

Д.А. Бережнов (Москва, Россия)

**Поэтика присутствия
в повести «Конь бледный» В. Ропшина (Б. Савинкова)**

Аннотация: В статье анализируются особенности поэтики В. Ропшина в его повести «Конь Бледный», где художественная структура служит прямым отражением стержневых философских смыслов произведения: темы действия и темы смерти. Две обозначенных темы детерминируют особый, на границе экспрессионизма и экзистенциализма, стиль повести, который, будучи основанным на тотальном ощущении смерти, можно обозначить как «поэтику присутствия», передающуюся особой дискретной организацией предложений, их кажущейся оборванностью, достигнутой особым применением пунктуации, в этом произведении становящейся носителем моральной семантики. Кроме того, названный тип поэтики выражается в отказе от оценочной лексики, безличном построении фраз и др. В ходе анализа поэтического содержания выдвигается гипотеза о «гибридном искусстве» писателя, основополагающей сутью которого является подчеркнуто-этический, а не эстетический компонент.

Ключевые слова: смерть, действие, дискретность, этика, эстетика, присутствие

D.A. Berezhnov (Moscow, Russia)

**Poetics of Presence
in V. Ropshin's Long-short Story "Kon' Bled"**

Abstract: In the following article, we propose an analysis of some basic features of the poetics of "Pale Horse" by V. Ropshin, where the very artistic structure of the text is perceived as a direct consequence of the principal philosophical ideas, expressed in the themes of the death and the action. These two themes determine the specific style of the novel, which is being founded on the crossline of expressionism and existentialism and being related indispensably to the death could be attributed as "poetics of presence", revealed by the discretization of narration (on the level of sentences and the text as a whole) which is achieved by the unusual application of punctuation marks, which becomes in this novel the medium of mortal semantics. Also this type of poetics is expressed with the renouncement of evaluative words, the impersonal way of constructing phrases and etc. As a result of analysis, we propose a hypothesis, claiming that this novel can be referred to a kind of "hybrid art", which is founded not on the esthetical sense, but paradoxically on the underlined ethical component.

Key words: death, action, discretion, ethics, esthetics, presence

Повесть В. Ропшина «Конь бледный» написана автором в форме дневниковых записей и опубликована в 1909 г. сначала в журнале «Русская мысль» в цензурированном, затем, в 1913 г., за границей – в полном виде. Книга, на уровне сюжета описывающая события в подпольной террористической среде, несет автобиографическую печать реальной террористической деятельности автора, активно проводимой им в Боевой организации эсеров с 1903 г. Это, как и смысловое наполнение повести, находит особое отражение в художественной структуре произведения, оказывая на него прямое влияние.

Перед тем как обратиться к словесной ткани произведения, надлежит обозначить те пункты, идейный срез которых детерминирует особый смысл элементов поэтики «Коня Бледного». К таковым можно отнести два идейных аспекта, по нашему мнению, лежащих в формообразующем ядре текста: это *тема действия* и *тема смерти*. Вся художественная структура повести, в том или ином виде, подчиняется данным тематическим векторам: первому – через проблему «идейного убийства» при переживании абсолютной свободы, а также через почти прямое событийное сопряжение книги с исторической действительностью, что в сумме значит – с этикой, действием, *не-искусством*; второму – через пропуск любого события, слова, художественного образа сквозь «сито» смерти, что находит отражение в особенном типе ритма, интонации произведения, особой роли пунктуации в нем и, конечно, в семантике этих приемов, преломленных и обусловленных идейной сферой «Коня Бледного».

ТЕМА ДЕЙСТВИЯ

Сербский ученый Б. Чурич, автор статьи «Конь Бледный Б. Савинкова (В. Ропшина) и идейное убийство», в своей работе обстоятельно описывает те или иные исторические реалии и мотивы, которым надлежало быть вплавленными в конечный текст «Коня Бледного». Сравнивая два варианта публикации (1909 и 1913 г.), он указывает, что «две версии отличаются между собой, прежде всего, пространственно-временными определениями сюжета. Из цензурированной версии убрана любая пространственно-временная конкретизация сюжета, все, что могло бы в сознании читателя вызвать ассоциацию с реальными историческими событиями недавнего прошлого или с участвующими в этих событиях реальными лицами. ...Нецензурированная версия, наоборот, характеризуется пространственной определенностью»¹.

