



оригинальная статья

Семиотика поезда в русской литературе: интермедиаальный и метапоэтический аспекты

Муратова Наталья Александровна
Новосибирский государственный педагогический
университет, Россия, г. Новосибирск

Жиличева Галина Александровна
Новосибирский государственный педагогический
университет, Россия, г. Новосибирск
<https://publons.com/researcher/3156080//>
gali-zhilich@yandex.ru

Поступила в редакцию 19.01.2022. Принята после рецензирования 14.02.2022. Принята в печать 22.02.2022.

Аннотация: Рассмотрена интермедиаальная и метапоэтическая семантика образа поезда. Поезд анализируется как элемент знаковой системы художественного языка, функционирующий в двух взаимодействующих аспектах: в качестве маркера связи литературного и кинематографического дискурса, в качестве индекса тематизации творческого акта. На материале произведений русской литературы XX–XXI вв. исследуются формирование и функционирование кино-метафоры *прибытие поезда*, способы изображения образов движения в пространстве, времени, внутреннем мире. Установлено, что в классической литературе докинематографической эпохи введение в сюжет мотивов железной дороги приводит к эффекту динамизации дискурса, оппозиция старинного уклада жизни и технического прогресса становится ключевой (А. Н. Островский, А. П. Чехов). Гибридизация киноприемов и литературной топики в литературе XX в. не только меняет приемы изображения реальности (фрагментарность, монтаж, смена ракурсов), но и актуализирует новые типы восприятия художественного произведения (А. Платонов). Поезд приобретает мифологическую семантику, ассоциируясь с событием катастрофы, смерти, Апокалипсиса, революции, а также метапоэтическую символику (Б. Пастернак). В современной литературе движение поезда соотносится с рефлексией жизни сознания (В. Пелевин), процесса создания текста (С. Соколов). В некоторых случаях соотношение эпизодов движения по железной дороге и эпизодов киносъемки позволяет усложнять повествовательную структуру, мультиплицировать переходы от внешней к внутренней фокализации (Е. Водолазкин).

Ключевые слова: образ поезда, метафора движения, интермедиаальность, метапоэтика, кинематографичность, сюжет, метасюжет, мотив

Цитирование: Муратова Н. А., Жиличева Г. А. Семиотика поезда в русской литературе: интермедиаальный и метапоэтический аспекты. *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2022. Т. 24. № 1. С. 50–59. <https://doi.org/10.21603/2078-8975-2022-24-1-50-59>

original article

Semiotics of the Train in Russian Literature: Intermedial and Metapoetical Aspects

Natalya A. Muratova
Novosibirsk State Pedagogical University, Russia, Novosibirsk

Galina A. Zhilicheva
Novosibirsk State Pedagogical University, Russia, Novosibirsk
<https://publons.com/researcher/3156080//>
gali-zhilich@yandex.ru

Received 19 Jan 2022. Accepted after peer review 14 Feb 2022. Accepted for publication 22 Feb 2022.

Abstract: This article explores the intermedial and metapoetical semantics of the artistic image of a train. This image is part of the artistic semiotics and plays two interrelated roles: it marks the connection between the discourses of cinema and literature and signifies the act of artistic creation. Based on the Russian literature of the XX–XXI century, this article reviews the origins and development of the arrival of a train as a cinematic metaphor, as well as the ways of depicting images in time and space (including the inner space). Before the age of cinema, the classic Russian literature introduced the railroad motif to make the discourse more dynamic and to highlight the key opposition between traditional lifestyle and technological progress, e.g. in works by F. Ostrovsky, A. Chekhov, etc. The literature of the XX century merged cinematic devices with literary motifs and introduced fragmentation, editing, changing angles, and other new ways of artistic perception, e.g. in A. Platonov's oeuvre. Train imagery may attain mythological semantics when it manifests the themes of disaster, death, Apocalypse, and revolution,

thus becoming a metapoetical symbol, e.g. in B. Pasternak's *Doctor Zhivago*. In the contemporary Russian literature, train movement is associated with the life of human consciousness (V. Pelevin) or with text generation (S. Sokolov). In some cases, episodes of rail traffic interspersed with episodes of filming complicate the narrative and multiply transitions from external to internal focalization (E. Vodolazkin).

Keywords: train imagery, metaphor of movement, intermediality, metapoetics, cinematic literature, plot, metaplot, motif

Citation: Muratova N. A., Zhilicheva G. A. Semiotics of the Train in Russian Literature: Intermedial and Metapoetical Aspects. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2022, 24(1): 50–59. (In Russ.) <https://doi.org/10.21603/2078-8975-2022-24-1-50-59>

Введение

Изучение мотивов, связанных с железнодорожной тематикой, сложилось в современном литературоведении в определенную традицию. В поле зрения исследователей попадает как поэтика отдельных текстов и авторов, так и общие тенденции использования метафоры поезда, вокзала, трамвая в классической литературе, литературе модернизма и постмодернизма. Среди последних обобщающих работ по проблеме отметим труды А. И. Иванова и Н. В. Сорокиной [1], С. Г. Комагиной [2], Н. А. Непомнящих [3], Н. В. Константиновой [4], Г. Ю. Филипповского и А. И. Зиминой [5].

Актуальность данной статьи состоит в том, что поезд рассматривается в ракурсе теоретического подхода как элемент знаковой системы художественного языка, функционирующий в двух взаимодействующих аспектах: интермедиальном (в качестве маркера связи литературного и кинематографического дискурса) и метапоэтическом (в качестве индекса метафоры творческого акта).

Методология работы базируется на принципах теории интермедиальности (гибридизации семиотических систем различных искусств [6]). Исследование интермедиальности является важной проблемой современной филологии. О. А. Ханзен-Леве в своей основополагающей работе «Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду» [7] приходит к убедительному выводу, что на каждом этапе становления отечественной и европейской науки (формализм, структурализм, постструктурализм) исследование связей литературы и кино становилось питательной средой для появления новых обобщающих концепций. С данной проблематикой соотносится теоретизирование типов монтажа в повествовании (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум), со-противопоставление художественных структур кино и литературы (Ю. М. Лотман), описание природы кинонарратива и процессов визуализации современной культуры (В. Шмид, М. Ямпольский). Искусствоведческое осмысление киноэстетики (например, в трудах С. Эйзенштейна) повлияло на становление метаязыка литературоведения.

