

СЕМАНТИКА СРАВНЕНИЙ В РОМАНЕ В.Я. БРЮСОВА «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»

Панкратова М.Н.¹

¹Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», Москва, Российская Федерация (119991, Москва, Ленинские горы, д. 1), e-mail: pankratova1maria@yandex.ru

Почти во всех исследованиях, посвященных роману «Огненный ангел» В.Я. Брюсова, поднимается вопрос жанра этого произведения, потому что именно с вопросом жанра связана проблема интерпретации происходящего и построения сюжета. В статье рассматриваются основные традиции анализа романа в прижизненной критике, в советский период и в современном литературоведении. Основной проблемой трактовки романа является неопределенность категории сверхъестественного. Даже само наличие/отсутствие этой категории является дискуссионным. Целью исследования является анализ языкового уровня романа, а именно сравнений и метафор. Изучив этот уровень романа, часто используемый для характеристики переходных состояний и описания сверхъестественного, мы сможем сделать выводы о статусе потустороннего, а, следовательно, и уточнить линию сюжета и жанровую принадлежность текста. В ходе исследования были проанализированы сравнения и метафоры романа. Были выделены тематические группы «дезориентация» (подгруппы: «лабиринт», «опьянение», «безумие»), «стихия» (подгруппы «растения», «дети», блок «море, корабль, ветер, шторм») и «омертвление» (подгруппа «статуарность», «болезнь», «мертвенность», «тюрьма», «пытка», «казнь»). Описано их взаимодействие с друг другом. Сравнения и метафоры составляют в романе «Огненный ангел» единую систему. Эта система не оставляет сомнений в том, что присутствие сверхъестественных сил в «Огненном ангеле» является компонентом сюжета и объясняет, какого характера эти силы.

Ключевые слова: сравнения, литературоведение, В.Я. Брюсов, Огненный ангел

THE SEMANTICS OF SIMILES IN V. BRYUSOV'S NOVEL THE FIERY ANGEL

Pankratova M.N.

Lomonosov Moscow State University, maria18-listru@yandex.ru

In almost all studies on the novel *The Fiery Angel* by Valery Bryusov, the question of the genre of this work is brought up, because it is a genre that determines both the interpretation of what is happening and the structure of the plot. The article discusses main traditions of the analysis of the novel in literary criticism during Bryusov's lifetime, in the Soviet period and in modern study of literature. The main problem in the interpretation of the novel is uncertainty of the category of the supernatural. Even the very presence/absence of this category is a debatable issue. The aim of this study is to analyze the linguistic level of the novel, namely its similes and metaphors. After examining this level of the novel, often used to characterize the transition states of consciousness and to describe the supernatural, we will be able to draw conclusions on the status of the beyond and, therefore, to clarify the line of the novel's plot and the genre affiliation of its text. Similes and metaphors of the novel have been analysed in the study. The following thematic groups have been identified: «disorientation» (subgroups: «labyrinth», «intoxication» and «madness»), «the elements» (subgroups: «plants», «children» and the unit «sea, the ship, wind and the storm») and «mortification» (subgroups: «statuarity», «disease», «deadness», «prison», «torture» and «execution»). Their interaction with each other has been described. Similes and metaphors constitute a single system in the novel *The Fiery Angel*. This system leaves no doubt that the presence of supernatural forces in the novel is a component of its plot and explains the character of these forces.

Keywords: similes, literary science, Valery Bryusov, *The Fiery Angel*

Практически во всех исследованиях, посвященных роману «Огненный ангел», обсуждается вопрос жанра этого произведения, так как именно с жанровой разновидностью романа связана проблема интерпретации происходящего и построения сюжета. Сложной для трактовки оказывается категория сверхъестественного. Даже само наличие или отсутствие паранормального является дискуссионным. Конечно, все многочисленные и разнообразные интерпретации опираются на программную многозначность символистской поэтики. Но все

же необходимо очертить границы этой многозначности, ведь к «Огненному ангелу», как и к любому другому произведению, применима категория авторского замысла.

Цель исследования является анализ языкового уровня романа, а именно его «подводное течение» — сравнения и метафоры. Сравнения понимаются в узком смысле как конструкции с «как», «подобно», «словно». Изучив этот уровень романа, часто используемый для характеристики переходных состояний сознаний и описания сверхъестественного, мы сможем сделать выводы о статусе потустороннего, а, следовательно, и уточнить линию сюжета и жанровую принадлежность произведения.

Материал исследования

Роман В.Я. Брюсова «Огненный ангел».

Методы исследования

Дедукция, обобщение, структурализм.