«Пространственно-временная конкретизация сюжета» и стоящие за произведением реальные события (убийство князя Сергея Александровича; подготовка убийства Плеве; роспуск второй Государственной Думы 3 июня 1907 г., перенесенный в книге на 10 июля; упоминание других знаменательных событий, в которых участвовал или свидетелем которых был автор) предлагают иной угол прочтения книги, который можно охарактеризовать как желание выделить действие из художественного вымысла и наделить его твердыми чертами реально осуществленного этического поступка. Таким образом, книга, повествующая о подготовке террористического акта и вскрывающая идеолого-психологическую составляющую этого процесса, становится книгой, отделяющей террористический акт от абстракции и отвлеченных этических рассуждений и привязывающей его к отдельно взятым личностям и их непосредственным действиям, данным в конкретно-историческом

¹ Чурич Б. Конь Бледный Б. Савинкова (В. Ропшина) и идейное убийство: от события исторической реальности к событию в литературном произведении // SLAVICA TERGESTINA (2017/I). Белград, 2017. С. 171–172.

ограничении – с 6 марта по 5 октября (все же заметим: неизвестного года). В этом плане примечательно высказывание Д.С. Мережковского: «В религиозном вопросе о насилии между Достоевским и Конем бледным – такая же разница, как между химической формулой взрыва и взрывом. Тот сказал, этот сделал»¹.

Высказывание произведения Ропшина (в наиболее широком коммуникативном смысле) как акт иллокутивный, т. е. являющийся перформативом, напрямую соотносящимся с совершаемым поступком, акцией, в данном случае убийством, составляет стержневую основу произведения, вследствие чего в нем отчетливей звучат первые ноты грубо-реальной этической фактурности, в несколько раз более ощутимой, чем если бы вещь мыслилась просто философской сентенцией (актом локутивным). А. Дугин в одной из статей книги «Русская вещь» называет «Коня Бледного» «книгой-инструкцией к действию», книгой подлинно написанной «на авторской и чужой крови»², которая позволяет обратить философию в действительность – сделать ее феноменально существующим фактом, здесь и сейчас.

«Художник ли он?» – задает себе вопрос Мережковский и отвечает тут же: «Искусство ревниво к действию. Искусство требует совершенного созерцания. А если не метафизически, то эмпирически совершенное созерцание противоположно действию. Это не должно быть так; это будет иначе; но сейчас так, и с этим нельзя не считаться. Нельзя водить по струнам Аполлоновой скрипки мечом, как смычком: или меч притупится, или струны оборвутся»³. Далее Мережковский делает другое замечание: «В книге (Ропшина. – Д.Б.) есть то, что не всегда бывает в величайших созданиях искусства. Последняя глубина созерцания – только в последней глубине действия»⁴.

В этом плане у Савинкова все движется по направлению, противоположному любому искусству, когда в книге не созерцание, а действие ставится в центр. Вследствие этого в художественном пространстве произведения действие (убийство) укрепляется как нечто реальное, а остальное отмечается как фальшь. В частности, это служит отличием повести Ропшина от произведений Достоевского: действие автором осуществлено в действительности лично, и перенесено им на бумагу тоже с «действительным» оттенком (через временную конкретизацию сюжета и автобиографичность). Оно противоречит искусству своей невымышленностью, в то время как у писателя XIX в. убийство возникает как продукт мышления, как идея, пусть, возможно, и совершенная когда-либо неким реальным прототипом, но остающаяся выражением круга художественных переживаний в солипсическом умозрении автора. В этом аспекте существенным вопросом для нас становится следующий: является ли действие с уклоном в реальность преимуществом для произведения искусства или же, наоборот, становится знаком его умерщвления?

Поставив этот вопрос и оставив его пока без прямого ответа, предлагаем перейти ко второй теме – специфически раскрытой в поэтике Ропшина теме смерти.

¹ Мережковский Д.С. Не мир, но меч. Харьков; М., 2000. С. 504.

² Дугин А.Г. Русская вещь. «Мне кажется, губернатор все еще жив...», 2011: arctogaia.com/public/gv/41.shtml (дата обращения: 02.11.2018).

³ Мережковский Д.С. Не мир, но меч. С. 495.

⁴ Мережковский Д.С. Не мир, но меч. С. 496.