Сравнительный анализ двух культурных практик позволяет уточнить особенности кинематографичности русской литературы. В этапных работах по данной теме были

сформулированы исторические закономерности рецепции киноязыка. Ю. Г. Цивьян приходит к выводу о влиянии раннего кинематографа на литературные произведения символизма [8]. И. П. Смирнов считает кинороман центром жанровой системы постсимволизма [9]. Р. М. Янгиров рассматривает киноконтексты литературы русской эмиграции и метрополии 1920–1930-х гг. [10].

Одной из самых интересных проблем остается изучение специфики взаимодействия кинематографического и литературного дискурсов [11, с. 138]. Многократно отмечаемое исследователями их сращение на самых первых этапах становления нового искусства, симбиоз структур, возникновение гибридных форм стало возможно на уже существующем в культуре базисе – сложившейся к началу XX в. традиции поэтизации научно-технических явлений индустриального мира, и среди ключевых из них – железной дороги.

Поезд как метафора кинематографического движения

А. Секацкий в философском эссе «Слово о паровозе» пишет о новой символической жизни в искусстве ушедших в историю паровых машин, исток которой – в кинематографе: «Неоспорима привязанность к паровозу первых опытов кинематографа. Тут происходит своеобразная инициация, завершающаяся передачей очаровывающей силы: вводные уроки иллюзиона кинематограф получает от паровоза. Сходящиеся рельсы, надвигающаяся чугунная громада – кинофик(с)ация железных дорог начинается раньше их электрификации, и паровоз становится первым киногероем. Он еще курсирует в горизонте техники, но уже построена воображаемая ветка будущего запасного пути – конечный пункт назначения, депо "Синема"»¹. То, что кинематограф оказался эмблематизирован фреймом поезда, пребывающего на вокзал Ла-Сьота, закономерно, поскольку в данном образе совпали главная черта кинематографа как искусства – запечатленное движение – и символ движения, ставший художественным воплощением индустриально-технической эпохи – поезд. Динамизация дискурса в связи с введением в художественную структуру образа поезда может быть отмечена уже в одном

¹ Секацкий А. Слово о паровозе. Сила взрывной волны. Статьи, эссе. СПб.: Лимбус Пресс, 2005. С. 315.

из первых в отечественной литературе примеров такого рода, «Попутной песне» Н. В. Кукольника (1840), где новизна созерцания, вызванного поездкой в железнодорожном вагоне, подчеркивается характерным рефреном стихотворения, в котором само соположение атрибутов поездки и убыстренный темп призваны передать ощущения быстрой езды:

Дым столбом – кипит, дымится
Пароход...
Пестрота, разгул, волнение,
Ожиданье, нетерпенье...
Православный веселится
Наш народ.
И быстрее, шибче воли
Поезд мчится в чистом поле².

Вкупе с музыкой М. И. Глинки (песня вошла в цикл «Прощание с Петербургом»), первого русского композитора, обратившегося к теме железной дороги, стихотворение стало настоящей одой скорости. На восприятие нового символа времени наслаивается представление о способах запечатления движения.

Комплекс характерных черт и мотивов, оформляющих интермедийный метапоэзис поезда в отечественной литературе, выстраивается, таким образом, с 1840-х гг. и отличается разнообразием и амбивалентностью атрибутов. Железнодорожные мотивы в русской литературе – тема, широко исследованная в отечественном литературоведении, однако в рамках данной статьи нас интересует процесс приращения значений. Акцентирование его наиболее репрезентативных точек позволяет установить градацию компонентов интермедийного статуса.

Подчеркнем, что в случае появления в художественных текстах образа поезда речь идет о непосредственно предъявленном образе движения, подчиняющем себе структуру восприятия. Заданная уже в первых образцах докинематографической художественной рефлексии поезда оппозиция старинного уклада жизни и технического прогресса становится ключевой. Одно из ранних и ярких описаний поезда присутствует в «Грозе» А. Н. Островского и предлагает его странница Феклуша в известном диалоге, где запряжание «огненного змия» выступает частью апокалиптической картины:

Суета-то, ведь она вроде туману бывает. Вот у вас в такой прекрасный вечер редко кто и за ворота-то выйдет посидеть; а в Москве-то теперь гульбища да игрища, а по улицам-то индо грохот идет, стон стоит. Да чего, матушка Марфа Игнатьевна, огненного змия стали запрягать: все, видишь, для ради скорости.

Кабанова. Слышала я, милая.

Феклуша. А я, матушка, так своими глазами видела; конечно, другие от суеты не видят ничего, так он им машиной показывается, они машиной и называют, а я видела, как он лапами-то вот так (растопыривает пальцы) делает. Ну и стон, которые люди хорошей жизни, так слышат³.

Любопытно, что главным свойством современного героя А. Н. Островского урбанизма является суета, беготня, езда беспрестанная, а способом видения оказывается эсхатологическая оптика: *Со стороны-то свежий человек сейчас видит, что никого нет; а тому-то все кажется от суеты, что он догоняет*⁴. Это талантливо изображенное странницей бесцельное движение в море с погонями за мечтой, происходящее не за делом, а для ради скорости, выступает своеобразным дублером поисков вечного двигателя Кулигиным, и этот герой, с одной стороны, с его идеями прогрессивного переустройства жизни, а с другой – с устаревшими техническими (собственно мечта об изобретении *perpetuum mobile*) и эстетическими (цитирование Ломоносова) представлениями, оказывается своеобразным гибридом противоположных интенций.