С самого начала участия романа в литературном процессе оформился круг основных проблем, над которыми работали позднейшие критика и литературоведение: вопрос жанровой принадлежности «Огненного ангела» и взаимосвязанный с ним вопрос трактовки присутствия/отсутствия сверхъестественных сил в романе. Жанр «Огненного ангела» мог определяться как исторический роман (мемуары, стилизация, обсуждалось своеобразие брюсовского историзма) и как роман неисторический (символистский, оккультный, символистская стилизация). Вмешательство сверхъестественных сил в жизнь героев интерпретировалось либо как выражение болезненной психики героев, результат суеверий темного века, либо как вполне вероятное на уровне сюжета событие. Например, Андрей Белый в рецензии на роман определяет «Огненный ангел» как «произведение извне историческое <...>, изнутри же оккультное. Фабула, так неожиданно, даже механически оборванная, есть рассказ о том, о чем нельзя говорить, не закрываясь историей» [1:91]. По мнению А.А. Измайлова, напротив, «Огненный ангел» – роман, безусловно, исторический, повествующий о событиях XVI в., которые к современности никакого отношения не имеют и иметь не могут. Пограничные состояния героев брюсовского романа, с его точки зрения, – это аффекты, имеющие сугубо психические основы. «Но в целом трудно отогнать мысль, не раз прорезающую чтение: нужно ли? – пишет А.А. Измайлов. – Да, конечно, был такой темный век, и тогда попадались сотнями изломанные, больные, галлюцинирующие люди. Но так ли подлинно интересно восстанавливать точку зрения ушедшего века, на которую сейчас при всем желании не может даже на минуту стать век нынешний?» [3:92] Эти две полностью противоположные точки зрения точно описывают механизм интерпретации романа в прижизненной критике. «Огненный ангел» трактовался то как произведение о

вневременных, всегда актуальных проблемах, то как произведение, посвященное таким архаичным проблемам, что которые могут и не заинтересовать читателя.

Литературоведение советского периода (Б.И. Пуришев, Д.Е. Максимов, С.Д. Абрамович, Э.А. Шубин, В.И. Швыряев, А.И. Белецкий, З.И. Ясинская) рассматривало «Огненный ангел» как исторический роман. Соответственно мистический план «Огненного ангела» не исследовался. Даже само присутствие сверхъестественных сил в романе для этой традиции остается дискуссионным. Сейчас анализ романа в историческом русле продолжает развиваться. Например, В.Я. Малкина классифицировала «Огненный ангел» как «авантюрно-философский роман, характеризуемый преобладанием «готического антропологизма»» [5:169] и отнесла его к группе исторических романов.

С. В. Ломтев определил «Огненный ангел» как «романтический роман» [4:52]. Следовательно, в центре главный герой, основное событие и нейтральное изображение борющихся сторон. По С.В. Ломтеву, Брюсов сопоставляет два пути постижения мира – рациональный (Рупрехт) и мистический (Рената). И оба пути оказываются ущербными. Исследование посвящено соотношению построенной системы с философскими воззрениями В.Я. Брюсова и оставляет темные места сюжета за своими рамками.

Традиция интерпретации романа как символистского текста берет свое начало в работах С.П. Ильева. К ней относятся также исследования С.С. Гречишкина, А.В. Лаврова и Н.В. Барковской, Н.А. Нагорной, О.А. Осиповой. Однако функция и сама сущность сверхъестественных сил, действующих в романе, а, следовательно, толкование сюжета и определение основного конфликта могут описываться диаметрально противоположно.

Попробуем выявить статус иномирного в романе «Огненный ангел» через анализ языкового уровня произведения, а именно его «подводного течения» — сравнения и метафор. Сравнения понимаются в узком смысле как конструкции с «как», «подобно», «словно».

При анализе было выделено несколько основных тематических групп сравнений. Во-первых, это тематическая группа «дезориентация» (подгруппы: «лабиринт», «опьянение», «безумие»). Мир внешний и мир внутренний предстает как запутанный лабиринт, из которого герои мучительно не могут найти выход. Роман начинается с того, что Рупрехт сбивается с пути, оказывается в незнакомых местах. И останавливается в странном «деревянном домике, одиноком, словно заблудившемся ...» [2:45], в котором встречает Ренату. Заблудившись раз, Рупрехт никак не может найти потерянную дорогу ни во внешнем, ни во внутреннем мирах. Разум больше не может служить ему ориентиром. Погруженный в тоску и уныние, Рупрехт больше не владеет собой и замечает, что «слова вырываются у него **как-то против его воли, без удержу, иногда без связи, как у**

сумасшедшего» [2:254]. Герои дезориентированы в обоих мирах. А в основе их дезориентации лежит слепота. Эмоциональное состояние Рупрехта после вызова на дуэль графа Генриха описывается так: «Потом я пошёл по улице, как-то невольно касаясь рукою стен, **словно слепой, нащупывающий свою дорогу»** [2:197]. Рупрехт чувствует себя опустошенным: он уверен, что убьет на дуэли графа Генриха. И эта уверенность соединяется с осознанием всего ужаса ненужного убийства, с чувством стыда и ярости от того, что он, Рупрехт, солгал о своем происхождении. Хаос во внутреннем мире столь полный, что выливается в мир внешний. И Рупрехт идет, хватаясь за стены.