Главный герой говорит про себя: «“Я взглянул, и вот конь бледный и на нем всадник, которому имя смерть”. Где ступает ногой этот конь, там вянет трава, а где вянет трава, там нет жизни, значит, нет и закона. Ибо смерть – не закон»¹.

Эту фразу в отношении всего произведения можно считать программной. Исходя из этой препозиции, по интенсивности тяготеющей к постулату, герой становится тождественен смерти. Он нарекает себя идентичным именем; кроме того, он замыкает в него и название книги. В парадигматическом плане – он строит синонимический треугольник: Я (Жорж), Конь Бледный, Смерть, – построенный на аллюзии и соединяющий три разнозначных ипостаси, семантически инвариантных в следующих пунктах:

- по ассоциации с чумой сущность, «несущая смерть» (наблюдается у первых двух элементов, хотя персонифицированная Смерть – третий элемент – часто представляется разносчицей самой себя). Распространение вовне.
- осмысление себя самого как чего-то умершего, обезличенного, уничтоженного (у всех трех). Распространение внутрь.

Смерть – это сущностная характеристика героя, вытекающая из нескольких причин, условно: внешней и внутренней. Первая представляет собой постоянную готовность положить голову ради совершаемого дела, жажду принести себя в жертву, вследствие этого постоянная ясность, физически ощущаемая близость собственной смерти. Другая исходит изнутри и представляет собой не только распространяющуюся физически (причинение смерти), но и моральную смерть, идущую рука об руку с убийством, этически неотделимую от него: смерть мира изнутри. Дугин по этому поводу пишет о «гениальной интуиции единства Смерти», прозреваемой Ропшиным «по ту сторону фиктивного дуализма палача и жертвы». Он пишет далее: «...убивать и умирать – это одно и то же. Но добровольно убивать-умирать означает не просто подчиниться всепоглощающей стихии смерти в качестве объекта, но вступить в активный диалог с ней, начать ухаживание, сватовство, в пределе осуществить брак»². В этом есть нечто от предыдущей схемы: смерть движется и эндогенно, и экзогенно одновременно. Будучи «всепоглощающей стихией», она убивает и окружающее, и своего носителя и в синхронности этого внутри-внешнего движения отражает онтологический «брак» (стихийное единство) Жоржа со смертью: он становится тем, что он распространяет, и все сущее вслед за ним поглощается этой стихией.

Так смерть становится осью восприятия Жоржа. Становясь таковой, она делает его самого как бы заочно умершим – по типу самураев, готовых убить себя (совершить сэппуку) в любой момент времени в соответствии с законом внутреннего долга. Либо по типу Заратустры, произносящего в главе «О свободной смерти»: «Свою смерть хвалю я Вам, свободную смерть, которая приходит ко мне, потому что я хочу»³. Упоминание обеих этих сторон, имеющих в себе нечто общее (готовность к смерти и решимость к ней у японского самурая; то же самое, но из своеволия – у Ницше), не случайно. И то, и другое: японское и ницшеанское – косвенно актуализируются в самом тексте «Коня бледного». Первое – в приводимой цитате

¹ Савинков Б.В. Избранное. М., 1990. С. 334.

² Дугин А.Г. Русская вещь. «Мне кажется, губернатор все еще жив...», 2011: arctogaia.com/public/rv/41.shtml

³ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. М., 2011. С. 91.

адмирала Того Хэйхатино «Я жалею лишь об одном, что у меня нет детей, которые бы разделили с вами вашу участь»¹, которая высказывается Жоржем в контексте рассуждения о добровольной смерти ради идеи; второе, ницшеанское – в неоднократном цитировании концепта «любви к дальнему», проскальзывающего в речи Вани, одного из соратников-террористов главного героя, а также в общей атмосфере «смерти Бога» внутри произведения. Оба пласта, так или иначе, подчеркивают сходные типы чувствований, для которых мир окрашен смертью, всегда готов исчезнуть, будучи подвешенным и существующим перманентно «au seuil d'un saveau» (цитата из стихотворения П. Верлена, в раздробленном виде вставленная в одну из глав «Коня бледного»).