Образ поезда-змея, стыкующий изображение технического объекта с архетипом, многократно варьируется в контексте самых разнообразных авторских поэтик. Так, находим его в стихотворении А. Фета «На железной дороге» (1859–1860), в стихотворении И. Анненского «Зимний поезд» (1908), входящем в «Трилистник вагонный». В последнем паровоз прямо соотносится с драконом, а усиливают это впечатление танатологические сравнения:

Я знаю – пышущий дракон,
Весь занесен пушистым снегом,
Сейчас порвет мятежным бегом
Завороженной дали сон.
А с ним, усталые рабы,
Обречены холодной яме,
Влачатся тяжкие гробы,
Скрипя и лязгая цепями⁵.

Ключевым является этот образ и в поэме В. Хлебникова «Змей поезда» (1910). Как подчеркивает Б. Ронкетти, «отождествление поезда и змея, прежде всего, должно сводиться к укрепившемуся литературному образу, связанному с интерпретацией поезда как волнующего вторжения современности и новизны в природный пейзаж и обыденность» [12, с. 184]. (Подробнее см. в работе С. Г. Комагиной [13].)

В рамках оппозиции традиция – прогресс решается спор по поводу финальной метафоры первого тома «Мертвых

² Кукольник Н. В. Попутная песня. Поэты 1820–1830-х годов, сост., подг. текста и примеч. В. С. Киселева-Сергенина; под общ. ред. А. Я. Гинзбург. М.: Советский писатель, 1972. Т. 2. С. 584.

³ Островский А. Гроза. Островский А. Пьесы. Л.: Художественная литература, 1986. С. 64–118. С. 89.

⁴ Там же. С. 89.

⁵ Анненский И. Зимний поезд. Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л.: Советский писатель, 1990. С. 118.

душ», когда на риторическое вопрошание создателя образа Руси тройки (*Зачем эта скорость сообщений? Что выиграло человечество через эти железные и всякие дороги...*⁶) В. Г. Белинский отзывается пафосным утверждением: «Свет победит тьму, просвещение победит невежество, образованность победит дикость, а железными дорогами будут побеждены телеги и тройки» [14, с. 340]. В заданных координатах железнодорожная мотивика развивается в произведениях Ф. М. Достоевского: в «Идиоте», карикатурно вторя Феклуше, Лебедев уподобляет сеть железных дорог падению звезды *Полыни*; достаточно зловещие коннотации железной дороги присутствуют в «Братьях Карамазовых», где Митя предпочитает тройку, а Иван – поезд, почти дословно повторяется в романе сентенция Лебедева – *в наш век пороков и железных дорог*.

Очевидно, что наиболее репрезентативно железнодорожная тема представлена в произведениях А. Н. Толстого, что неудивительно, поскольку паровозное сообщение становится почти обыденностью. В романе «Анна Каренина» железная дорога может быть рассмотрена как самостоятельный метасюжет, где поезд предстает и как уже привычный атрибут жизни, и как мистический сон, и как чудовищная сила, сокрушающая человека, при этом почти сценически предъявленные в романе места действия – железнодорожная платформа, вокзал, пространство вагона – в своем метасюжетном измерении выходят за рамки бинарной оценочности. Удивительно, что в художественной рефлексии романа А. Н. Толстого, пьесе О. Шишкина «Анна Каренина 2», она (оппозиция традиции и прогресса) заново присваивается толстовскому тексту, и железная дорога, как и в целом техногенная цивилизация, признаются абсолютным злом. Это присвоение совершается как бы на новом витке технологического остраения: в фантазии автора Анна не гибнет под колесами паровоза, смерть героине несет экранное изображение поезда. Название последней сцены пьесы О. Шишкина создает паратекстуальную отсылку к фильму Люмьеров («Сцена 14. Поезд прибывает»):

Звучит пианино. На экране появляется поезд. В зале раздаются крики испуганных зрителей. В этот момент Анна встает во весь рост.

Анна <...> *Боже мой! Поезд! Поезд! Какая сила разрывает меня в этот час! Когда чудовищные поезда врываются на чудовищные вокзалы! Реальные могли искромсать мое тело! Чудовищные уничтожают меня совсем! Нет больше сантиментов! Нет больше первородных поцелуев! Только паровозный гудок!*⁷

Метаметафорой движения (знаком фактически состоявшегося перехода железнодорожной мотивики в статус интермедийного кода) выглядит упоминание поезда в чеховском «Вишневом саде». Эпохальный сдвиг в последней

комедии А. П. Чехова маркирован постоянными перемещениями на поездах, железнодорожные минисюжеты пронизывают «Вишневый сад», сам ход действия пьесы подчинен им. Общий упадок некогда цветущего и плодоносящего сада-мира сменяется установлением другого миропорядка, который так точно назвал Фирс – *все враздробь*. Сценически наглядно демонстрируется в пьесе изменение масштабов мира, когда железнодорожные пути буквально разрушают цельность усадебного хронотопа, проходя через земли Раневской и Симеонова-Пищика. Наиболее выразительно это представлено в нелепой, не относящейся к делу реплике Гаева: *Вот железную дорогу построили, и стало удобно <...> Съездили в город и позавтракали*⁸. Ездить на поезде завтракать, конечно, абсурдно, но этот жест как нельзя более полно демонстрирует сбой категориального характера: время и пространство уже не равны сами себе, наступил другой порядок, сверяемый с железнодорожным расписанием.

Самая яркая метаморфоза железнодорожной образности совершается в послереволюционном искусстве, когда в 1920–1930-е гг. она активно встраивается в официальный дискурс [15], а поезд становится революционным символом, ускорителем прогресса и победы мирового пролетариата. Специфично в этом смысле обратное превращение машины (разрушающей привычный миропорядок) в одушевленное существо при транспонировании поездной тематики в авторский миф А. Платонова. Внешне платоновский железнодорожный дискурс органично аккумулирует официальную риторику, вплоть до перифразы в «Чевенгуре» знаменитой формулы К. Маркса о революциях как локомотивах истории, в романе фигурирует плакатный слоган «Советский транспорт – это путь для паровоза истории», однако эстетическая интенция оказывается прямо противоположной «магистральной линии». Дышащие, тоскующие, разговаривающие паровозы в «Происхождении мастера», «Фро», «В прекрасном и яростном мире», «Бессмертии», «Среди животных и растений» и др. становятся вмещением чувственно-эмоциональной ипостаси героев, остранными социальными катаклизмами и языком новой реальности.