Но мотив слепоты в романе зависит не только от абсолютной погруженности героев в свои переживания, а имеет и более глубокую основу. Возьмем, например, сравнение из тематической группы «опьянение». Геердтская ворожея изображается в романе так: «А старуха, всё шепча, **как пьяная, пошарила кругом** руками, нашла яйцо и выпустила белок в воду, которая замутилась» [2:65]. Колдунья находится в трансе, который выглядит как опьянение. Она ничего не видит и может только нащупать предметы. Почему? Приведем еще один пример из той же тематической группы. С присутствующими при одержании в монастыре происходит следующее: зрители «потрясённые ужасом, шатаясь, **как пьяные**, старались бежать к выходу, и не было в этой толпе ни одного человека, который удержал бы обладание собой» [2:333].

Все дело в том, что герои не владеют собой. Они **не видят**, куда движутся, так как **не являются субъектами своих действий**. С группой «дезориентация» тесно связана группа сравнений на тему «стихия» (подгруппы: «растения», «дети», блок «море, корабль, ветер, шторм»). Опьянение и безумие как бы являются результатом воздействия **некой стихийной силы**. Это воздействие сравнивается с действием физического закона. Например, такая картина переживаний Рупрехта: «Не смея нарушить запрета, мучился я в постели всю ночь, **словно пьяный, для которого мир шатается, как палуба каравеллы»** [2:82]. Сначала состояние героя сравнивается с опьянением, во время которого мир нечеткий и неясный, «мир шатается». Потом это пьяное ощущение шатающегося мира сравнивается с объективным законом морской качки. Причем тут важно подчеркнуть «морскую» составляющую сравнения, перед нами действие стихии. Герои романа постоянно оказываются во власти стихии. И с этим связана возможность выделения таких тематических групп сравнений и метафор, как «дети» и «растения». Группы «дети» и «растения» подчеркивают незащитность героев, их подчиненность стихии. Рената после посещения геердтской ворожеи описывается так: «она клонилась, **как надломленный стебель**, и поводья выпадали из её рук» [2:66]. Она же после одержания была «изнеможенной, **как слабая веточка**, искрученная в водовороте» [2:94]. Рената подвергается воздействию некой

силы, но эта сила, воспринимаемая героями как непреодолимая стихия (они не могут ей управлять), является атрибутом вполне определенного субъекта. Сюжетно в этих двух примерах субъекты воздействия — демонические силы. На уровне сравнений это наблюдение подтверждается. Ядро тематической группы «стихия», блок «море, корабль, ветер, шторм» формирует **микросюжет**. Рупрехт объясняет Ренате свое решение изучать магию так: «и мы будем в силах управлять демонами, **как** ныне пользуемся **силами ветров / для движения кораблей**. Нет сомнения, что ветер безмерно сильнее человека, и порою буря разбивает суда в щепы, но обычно капитан приводит свой груз к пристани» [2:125]. Магазин Якова Глока полон книг о магии, «запертых в его лавке, **словно ветры в пещере Эола**» [2:126]. Изучение купленных книг сравнивается с **плаванием** по безбрежному миру духов, куда мир людей «вброшен как малый остров», а **другой берег**, куда с помощью ветров собирается плыть Рупрехт, «словно Новый Свет, ещё более поразительный, чем поля и долины Новой Испании» [2:128]. Магический опыт заканчивается неудачей, оборачиваясь разгулом ветров, штормом и кораблекрушением. Рупрехт и Рената «напоминали **потерпевших крушение в море**, достигших какой-то малой скалы, всё потерявших и уверенных, что следующий водный вал смочит их и поглотит окончательно» [2:128].

Третья большая тематическая группа сравнений – это группа «омертвление» (подгруппы: «статуарность», «болезнь», «мертвенность», «тюрьма», «пытка», «казнь»). Подгруппы «статуарность», «болезнь», «мертвенность» преобладают в описании Ренаты. Временами она напоминает автомат Альберта Великого, так как выглядит неживой, а ее действия кажутся механическими. И тогда даже на ее красоту ложится отпечаток неподвижности: «Идя около седла, где сидела, **в мёртвом унынии**, Рената, я иногда всматривался внимательно в черты её лица, с которыми позднее так свыкся мой взор, и **разбирал его, как ценитель разбирает мраморные статуи**» [2:67]. Все эти подгруппы статуарность, мертвенность, болезнь тесно связаны с друг другом и перетекают одна в другую. Например, статуарность и болезнь соединяются так: «Потом, в полном бессилии, (Рената) перебралась на постель и простерлась на ней **как параличная** (болезнь и неподвижность), слабо отстраняя мои прикосновения и только шевеля отрицательно головой на все мои слова» [2:85]. Или болезнь и мертвенность: «Поняв, должно быть, что я не уступлю, Рената покорила мне с тем безразличием, **с каким слушаются тяжелобольные, которым всё равно**» [2:81]. Рената покоряется, как тяжелобольные, которые уже чувствуют приближение смерти, и никакие события жизни их не волнуют. И после одержаний и припадков Рената похожа на умершую: «я застал Ренату в постели, где она лежала обессиленная, как всегда, припадком до полусмерти, и лицо её, слабо освещённое свечой, было **как белая восковая маска**» [2:227]. К Ренате применяются группы сравнений