С момента совершения убийства, произведенного с данного героем разрешения самому себе («убить всегда можно»²), берет отсчет тема «переступания черты», за которой происходит стирание граней и, за обретением нового мировосприятия, перевоплощение мира «в ложь и ряженный балаган». За «смертью Бога» в мире исчезает понятие ценности как этический знак, и мир, вследствие этого, становится беззначен, пуст, «до-символичен» в локановском смысле. Бессмыслен потому, что никакой человеческий закон не оказывается приложимым к миру, отметающему, по мысли Л. Витгенштейна, любую возможность задать ему этический вопрос; где все законы разоблачены как бессодержательная видимость. Такой метафизический взгляд на растворение граней реальности как на распахантый, но обесмысленный мир выступает другой причиной все того же поглощения героя окружающей пустотой, где «все равно» и где «нет границ, нет различия». При том смерть как «вещь, законом не являющаяся», все так же устойчива и сохраняет свое значение. Даже более того: она, метонимически соединяясь с действием умерщвления, крепнет и становится единственной реальностью в существовании вообще.

В кодексе чести самураев (Бусидо) мы находим следующую неожиданную параллель: «Однажды какой-то человек спросил: – Что есть смерть? И получил ответ короткосложными стихами: В жизни все фальшиво, / Есть только одна истина, / и эта истина – смерть»³. Ср. в «Коне Бледном»: «Завтра наш день. Остро, как сталь, встает четкая мысль. Мысль об убийстве. Нет любви, нет мира, нет жизни. Есть только смерть. Смерть – венец и смерть – терновый венок»⁴.

В итоге у Ропшина убийство возникает как своего рода ритуальное действие, в момент совершения которого происходит озарение смерти (возвращение смерти как единственной истины), которое затем обращает мир в пустоту, стирает в нем любые различительные грани (из нутра вовне, проективно). Действие становится центром, взрывом (в прямом и метафорическом смысле), вокруг него все рассеивается, исчезает и превращается, в семиотическом плане, в вяную траву.

Герой физически жив, но полностью поглощен смертью: в сущности, он уже мертв. Из-за этой поглощенности смертью и весь мир вслед за ним находится под знаком этого поглощения. Влечение к смерти, превалирующее над влечением к жизни, приводит к тому, что слова, случайные восприятия становятся сегментами, вокруг которых сгущается мортальный абсурд, через ощущение которого они приобретают особое художественное значение в кругу обозначенных идей.

¹ Савинков Б.В. Избранное. С. 333.

² Савинков Б.В. Избранное. С. 313.

³ Пронников В.А., Ладанов И.Д. Японцы. Этнопсихологические очерки. М., 1985: www.foru.ru/slovo.63171.1.html (дата обращения: 10.11.2018).

⁴ Савинков Б.В. Избранное. С. 343.

Художественная концепция «Коня Бледного» как отражение особого мировосприятия по многим своим признакам может быть названа экзистенциальной. Его проблематика напрямую затрагивает тему религиозно-экзистенциальную, недаром этический вопрос «идейного убийства» стягивает к себе почти все философское наполнение книги. Кроме самой идеи существования человека в мире без ценностей, в котором все подвластно смертному поглощению, те или иные атрибуты экзистенциальной поэтики высвечивает сама художественная конструкция, которая в дальнейшем станет основой; например, письма Альбера Камю.

Так предметы, попадающие в поле восприятия героя в обозначенных выше условиях, возникают в тексте в состоянии напряженной концентрации. Они становятся гораздо более выпуклыми в связи с членением текста на короткие предложения (на микроуровне) и на будто оборванные дневниковые записи (на макроуровне); в связи с безоценочностью письма; благодаря односложным предложениям, освобожденным от придаточных структур; благодаря особенному функционированию пунктуации и образованию «ритмических зазоров» через лексемы из парадигмы «молчания» и «тишины», а также через создание контрастов между этим молчанием (а также «ночью» как зрительному эквиваленту «тишины») и тем или иным конкретным художественным образом; наконец, в связи со скупостью на детализацию (главный герой схватывает то или иное ощущение – визуально или акустически, – но не погружается в его подробности, потому что в его интересах не столько эстетика, сколько этика; оказывается важна не красота вещи, узор, но само ее существование; объектом эстетического описания становится переживание погруженного в равнодушие ужаса присутствия той или иной вещи).

Термин «присутствие», заимствованный нами из философии М. Хайдеггера как один из вариантов перевода его концепта *dasein* (так называемое «вот-бытие») проще очертить в поэтике «Коня бледного», если провести параллель со следующим отрывком из «Рассказа о семи повешенных» Л. Андреева:

Когда на безлюдной платформе, оцепленной солдатами, осужденные двигались к тускло освещенным вагонам, Вернер очутился возле Сергея Головина; и тот, показав куда-то в сторону рукою, начал говорить, и было ясно слышно только слово «фонарь», а окончание утонуло в продолжительной и усталой зевоте.