Наиболее отчетливо эта авторская стратегия обнаруживает себя при перекодировке эпического текста в кинопост. В 1936 г. А. Платоновым написан киносценарий «Воодушевление», который можно признать практически точной, за небольшими, но существенными исключениями, киноверсией рассказа «Фро», где очевидным образом смыкаются два компонента первометафоры – поезд и кино; поезд буквально заключен писателем в рамку кадра:

Съемка извне, издали. Экран еще пуст, виден путь, обычный ландшафт. Слышится импульсивная отсечка, приближается поезд.

⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.: СССР, 1952. Т. 8. С. 352.

⁷ Шишкин О. Анна Каренина 2. Парфюмер и др. инсценированные персонажи. М.: Коровакниги, 2008. С. 404–405.

⁸ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. М.: Наука, 1986. Т. 13. С. 218.

*На большой скорости входит в экран паровоз.
На левой галерее Иных качает самосмаз. Около него (позади)
сидит на корточках Арфа.
Затемнение⁹.*

Метасюжетные функции железнодорожных мотивов

Кинематографический семантический ореол поезда влияет на структуру метасюжета произведения XX–XXI вв. Во многих случаях поезд указывает на событие текстопорождения. Так, в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» Остап Бендер, оказавшись в поезде с журналистами (глава «Пассажир литерного поезда»), едущими освещать строительство железной дороги – Турксиба, создает и продает «Торжественный комплект» – пародийную «матрицу» для написания пропагандистских статей разных жанров. Значимость киноповествования для соавторов проявляется в частом использовании сюжетных ситуаций фотографирования, киносъемки в очерках, фельетонах, романах. При этом ведущим мотивом подобных эпизодов является комическое утрирование принципа подчинения жизни камере. В «Двенадцати стульях» группа кинохроники приезжает на съемку открытия трамвайной линии в Старгороде с опозданием, и поэтому режиссер решает доснять трамвай в Москве, т. е. подделать документируемую реальность. В «Золотом теленке» фотограф Меньшов ради хорошего кадра заставляет железнодорожников загнать паровоз в арку. Отметим, что современные исследователи литературы модернизма часто отмечают зависимость композиционной формы текста от киноэстетики (монтаж, фрагментарность, визуализация повествования) [16–18]. В некоторых случаях кинообразы, в том числе связанные с поездом, становятся частью метасюжета.

В творчестве Б. Пастернака, назвавшего один из своих поэтических сборников «На ранних поездах», хронотоп вокзала, мотив железной дороги, описание поезда становятся элементами метапоэтики. По мнению исследователей, семантический ореол вокзала у Б. Пастернака вписывается в поэтическую традицию изображения железной дороги: в стихотворении «Вокзал», например, соотносится с «Ночным вокзалом» Б. Лившица, «Трилистником вагонным» и «Зимним поездом» И. Анненского, «Ты помнишь ли мучения вокзала...» В. Брюсова, «Заблудившимся трамваем» Н. Гумилева. Подробно художественные функции железнодорожной топки в мире Б. Пастернака рассматриваются в работах Р. Д. Тименчика [19], Н. О. Осиповой [20], Е. М. Тюленевой [21]. Отметим, что ситуация пребывания лирического героя в вагоне или на вокзале зачастую связывается в произведении с актом творчества. А. Е. Москалева пишет, что вокзал (в варианте стихотворения

«Вокзал» 1928 г.) уподоблен «испытанному, верному» рассказчику, что служит знаком преодоления лиминального пространства. При этом одновременное наблюдение героем мира живых и мертвых (*Два мира делились чертой*) становится знаком его сверхзрения, истоком творчества [22].

Ю. М. Лотман отмечает, что визуальность для Б. Пастернака – один из важнейших принципов творческой рефлексии: «подлинны связи, которые организуют мир Пастернака <...> это связи увиденные» [23, с. 227]. Сверхзрение, организованное с помощью особой железнодорожной «оптики», является «сюжетогенным» и для романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1957). И. П. Смирнов пишет о киноэстетике романа: «герой, созерцатель по призванию, пишущий студентом сочинение о физиологии зрения <...> в его окоме впущено множество происшествий, разыгрывающихся в романе. <...> Отсюда Юрий Андреевич <...> – кинозритель, к тому же всевидящий» [9, с. 318]. Действительно, способность к творческому видению объединяет автора, повествователя и героя. Несмотря на кинооптические, живописные, театральные подтексты, в сюжете значимо отсутствуют ситуации посещения героем кинотеатров, музеев, стадионов. Характерно, что в момент приближения поезда с семьей Живаго к Юрятину в иллюзии «Гигант» случается пожар, а по возвращении из плена доктор ходит на службу мимо кинотеатра, не обращая на него внимания. Таким образом, кинематографическое видение отрывается от медиума – киноплёнки и экрана – и переносится в сознание созерцателя. В то же время сюжетные эпизоды, связанные с движением поезда, обнажают данную интерпретацию кинооптики.

Например, часть 7 (Первая книга) и часть 8 (Вторая книга) содержат многочисленные изображения «зрелищ», увиденных по ходу движения: *Между тем мимо растворенной вагонной дверцы вслед за будками и фонарями уже плыли станционные деревья, отягченные целыми пластами снега...*¹⁰ Подобные развернутые кадры служат не только эпической ретардацией между ключевыми эпизодами путешествия из Москвы в Варыкино, но и рефлексией текстопорождения: в данных фрагментах встречаются типичные для Живаго знаки вдохновения (сны, видения, откровения), а также соотношение природы и произведения: *Все было видно, но стояло, словно не веря себе, как сочиненное*¹¹. Кроме того, «зрелища», порожденные движением поезда, дают возможность гибридизации точек зрения нарратора и героя: пейзаж увиден и из окна поезда, и снаружи – панорамным зрением нарратора.