«статуарность», «болезнь», «мертвенность», потому что в целом ее образ связан с распространяющимся омертвением.

Подгруппы «пытка», «тюрьма», «казнь» передают состояние Рупрехта при попытках приблизиться к Ренате. Рупрехт не может нарушить ни одного запрета Ренаты, но, выполняя ее требования, чувствует «такую тяжесть в душе, как если бы приговорён был к клеймению калёным железом». Их общая жизнь с Ренатой представляется ему «комнатой, из которой нет выхода, в которой все двери они замуровали сами и в которой теперь мечутся безнадежно, ударяясь о каменные стены» [2:243]. Это склеп, тюрьма. После ухода Ренаты Рупрехт оказывается «наедине с тоской, **словно преступник, запертый в тюрьме вместе с дикой обезьяной, которая каждый миг опять бросается на него и его душит своими цепкими руками**» [2:252]. И чем больше Рупрехт любит Ренату, чем ближе они становятся, тем шире его захватывает омертвление. Любовь Рупрехта и Ренаты изображается как переживание смерти.

Любое удаление от Ренаты становится освобождением, выходом из пространства смерти. Например, от Агнессы Рупрехт уходит «освеженный, словно лёгким ветром с моря» и «успокоенный, словно долгим созерцанием жёлтой нивы с синими васильками» [2:238]. Портреты Агнессы и Ренаты составляют антонимическую пару. «...Ноздри у Ренаты были **слишком тонкими**, а от подбородка к ушам щеки уходили **как-то наискось**, причём самые уши ... были посажены **неверно и слишком высоко**; глаза были прорезаны **не совсем прямо**, и их ресницы **чересчур длинны, вообще всё в лице её было неправильно**. ... При всём том была в Ренате **некоторая особая прелесть, какое-то Клеопатрово очарование...**» [2:67]. При первой встрече с Агнессой Рупрехт невольно сравнивает ее с Ренатой и замечает, что Агнесса предстала перед ним, «привыкшим к образам скорби и мучения, к чертам, искажённым страстью и отчаяньем, **как осуждённым духам мимолётный полёт ангела у входа в их преисподнюю**» [2:201].

Но омертвление Ренаты распространяется на всех приблизившихся к ней. Распространяется оно и на Агнессу через Рупрехта все с тем же законом физической силы, неизбежным, как закон времени: «И, глядя на маленькую Агнессу, ежедневно шедшую ко мне на мучения, думал я, что мы четверо: граф Генрих, Рената, я и Агнесса – сцеплены между собою, как зубчатые колёса в механизме часов, так что один невольно впивается в другого своими остриями» [2:255].

Выводы

И в заключение отметим, что сравнения и метафоры, в частности тематические группы «дезориентация» (подгруппы: «лабиринт», «опьянение», «безумие»), «стихия» (подгруппы «растения», «дети», блок «море, корабль, ветер, шторм») и «омертвление» (подгруппа

«статуарность», «болезнь», «мертвенность», «тюрьма», «пытка», «казнь») составляют в романе «Огненный ангел» единую систему. Эта система не оставляет сомнений в том, что присутствие сверхъестественных сил в «Огненном ангеле» является компонентом сюжета и объясняет, каковы характеры эти силы.

Список литературы

1. Белый А. Огненный ангел // Весы. 1909. № 9. С. 91–93
2. Брюсов В.Я. Огненный ангел. СПб., 2006
3. Измайлов А.А. Помрачение божков и новые кумиры. М., 1910
4. Ломтев С.В. Проза русских символистов. М., 1994
5. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типологии жанра: на материале русской литературы XIX – начала XX века: Дис...канд. филол. наук. М., 2001

Рецензенты:

Клинг О.А., д.ф.н., профессор, заведующий кафедрой Теории литературы филологического факультета Московского Государственного Университета имени М.В. Ломоносова, г. Москва;

Орлова Е.И., д. ф. н., профессор, заведующая кафедрой Русской литературы и журналистики факультета журналистики Московского Государственного Университета имени М.В. Ломоносова, г. Москва.