– Ты что говоришь? – спросил Вернер, отвечая также зевотой.

– Фонарь. Лампа в фонаре коптит, – сказал Сергей. Вернер оглянулся: действительно, в фонаре сильно коптела лампа, и уже почернели вверху стекла.

– Да, коптит.

И вдруг подумал: «А какое, впрочем, мне дело, что лампа коптит, когда...»¹.

В рассказе Андреева, а далее в «Коне Бледном» окружающий мир становится абсурдным; каждый фрагмент реальности – пойманным в концентрации переживаемой смерти и оттого наиболее резко-фактурным, «вовлеченным в бытие», где все, кроме выделенного предмета, перестает существовать. Именно это укрупненное ощущение экзистенции, построенное на контрасте личной смерти и объективного существования *вещей-в-себе*, и определяется нами как центральное в понимании концепта «присутствия» в ходе проведения нашего анализа.

Перейдем к отрывкам из произведения.

¹ Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1: Рассказы; Пьесы. 1908–1910. М., 1994. С. 103.

В этом отношении очень примечательна глава, где персонажем описывается встреча Генриха, Вани, Жоржа и Федора 6 мая, на которой выносилось решение о том, кто будет первым бросать бомбу, т. е. кто из них пойдет на верную смерть:

Ваня станет у Спасской, у Троицкой Федор, Генрих у Боровичьей. Ваня бросит первую бомбу.

Все молчат.

По железнодорожному полотну вьются тонкие рельсы. Столбы телеграфа уходят вдаль. Тихо. Только проволока гудит»¹.

Точка, являясь атрибутом предложения с индикативной модальностью, обозначает факт, акцентирует существование факта и более не несет в себе никакого значения. После называния факта высказывание обрывается ровно так же, как фраза у Андреевского героя: *а какое, впрочем, мне дело, что лампа коптит, когда...* Каждое явление теряет смысл, но поразительным образом продолжает действовать на воспринимающего, приобретая осязаемую фактурность на фоне пустоты, образованной при помощи дискретизации описания и при введении в него лексем, заостряющих тишину.

Аналогично «копящей лампе» в другом фрагменте из повести Ропшина:

– Жорж...

– Ну что?

– Жорж... Как же это... Как же Ваня пойдет?

– Так и пойдет.

– Значит, погибнет?

– Погибнет.

Он смотрит себе под ноги, на траву. На свежей траве следы наших ног (стр. 332).

Можно заметить, что трава никак не связана с предметом разговора и от него принципиально отчуждена. По отношению к героям, она ведет параллельно-расцепленное существование, что, в свою очередь, только подчеркивает, что дистанция, пролегающая между персонажами (которые в этот момент, совещаясь, подписывают себе смертный приговор) и равнодушным пребыванием объективного мира, – трагически невосполнима. И в чем заключается поразительный эффект Савинковских точек, так это в рубленности пунктуации, которая вовлекает восприятие в пристальное вглядывание, где взгляд вязнет, рассматривая *этот след на траве*, и в нем начинает накапливаться неизъяснимая для короткого назывного-бытийного (в грамматическом и семантическом смысле) предложения глубина, и в этой пропасти осознания смерти, смешанной с равнодушием, по нашему мнению, и находится чувственное содержание авторской формы.

Умение Савинкова образовывать зазор между фразами как в диалоге, так и в описаниях обычно достигается, как было сказано, с помощью разложения текста на короткие предложения (дискретизация), будто усекаемые точкой, которая словно каждый раз говорит «и это всё», т. е. «ставит точку» автологически. Безусловно, «телеграфный слог» свойственен и другим авторам, но его структура семантизируется у Савинкова в контексте изложенных выше смыслов произведения. Точка здесь служит для обострения замкнутости того или иного типа восприятия, которое достигает пика напряженности, внешне не имея никакого на то основания. Каждое предложение становится самоценным в своей обособленности. Все, что находится вокруг обнаруженного предмета, представляет собой *ничто* – «за-

¹ Савинков Б.В. Избранное. С. 332. Далее цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в скобках.