Герой с помощью поезда приближается к сакральному центру – месту поэтического вдохновения. Характерно, что описание города Юрятин начинается с вывесок, а город

⁹ Платонов А. Воодушевление. *Здесь и теперь. Философия, литература, культура*. 1992. № 1. С. 216.

¹⁰ Пастернак Б. Доктор Живаго. М.: Книжная палата, 1989. С. 170.

¹¹ Там же. С. 184

сравнен с лубочной картинкой: *Половину надписей по величине букв можно было прочесть с поезда... Солнце придавало его краскам желтоватость, расстояние упрощало его линии. Он ярусами летел на возвышенности, как гора Афон или скит пустынножителей на дешевой лубочной картинке*¹². Е. Фарино связывает город Юрятин с именем героя, а Варыкино интерпретирует как пространство, соединяющее визуальный и мифологический контекст творчества Живаго [24].

Отметим, что поезд значим как для интриги романа – в вагонах, на станциях, на рельсах происходят важные встречи, расставания, смерти и спасения, так и для композиции. Обе книги начинаются и заканчиваются упоминанием движения в поезде: 1 часть первой книги – «Пятичасовой скорый», 7 часть, последняя, – «В дороге», вторая книга начинается с части 8 – «Приезд», последняя прозаическая часть, «Эпилог», содержит сцену в вагоне трамвая, заканчивающуюся смертью Живаго. Более того, поезд соотносится не только с революционными событиями (забастовка начинается с рабочих железной дороги, Стрельников, осознающий себя как всадник Апокалипсиса, перемещается в особом поезде, а в Варыкине объясняет доктору, что революция была необходима миру железных дорог), но и с силой судьбы, организующей путь человека. Прибытие поезда в Юрятин, растянутое на несколько глав и содержащее эпизоды маневрирования, сопровождается встречей со стрелочницей-вязальщицей, аналогом Мойры: *пожилая стрелочница... перекладывала вязанье, которым была занята, из одной руки в другую, нагибалась, перекидывала диск приводной стрелки и возвращала поезд задним ходом обратно*¹³. (О метатекстовом значении паука и плетения в русской литературе подробно пишет В. В. Мароши [25].) Характерно, что перед смертью в вагоне трамвая доктор пытается вспомнить решение задач на вычисление скорости поездов.

Эпизоды движения по железной дороге соотносятся и с христианскими коннотациями сюжета. Арест доктора на станции Развилке и допрос в вагоне Стрельникова как бы предваряют собой ситуацию стихотворения «Гефсиманский сад». Спасение дочери Лары и Живаго происходит на станции Нагорная, поезд играет роль петуха, отгоняющего нечистую силу: *Словно бы петух по-родному пропел, знакомый паровоз* снизу меня свистком аукнул, *я этот паровоз по свистку знала, он в Нагорной всегда под парами стоял, <... > слышу я, стало быть, снизу меня знакомый паровоз зовет. Слышу, а у самой сердце прыгает. Неужели, думаю, и я вместе с тетей Марфушей не в своем уме, что со мной всякая живая тварь, всякая машина бес-словесная ясным русским языком говорит?*¹⁴

Метатекстовый потенциал образа поезда проявляет себя уже в начале романа: упоминается «полотно» железной дороги (ткань – традиционная метафора текстопорождения, актуальная для романа), отец Живаго, сбросившийся из вагона, как бы вычеркивается из «книги жизни» – кровь на лице сравнивается с крестом вымарки [26]. В финале романа, в записках доктора об урбанизме, движение транспорта напрямую соотносится с движением образов в строке: *Беспорядочное перечисление вещей и понятий с виду несовместимых и поставленных рядом как бы произвольно, у символистов, Блока, Верхарна и Уитмана, совсем не стилистическая прихоть... Так же, как прогоняют они ряды образов по своим строчкам, плывет сама и гонит мимо нас свои толпы, кареты и экипажи деловая городская улица конца девятнадцатого века, а потом, в начале последующего столетия, вагоны своих городских, электрических и подземных железных дорог*¹⁵.

Таким образом, роман Б. Пастернака можно интерпретировать как своеобразное подведение итогов модернистского способа рецепции кинематографической оптики.

В постмодернистском варианте метапознания железной дороги задействуется метафора поезда-текста. Например, в романе Саша Соколова «Школа для дураков» принципы повествования («случайность» событий, ассоциативность, поток сознания) эмблематизируются в изображении меловых надписей на товарных вагонах: *Дорогой ученик такой-то, я, автор книги, довольно ясно представляю себе тот поезд – товарный и длинный. Его вагоны, по преимуществу коричневые, были исписаны мелом – буквы, цифры, слова, целые фразы. Видимо, на некоторых вагонах работники в специальных железнодорожных костюмах с оловянными кокардами делали выкладки, заметки, расчеты. <... > Но кроме комиссий на станции есть не к о м и с с и и, иначе говоря, люди, не являющиеся членами комиссий, они стоят вне этого, заняты на других работах или вообще не служат. Тем не менее они тоже не могут перебороть в себе желание взять кусочек мела и что-нибудь написать на стенке вагона – деревянной и теплой. Вот идет солдат в пилотке, направляется к вагону: д о д е м б е л я д в а м е с я ц а. <... > Поезд идет, на нем едут контейнеры Шейны Соломоновны Трахтенберг, и вся Россия, выходя на проветренные перроны, смотрит ему в глаза и читает начертанное – мимолетную книгу собственной жизни, книгу бестолковую, бездарную, скучную, созданную руками некомпетентных комиссий и жалких, оглушенных людей*¹⁶.

