душа вылетает из тела белым голубем, а грешная – темноцветным или иною какою птицей» // *А.Н. Афанасьев* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 3. С. 112 – 113.

¹³ *Яковлева Е.С.* Фрагменты русской языковой картины мира: модели пространства, времени и восприятия. М., 1994. С. 30.

¹⁴ Плавное «перетекание» грез Сони в картину рая достигается частным применением характерного для нарратива исследуемого сверхтекста приема – массивированного употребления лексики с сопутствующим словарному символическому значению. В данном примере нагружены культурогенной символической информацией лексемы *свет* (символ бессмертия, вечности, рая...), *лодка* (символ переправы в загробный мир), *река* (символ уходящего времени и границы миров живых и бессмертных), *венки* (символ ожидающей в раю награды). И *белое платье* сродни райским одеждам.

¹⁵ Символическая семантика, связанная с птицами, описывается в соответствующих изданиях следующим образом: «Крылья – символ духовности во всех культурных традициях... Символика крыльев находится в органическом единстве с символикой воздуха и символикой птиц – обитателей воздушной стихии» (*Жюльен Н.* Словарь символов. Челябинск, 1999. С. 203 – 204); «Птица – воплощение как человеческого, так и космического духа – символизм, определенный их легкостью и скоростью передвижения, свободным парением и предполагаемой способностью достичь небес. Представление о птицах как о человеческих душах распространено по всему миру» (*Тресиддер Д.* Словарь символов. М., 1999. С. 293); «Жаворонок – из-за его свойства взлетать очень высоко и стремительно приземляться – символизирует союз земли и неба. Утренний полет жаворонка связывается с юношеским пылом, порывом радости. Богословы считали пение жаворонка радостной молитвой, обращенной к Богу» (*Жюльен Н.* Словарь символов... С. 121); *Чудо Буянихи* ознаменовалось криком ожившего заржавевшего железного петушка на крыше городской школы. О символике петушиного крика *А.Н. Афанасьев* пишет: «По мнению наших крестьян, крик петухов служит сигналом, что на небе звонят к заутрене; как скоро раздастся ор, черти, мертвецы, колдуны и ведьмы спешат разойтись по своим местам» (*Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения... Т. 1. С. 263).

¹⁶ *Виноградов Л.* Будущее не наступает... // Новое литер. обозр. 1997. №23.

¹⁷ *Яковлева Е.С.* Фрагмент русской языковой картины времени // Вопросы языкознания. 1994. №5. С. 85.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

- ²⁰ Там же. С. 87.
- ²¹ *Топоров В.Н.* «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // *Топоров В.Н.* Миф: Ритуал: Символ: Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 476.
- ²² *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян... Т. 3. С. 107.
- ²³ *Тресиддер Д.* Словарь символов... С. 89.
- ²⁴ МАС. Т. 4. С. 514.
- ²⁵ МАС. Т. 2. С. 337.
- ²⁶ МАС. Там же.
- ²⁷ МАС. Т. 1 С. 618.
- ²⁸ МАС. Там же.
- ²⁹ Сл. Даля. Т. 1. С. 503 – 504.
- ³⁰ *Тресиддер Д.* Словарь символов... С. 330.
- ³¹ *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. М., 2002. С. 351 – 353.