зор», рождающий особую фактуру. Тогда каждая фраза на фоне образованной пустоты воспроизводится будто в качестве последней и завершающей ввиду того, что смерть переживается в каждый конкретный момент существования и особенно в момент артикуляции.

К другим способам образования названных «зазоров» можно отнести прямое употребление языковых единиц из лексической парадигмы «молчание» и «тишина». Проиллюстрируем рядом примеров:

Я почти вырываю у него снаряд. Так мы стоим под газовым фонарем и смотрим друг другу в глаза. **Оба молчим**. В третий раз бьют на башне часы (стр. 344).

Вчера с утра было душно. В Сокольниках хмуро **молчали** деревья. Предчувствовалась гроза. За белую тучей прогремел первый гром (стр. 343).

Помню: внезапно в звонкий шум улицы ворвался тяжелый, неожиданно странный и полный звук. Будто кто-то грозно ударил чугунным молотом по чугунной плите. И сейчас же жалобно задребезжали разбитые стекла. **Потом все умолкло**. На улице люди шумной толпой бежали вниз, в Столешников переулок. Какой-то рваный мальчишка что-то громко кричал. Какая-то баба с корзинкой в руках грозила кулаком и ругалась (стр. 349).

Поднял я тут ружье, стал с отчаяния в воздух стрелять. Авось услышат, авось помогут, придут. Нет, **тишина**, только, слышу, ветер свистит. Вот стою я так, почти по колено в тине. Думаю: в болоте завязну, пузыри надо мною пойдут, будут, как прежде, одни зеленые кочки (стр. 321).

В сумме в тексте насчитывается более 60-ти случаев употребления лексем из парадигмы «молчания» и «тишины». Большинство из них призвано отразить прерывистую ткань диалогов, наполненных сосредоточенностью каждого собеседника. В других случаях применяется принцип контраста: умирающая реальность (остывающая, затихающая) – пробуждающаяся (взрывающаяся), ставится акцент на звуке (гром, звон часов, выстрел, взрыв), будто разрывающим пустоту, которая затем заново окутывает предложения мраком.

Отдельного упоминания также заслуживают заключительные предложения в главах повести. И в дневниковых записях как самых крупных синтагматических элементах макроструктуры произведения можно обнаружить некоторую оборванность смысла и организационную фрагментарность, которые также создают ощущение незаполненного пространства между частями произведения. Данный эффект порождается в первую очередь тем, что главы в ряде случаев будто нанизываются на новую ось, не являясь непосредственным продолжением предыдущих; во вторую очередь тем, что многие вопросы, заданные в конце глав, задаются «в никуда», обнажая тем самым свою принципиальную риторичность. Для иллюстрации укажем несколько глав, завершающихся риторическими вопросами:

Федор нахмурился. Ваня умолк. А мне странно: к чему отчаяние и зачем утешение? (18 июня) (стр. 346).

Ваня склонился над скатертью, ждет. Что я могу ему дать? Разве вожжой по глазам?.. (7 апреля) (стр. 320).

Я открываю глаза: ее уже нет. Где она? И не сон ли мне снился? (30 апреля) (стр. 330).

Самое основное, что нужно отметить в плане обозначенной «поэтики присутствия», – это отказ от оценочной лексики, которая как носительница аксиологических смыслов (человечности, души) не может быть введена в нарратив «заочно умершего» человека. Особая синтаксическая организация предложений (превалирование односоставных типов предложений; употребление синтаксического

параллелизма, парцелляция) достигает наибольшей художественной цельности именно при факте отсутствия коннотативного оттенка.

Вот один из самых показательных фрагментов текста:

Я стоял на опушке, у изрытой дождем дороги. Иногда шептались березы, пролетали желтые листья. Я ждал. Вдруг непривычно колыхнулась трава. Маленьким серым комочком из кустов выбежал заяц и осторожно присел на задние лапки. Озирался кругом. Я, дрожа, поднял ружье. По лесу прокатилось эхо, синий дым растаял среди берез. На залитой кровью, побуревшей траве бился раненый заяц. Он кричал, как ребенок плачет. Мне стало жалко его. Я выстрелил еще раз. Он умолк (стр. 310).