Железнодорожная станция служит пространственной рамкой для дискурсивных метаморфоз, служащих основой наррации. Так, созвучие слов *иссякнуть* и *сяку* мотивирует

¹² Там же. С. 191.

¹³ Там же. С. 199.

¹⁴ Там же. С. 385.

¹⁵ Там же. С. 366.

¹⁶ Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 46–48.

появление эпизода чтения работниками железной дороги романа Ясунари Кавабаты «Снежная страна», вследствие чего русская реальность постепенно трансформируется в японскую [27].

Более того, в постмодернистском тексте движение поезда ассоциируется с процессами, происходящими в сознании. В романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота», одним из ведущих претекстов которого является кинофильм братьев Васильевых «Чапаев», содержится значимый эпизод, превращающий поезд в объект притчевого иносказания. В поезде Петр делится с Чапаевым своим ощущением от песни «революционных ткачей» и получает буддийский ответ духовного учителя: диалог героев заканчивается отсоединением вагона от состава:

... человек похож на этот поезд. Он точно так же обречен вечно тащить за собой из прошлого цепь темных, страшных, неизвестно от кого доставшихся в наследство вагонов. А бессмысленный грохот этой случайной сцепки надежд, мнений и страхов он называет своей жизнью. И нет никакого способа избежать этой судьбы.

– Ну, отчего, – сказал Чапаев. – Способ есть.

– И вы его знаете? – спросил я.

– Конечно, – сказал Чапаев.

– Может быть, поделитесь?

– Охотно, – сказал Чапаев и щелкнул пальцами.

Башир, казалось, только и ждал этого сигнала. Поставив фонарь на пол, он ловко поднырнул под перила, склонился над неразличимыми в темноте сочленениями вагонного стыка и принялся быстро перебирать руками. Что-то негромко лязгнуло, и башир с таким же проворством вернулся на площадку.

Темная стена вагона напротив нас стала медленно отдаляться¹⁷.

Результатом данного события становится приближение к истинной пустоте: *Оставшись на площадке один, я некоторое время смотрел вдаль... с каждой секундой вагоны отставали все дальше и дальше; мне вдруг показалось, что их череда очень походит на хвост, отброшенный убегающей ящерицей. Эта была прекрасная картина. О, если бы действительно можно было так же легко как разошелся Чапаев с этими людьми, расстаться с темной бандой ложных «я», уже столько лет разоряющих мою душу!*¹⁸

Поезд обретает устойчивый семантический ореол в сюжетной и метасюжетной сфере. Поэтому в современной литературе возможно пародийное использование событийной последовательности: поезд – технологические, социальные и культурные изменения (в том числе и катастрофы) – съемки кинофильма. Так, в романе Е. Водолазкина «Оправдание острова» средневековый мир островного

государства резко изменяется после строительства железной дороги. Летописец, создающий историю острова, надеется, что технический прогресс – благо.

В лето десятое совместного правления Парфения и Ксении на Острове построили железную дорогу. Она пролегла с Севера на Юг, связывая две части нашей державы. Правящая чета пригласила меня, смиренного летописца, на открытие, и мы проделали этот путь в дорожной беседе. Дорога шла через Лес, который некогда был местом сражения Севера и Юга.

*И думалось мне: сколь просто ныне преодолевать этот Лес. В окне он видится картинкой, а в ту давнюю войну грозил опасностью и смертью... теперь же от ненависти не осталось и следа. Одна лишь радость совместного движения...*¹⁹

Однако прогресс оборачивается попыткой цареубийства, изображенной сразу после эпизода с поездом. В следующей главе пародийным предзнаменованием катастрофы служит пророчество ослицы, после которого начинаются демонстрации и бунты: *В лето пятнадцатое княжения Парфения и Ксении... на Главную площадь вышла ослица и произнесла человеческим голосом: Революции – локомотивы истории*²⁰.

Интересно, что первым событием новой постреволюционной жизни святых князей оказывается предложение сняться в кино. Парфений фиксирует начало кинематографической линии интриги, которая сыграет ключевую роль в преображении героев, переходе от земной жизни к вечности: *Вчера у нас был необычный посетитель – знаменитый Жан-Мари Леклер, французский кинорежиссер. Последние годы мы в какой-то степени увлеклись кино, и Леклер нам нравился. Особенно его фильм Человек без биографии... этот Жан-Мари собирается снимать о нас с Ксенией биографический фильм*²¹. Парадоксальное обыгрывание темы отсутствующей биографии указывает на символический план создаваемого кинофильма, который превращается в альтернативный вариант жития, дополняя систему точек зрения романа (записи летописцев, дневники героев). Именно во время съемок героям суждено выполнить свое предназначение – пожертвовать собой ради спасения мира, однако чудо остается не изображенным ни в летописном, ни в кинематографическом повествовании.

Заключение

В результате исследования интермедиальной и метапоэтической семантики образа поезда на материале произведений русской литературы XX–XXI вв. были обнаружены несколько тенденций. Введение в сюжет произведений докинематографической эпохи мотивов железной дороги

¹⁷ Пелевин В. Чапаев и пустота. М.: Вагриус, 1996. С. 106–107.

¹⁸ Там же. С. 107.

¹⁹ Водолазкин Е. Г. Оправдание Острова М.: АСТ, 2021. С. 156–157.

²⁰ Там же. С. 163.

²¹ Там же. С. 174–175.

приводит к эффекту динамизации дискурса, проблематизирует оппозицию старинного уклада жизни и технического прогресса, которая становится ключевой. Рецепция кино-метафоры *прибытие поезда* в литературе XX в. привела к появлению новых функций железнодорожной мотивики: поезд дает героям возможность наблюдать за «зрелищами», «картинами», становится аналогом движущейся киноплёнки, камеры. Гибридизация киноприемов и литературной топики не только меняет приемы изображения реальности (фрагментарность, монтаж, смена ракурсов), но и актуализирует новые типы восприятия художественного произведения. Поезд приобретает мифологическую семантику, ассоциируясь с событием катастрофы, смерти, Апокалипсиса, революции, а также метапоэтическую символику. В современной литературе движение поезда соотносится с рефлексией жизни сознания, процесса создания текста. В некоторых случаях соотношение эпизодов движения по железной дороге и эпизодов киносъемки позволяет усложнять повествовательную структуру, мультиплицировать переходы от внешней к внутренней фокализации. Таким образом, движение поезда порождает

в русской литературе ассоциации с кинематографическим изображением, созданием текста, процессом творчества, постижением внутреннего мира.