Отметим синтаксис, который строится в основном на механизме параллельных конструкций. С этой целью во втором предложении поставлена ритмико-организующая запятая: *я стоял на опушке, у изрытой дождем дороги*. Далее: *Шептались березы, пролетали желтые листья* – фразы тоже параллельные, отражающие впечатления, схваченные героем: визуально и аудиально. После этого возникает стандартный для Савинкова «зазор» в целях сгущения пространства и тишины – после предложения *Я ждал*, эффект которого размыкается *шорохом в траве*. Следующие три предложения служат обстоятельственной конкретизацией: постепенному «превращению» колыхнувшейся травы в *озирающегося зайца*. В двух этих предложениях можно отметить парцелляцию. После выстрела – параллелизм. Импрессионистические пятна: *белые березы, желтые листья, синий дым, бурая кровь, зеленая трава* – знак пребывания в воспоминании, где краски еще существовали. Из этого можно сделать вывод, что описываемые Жоржем события прошлого не соответствуют его настоящему состоянию: сухая, безжизненная в своем равнодушии фраза *мне стало жалко его* (и заключительная: *он умолк*) после *он кричал, как ребенок плачет* проводит демаркационную линию между несоответствующим стилем (безучастным, мертвенным) и содержанием в давнем прошлом переживаемых чувств. Стиль оказывается невозвратно умершим в отношении когда-то «живого» героя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Переживание «присутствия», которое мы обозначили как центральное ощущение поэтики «Коня Бледного», носит четко выраженный этический характер: оно полностью состоит из ощущения поглощающей смерти, сухого факта существования вещей и на объединяющем их пересечении – героя, «вовлеченного в бытие». Пунктуация, дискретность описаний, ткань дневника и т. п. выполняют назывную-бытийную функцию, т. е. определенно служат эстетически ненаполненным проговариванием элементов действительности, среди которых наибольшую роль играют чувственные восприятия, представленные в форме противопоставления – ночи, темноте, тишине, молчанию. Основной эффект поэтики «Коня Бледного» заложен в методе образования «зазора» между частями текста (главами и предложениями) и рельефным укрупнением каждой из них в виде отграниченного целого.

Иной вопрос касается субъекта, являющегося источником ощущения «ужаса присутствия». Будет справедливо сказать, что, судя по содержанию, героям этот ужас несвойственен, он лежит в глубине психики в виде преодоленного импульса. Жоржу присуща сухость и твердость в восприятии вещей, страх ему чужд («Я спрашивал себя: нет ли страха в душе? И я отвечал себе: нет. Потому что мне было все – все равно... ; стр. 359). Ваня воспринимает убийство и действительность в парадоксальном любовном страдании идущего на жертву христианина. Федор мстит: оттого в нем царят только ненависть и жажда действия; кроме убийства и связанного с ним задора для него ничего нет (в своем «удалом» равнодушии он чем-то сходен с *холоднокров-*

ным героем «Петлистых ушей» И.А. Бунина). Эрн полностью отдана Жоржу; ее страстная, а не религиозная (в сравнении с Ваниной) любовь делает для нее смерть незначительной. Генрих из них всех наиболее человечен, но и ему несвойственно погружение в абсурдное существование вещей: его чувственная сфера заполнена переживаниями за Эрну или за успех дела как жертвенного шага в сторону грядущей революции. Кто тогда ощущает ужас от всех фактурно-выдвинутых описаний? Мы считаем – читатель, который способен уловить особую интонацию савинковского текста, во всей своей организации говорящего о происходящем с нарочитой бесчувственностью, схватывающей в предметах нечто большее, чем только черствость рассказчика. Таким образом, ужас (или экзистенциальное напряжение) провоцируют не чувства героев, а сам безличный текст. В этом состоит его существенное отличие от андреевского экспрессионизма.

Следовательно, смерть как эманация переживаний главного героя оборачивается чем-то другим, чем ужас. Смерть становится равнодушной пустотой. То, о чем говорил Жорж в начале текста: «нетленное обратится в тлен»; «где ступает ногой этот конь, там вянет трава», – суть утрата смысла, поглощение человека *вне*-моральным безграничным миром пустоты, в котором вслед за этикой герой теряет и эстетический ориентир (что, впрочем, не значит, что искусство морально, а значит скорее, то, что в случае Жоржа, убийство уничтожает искусство не только потому, что как действие оно лишает искусство объекта созерцания, но и потому, что убийство уничтожило в мире любые связи и смыслы, превратив его в сознании героя в цепочку бессмысленных разорванных назывно-бытийных предложений, не «остраненных» в привычно-художественном понимании «обесмысливания», а опустошенных вообще, как этически, так и эстетически, – предложений, из которых выжата жизнь).

Однако действие, поистине загубившее жизнь героя и основы его эстетического восприятия, не до конца уничтожает художественное восприятие автора, В. Ропшина, в холодном повествовании способного сделать рельефным сам процесс двунаправленного (*внутри* героя и *из него*) всепоглощающего опустошения мира и раскрыть *действие* и *смерть* как объекты художественного описания. Конечно, безусловно верным является известное высказывание М.М. Бахтина: «...только действие другого человека может быть мною художественно понято и оформлено, изнутри же меня самого действие принципиально не поддается художественному оформлению и завершению»¹. Тогда текст, во многих аспектах посвященный готовящемуся и совершающемуся действию, указывающему на реальную, *вне*-художественную основу исторически осуществленного убийства (убийства осуществленного автором), будет опровергать закон Бахтина. Однако в случае с «Конем Бледным» это означает переход к «поэтике присутствия», основанной ни на чем другом, как на действии и переживании смерти. Ропшин «как писательское альтер-эго террориста Савинкова»² все равно остается внеположен действию как «причастно ненаходимый» и как, по выражению Мережковского, «полусозерцатель, полудеятель»; он создает особый род «гибридного искусства»: с первого взгляда – обесцененного эстетически, но на самом деле рождающего тип эстетики, парадоксально зиждущейся на этической основе, где центр – «что», а все «как» произведения служат подчеркиванию этого «что», т. е. только недетализированному называнию тлеющего бытия и безличной констатации факта присутствия в нем.

¹ Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 123.

² Мережковский Д.С. Не мир, но меч. С. 495.

ЛИТЕРАТУРА

Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1: Рассказы; Пьесы. 1908–1910. М.: Художественная литература, 1994. 655 с.

Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М.: Русские словари, 2003. 957 с.

Дугин А.Г. Русская вещь. «Мне кажется, что губернатор всё еще жив...», 2011: arctogaia.com/public/rv/41.shtml (дата обращения: 02.11.2018).

Мережковский Д.С. Не мир, но меч. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 720 с.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого. М.: АСТ: Астрель, 2011. 448 с.

Савинков Б.В. Избранное. М.: Политиздат, 1990. 432 с.

Пронников В.А., Ладанов И.Д. Японцы. Этнопсихологические очерки. М.: Наука, 1985: www.foru.ru/slovo.63171.1.html (дата обращения: 10.11.2018).

Чурич Б. «Конь Бледный» Б. Савинкова (В. Ропшина) и идейное убийство: от события исторической реальности к событию в литературном произведении // SLAVICA TERGESTINA (2017/I). Белград, 2017. С. 164–186: slavica-ter.org/SlavicaTer_18-2017-1_web_tablet.pdf (дата обращения: 02.11.2018).

REFERENCES

Andreev L.N. Collected Works: In 6 vols. Vol. 1: Stories; Plays. 1908–1910. Moscow. Khudozhestvennaya Literatura Publ. 1994. 655 p.

Bahtin M.M. Collected Works: In 7 vols. Vol. 1: The Philosophy of Esthetics in 1920-ies. Moscow. Russkie Slovare. 2003. 957 p.

Dugin A.G. The Russian Thing. “It Seems that the Governor is Still Alive...”, 2011: arctogaia.com/public/rv/41.shtml

Merezhkovsky D.S. (2000) Not Peace, but a Sword. Moscow. AST Publ. 720 p.

Nietzsche F. (2011) Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None. Moscow. AST: Astrel Publ. 448 p.

Savinkov B.V. (1990) Selected Works. Moscow. Politizdat Publ. 432 p.

Pronnikov V.A., Ladanov I.D. (1985) Japanese. Ethnopsychological Study. Moscow. Nauka Publ.: www.foru.ru/slovo.63171.1.html

Churich B. “Pale Horse” by B. Savinkov (V. Ropshina) and Ideological Murder: From the Event of Historic Reality to the Event of the Literary Work. In: SLAVICA TERGESTINA (2017/I). Belgrad. 2017, pp. 164–186.

Сведения об авторе:

Бережнов Денис Алексеевич,
студент 1 курса магистратуры
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Denis A. Berezhnov,
First-year Master’s Student
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
bereg.halya@yandex.ru