Конфликт интересов: Авторы заявили об отсутствии потенциальных конфликтов интересов в отношении исследования, авторства и / или публикации данной статьи.

Conflict of interests: The authors declared no potential conflict of interests regarding the research, authorship, and / or publication of this article.

Критерии авторства: Н. А. Муратова – разработка методологии интермедиального анализа произведений русской литературы, сбор материала.

Г. А. Жиличева – концептуализация материала, анализ метапоэтики произведений русской литературы, редактирование.

Contribution: N. A. Muratova developed the methodology of intermedial analysis and collected the material.

G. A. Zhilicheva conceptualized the material, analyzed the meta-poetics, and proofread the article.

Литература / References

- Иванов А. И., Сорокина Н. В. Железная дорога в русской художественной культуре XIX–XX вв. *Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки*. 2011. № 12-2. С. 670–679.
Ivanov A. I., Sorokina N. V. Railway in Russian artistic culture of XIX–XX centuries. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*, 2011, (12-2): 670–679. (In Russ.)
- Комагина С. Г. Образ железной дороги в русской литературе: мифологические истоки. *Rocznik Instytutu Polsko-Rosyjskiego*. 2011. № 1 (1). С. 41–56.
Komagina S. G. The image of railway in Russian literature: mythological roots. *Rocznik Instytutu Polsko-Rosyjskiego*, 2011, (1): 41–56. (In Russ.)
- Непомнящих Н. А. Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике (обзор). *Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы*, отв. ред. Е. К. Ромодановская. Новосибирск: Гео, 2012. С. 92–105.
Nepomnyashchikh N. A. Railroad as a set of motives of Russian lyrical and epic works (a review). *Plot-motive complexes of Russian literature*, ed. Romodanovskaya E. K. Novosibirsk: Geo, 2012, 92–105. (In Russ.)
- Константинова Н. В. «Железнодорожные сюжеты» в современной прозе (на материале сборника «Красная стрела»). *Сюжетология и сюжетология*. 2015. № 2. С. 185–193.
Konstantinova N. V. "The railway plots" in the modern prose (on materials of the collection "Red Arrow"). *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2015, (2): 185–193. (In Russ.)
- Филипповский Г. Ю., Зими́на Л. И. Метафорическое пространство концепта *железная дорога* в текстах русских и европейских романтиков XIX в. *Верхневолжский филологический вестник*. 2019. № 2. С. 8–15. <https://doi.org/10.24411/2499-9679-2019-10379>
Philippovsky G. Yu., Zimina L. I. Metaphorical space of the concept railroad in texts of Russian and European Romantics of the XIX century. *Verhnevolzhski philological bulletin*, 2019, (2): 8–15. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2499-9679-2019-10379>
- Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Лотман Ю. М. *Об искусстве*. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 288–372.
Lotman Yu. M. Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics. *About art*. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB, 1998, 288–372. (In Russ.)
- Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.
Hansen-Löve O. A. *Intermediality in Russian culture. From symbolism to avant-garde*. Moscow: RSUH, 2016, 450. (In Russ.)
- Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.
Tsivian Yu. G. *The historical reception of the cinema. Russian films in 1896–1930s*. Riga: Zinatne, 1991, 492. (In Russ.)

9. Смирнов И. П. Видеоря. Историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009. 402 с.
Smirnov I. P. *Visuals: historical semantics of cinema*. St. Petersburg: Petropolis, 2009, 402. (In Russ.)
10. Янгиров Р. М. «Чувство фильма»: заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920–1930-х годов. *Империя N. Набоков и наследники*, ред.-сост. Ю. Левинг, Е. Сошкин. М.: НЛО, 2006. С. 399–429. 544 с.
Yangirov R. M. "The sense of the film": notes on the cinematic context in the literature of the Russian emigration in the 1920–1930s. *Empire N: Nabokov and Heirs, eds. and comps. Levig Yu., Soshkin E.* Moscow: NLO, 2005, 399–429. (In Russ.)
11. Мартянова И. А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы). *Вестник Челябинского государственного педагогического университета*. 2017. № 1. С. 136–141.
Martianova I. A. Cinematography of literary text (on the material of the contemporary Russian prose). *University The Herald of South-Ural state Humanities-Pedagogical University*, 2017, (1): 136–141. (In Russ.)
12. Ронкетти Б. Образ поезда в поэтическом мире Велимира Хлебникова. *Гуманитарные исследования*. 2011. № 3. С. 182–190.
Ronchetti B. The image of a train in Velimir Khlebnikov's poetic world. *Humanitarian Researches*, 2011, (3): 182–190. (In Russ.)
13. Комагина С. Г. Мотив змея-поезда в русской прозе 1920–30-х годов. *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2007. № 8. С. 75–80.
Komarina S. G. The motif of a serpent-train in Russian prose of the 1920–1930s. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2007, (8): 75–80. (In Russ.)
14. Белинский В. Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души». Белинский В. Г. *Собрание сочинений*. М.: ОГИЗ, 1948. Т. 2. С. 320–343.
Belinskiy V. G. Explanation on the explanation about Gogol's poem "Dead Souls". *Collected works*. Moscow: ASPH, 1848, vol. 2, 320–343. (In Russ.)
15. Гончаренко А. А. Грех литературщины: взаимодействие кино и литературы в переходе от модернизма к соцреализму в 1920–1930-х гг. *Историческая и социально-образовательная мысль*. 2016. Т. 8. № 5-1. С. 150–155. <https://doi.org/10.17748/2075-9908-2016-8-5/1-150-155>
Goncharenko A. A. The literary sin: the transition from modernism to socialist realism in the soviet cinema 1920–1930's. *Historical and Social-Educational Idea*, 2016, 8(5-1): 150–155. (In Russ.) <https://doi.org/10.17748/2075-9908-2016-8-5/1-150-155>
16. Васярова О. А. Опыты «скрещивания» литературы и кино. «Иприт» В. Шкловского и Вс. Иванова как симбиотическое целое. *Вестник Самарского государственного университета*. 2017. Т. 23. № 1-2. С. 28–31.
Vasiyarova O. A. Experience of "crossing" literature and cinematography. "Iprit" by Victor Shklovskiy and Vsevolod Ivanov as the symbiotic entire. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2017, 23(1-2): 28–31. (In Russ.)
17. Кольцова Н. З. Булгаков как «словесный кино-мастер» (к вопросу о кинематографическом прочтении романа «Мастер и Маргарита»). *Вестник Бурятского государственного университета*. 2016. № 5. С. 165–173. <https://doi.org/10.18101/1994-0866-2016-5-165-173>
Koltsova N. Z. Bulgakov as a "verbal movie master" (about cinematic reading of "The Master and Margarita" novel). *Bulletin of Buryat State University*, 2016, (5): 165–173. (In Russ.) <https://doi.org/10.18101/1994-0866-2016-5-165-173>
18. Высочанская А. М. Реценция искусства кино в русской литературе I половины XX века: автореф. ... дис. канд. филол. наук. М., 2018. 24 с.
Vysochanskaya A. M. *The reception of the cinema in the literature of the first half of the XX century*. Cand. Philol. Sci. Diss. Abstr. Moscow, 2018, 24. (In Russ.)
19. Тименчик Р. Д. Расписание и Писанье. *Stanford Slavic Studies*. Vol. 8. *Themes and Variations: In Honor of Lazar Fleishman*, eds. K. Polivanov, I. Shevelenko, A. Ustinov. Stanford: Stanford UP, 1994. P. 70.
Timenchik R. D. Timetable and Scripture. *Stanford Slavic Studies*. Vol. 8. *Themes and Variations: In Honor of Lazar Fleishman*, eds. Polivanov K., Shevelenko I., Ustinov A. Stanford: Stanford UP, 1994, 70. (In Russ.)
20. Осипова Н. О. Семантика вокзала в русской поэзии первой трети XX века. *Русская классика XX века: пределы интерпретации*, отв. ред. А. П. Егорова. Ставрополь: СГПУ, 1995. С. 89–93.
Osipova N. O. Semantics of a railway station in Russian poetry of the first third of the XX century. *Russian classics of the XXth century: limits of interpretation*, ed. Egorova L. P. Stavropol: SSPU, 1995, 89–93. (In Russ.)
21. Тюленева Е. М. Мифологема «вокзала» в поэтическом пространстве Б. Пастернака 1910–1920-х годов. Творчество писателя и литературный процесс. *Слово в художественной литературе, стиль, дискурс*, отв. ред. В. П. Раков. Иваново: ИвГУ, 1999. С. 97–108.
Tyuleneva E. M. The myth of the railway station in B. Pasternak's poetry of the 1910–1920s. Author's work and the literary process. *Word in fiction, style, discourse*, ed. Rakov V. P. Ivanovo: IvSU, 1999, 97–108. (In Russ.)

22. Москалева А. Е. Две редакции стихотворения «Вокзал» Б. Пастернака: об исчезновении мертвой головы. *Молодая филология* – 2007, редколл.: Н. П. Перфильева, Н. В. Константинова, Н. В. Носенко, Е. А. Шульская. Новосибирск: НГПУ, 2008. С. 135–141.
Moskaleva A. E. Two editions of B. Pasternak's The Railway Station: dead head disappears. *Young philology* – 2007, ed. board: Perfilieva N. P., Konstantinova N. V., Nosenko N. V., Shulskaia E. A. Novosibirsk: NSPU, 2008, 135–141. (In Russ.)
23. Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. *Учен. зап. Тартуского ун-та*. 1969. Вып. 236: Труды по знаковым системам. С. 206–238.
Lotman Yu. M. Early Pasternak's poems and several aspects of structural text studies. *Acta et commentationes universitatis Tartuensis*, 1969, (236: Works on semiotic systems): 206–238. (In Russ.)
24. Фарино Е. Живопись Кологривовской панорамы и Мучного городка (Археопоэтика «Доктора Живаго». 4). *Studia Filologiczne*. 1992. Z. 35. S. 5–47.
Faryno J. The art of Kologrivovo's landscape and Muchnoy town (Archeopoetics of "Doctor Zhivago". 4). *Studia Filologiczne*, 1992, (35): 5–47. (In Russ.)
25. Мароши В. В. Паук за работой: архетип Арахны в рефлексивной имагологии литературы. *Имагология и компаративистика*. 2014. № 2. С. 17–33. <https://doi.org/10.17223/24099554/2/2>
Maroshi V. V. A spider at work: the archetype of Arachne in the reflexive imagology of literature. *Imagologiya i Komparativistika*, 2014, (2): 17–33. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/24099554/2/2>
26. Жиличева Г. А. Метафора «книги жизни» в интриге романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». *Поэтика и прагматика нарративных практик*, отв. ред. В. И. Тюпа. Екатеринбург: ИСТМЕДИА, 2019. С. 40–52.
Zhilicheva G. A. The metaphor of the Book of Life in the intrigue of Pasternak's Doctor Zhivago. *Poetics and pragmatics of narrative practices*, ed. Tyupa V. I. Ekaterinburg: ISTMEDIA, 2019, 40–52. (In Russ.)
27. Липовецкий М. Н. Паралогия русского постмодернизма. *Новое литературное обозрение*. 1998. № 30. С. 285–304.
Lipovetsky M. N. Paralogy of Russian post-modern. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1998, (30): 285–304. (In Russ.)