

Уральский государственный педагогический университет



Уральский
филологический
вестник

Драфт: молодая наука

5

2016

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 5 / 2016

серия
ДРАФТ: МОЛОДАЯ НАУКА

Екатеринбург
2016

УДК 82(082)
ББК Ш33
Д72

Редакционная коллегия:

Серия «Драфт: Молодая наука»:

О.Ю. Багдасарян, к. филол. наук, доцент
(Уральский государственный педагогический университет)

Н.В. Барковская, д-р филол. наук, проф.

(Уральский государственный педагогический университет)

У.Ю. Верина, к. филол. наук, доцент
(Белорусский государственный университет)

М.А. Литовская, д-р филол. наук, проф.

(Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина)

Е.В. Пономарева, д-р филол. наук, профессор
(Южно-Уральский государственный университет)

Д72 Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВО «Уральский
государственный педагогический университет» / Гл. ред.
Н.В. Барковская. – Екатеринбург, 2016. – №. 5. – 233 с.
(Серия «Драфт: Молодая наука». Вып. 5)

ISSN 2306-7462

В данном выпуске опубликованы статьи молодых исследователей, посвященные мифопоэтике в произведениях зарубежной литературы, актуальным проблемам рецепции русской классики, различным аспектам поэтики русской литературы XX – XXI вв., проблемам существования словесного текста в медийном пространстве.

Издание рассчитано на специалистов-филологов, студентов, учителей литературы.

Тексты публикуются в авторской редакции.

Ответственная за выпуск: Н.В. Барковская

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2016

© Уральский филологический вестник, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции.....5

АРХЕТИПЫ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Житко Р.Г. Коннотация пустотности в романе Г. Гессе «Степной волк»..... 11

Дмитриева В.В. «Новый миф» о Синей Бороде в творчестве английской писательницы Анджелы Картер 18

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ КЛАССИКУ

Чернышов И.С. Художественный календарь романа Ф.М. Достоевского «Бесы» как издательский феномен 27

Бона Ева. Человек-рационалист у Цветаевой и Достоевского 35

Аверьянова Е.С. Инсценировка как интерпретация: «Мальчики» В. Розова и «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского (постановка проблемы)..... 48

Шустикова Ю.Н. Постановка проблемы русского национального характера в повести А.П. Чехова «Степь» 53

МОТИВЫ И СЮЖЕТЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Александрова Е.А. Мотив сна в ранней поэзии А. Блока 61

Гриневич О.А. Сюжет усадебной любви в произведениях И.А. Бунина и В.В. Набокова..... 72

Иркова А.В. Образность росы в ранней лирике А.А. Ахматовой..... 82

Кукарцева М.С. Перевод А. Ахматовой стихотворения Е. Багряны «Requiem»: творческий диалог поэтов 88

Джаббарова Е.Я. Категория женского в трактате М. Цветаевой «Письмо к амазонке» 94

Маматов Г.М. Символика соловья и розы в творчестве Б.Ю. Поплавского 98

ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX – XXI ВЕКОВ

<i>Сычева К.С.</i> «Скудная и худая мать»: образ пустыни в рассказе «Такыр» и в эпистолярии Андрея Платонова.....	112
<i>Сомова Н.А.</i> Черты притчи в лирических миниатюрах М.М. Пришвина.....	122
<i>Главатских Т.В.</i> Поэтика двойственной семантики и ее функция в миниатюре «Падение листа» из книги «Затеси (Тетрадь первая.)» В.П. Астафьева.....	131
<i>Мезенина А.А.</i> Музыка и Аушвиц в романе Л. Юргенсон «Воспитанные ночью».....	140
<i>Иванова В.И.</i> «Вечность» и «вещность» в сборнике А. Кушнера «Ночной дозор».....	149
<i>Gerhard Julia.</i> Victor Pelevin’s Homo Zapiens and “Ideology Pepsi”	156
<i>Крендель А.Б.</i> Хронотоп города в романе А. Геласимова «Холод»	168
<i>Чернышова Т.Л.</i> Организация художественного времени и пространства в малых жанрах прозы А. Геласимова на примере рассказа «Жанна».....	175
<i>Смирнова Е.А.</i> Кукольная антиутопия в произведении Е. Мальчуженко «Куклоиды»	182
<i>Потапова З.С.</i> Особенности цикла как наджанрового объединения в творчестве М. Веллера	190
<i>Максимова Т.О.</i> Блог в творчестве Бориса Акунина	197
<i>Белянина К.О.</i> «Любовь Муры» Н. Байтова как литературный ready-made: стратегии чтения.....	207
Сведения об авторах	215
SUMMARY	221



ОТ РЕДАКЦИИ

Сегодня пусть маленький, но юбилей – 5-й выпуск сборника «Драфт: молодая наука». За пять лет было опубликовано 147 статей (считая нынешний выпуск) молодых литературоведов, аспирантов и студентов из вузов Екатеринбурга, Перми, Челябинска, Тюмени, Магнитогорска, Ижевска, Кемерово – и это наши постоянные участники. На страницах «Драфта» публиковались и коллеги из Москвы, Орла, Краснодара, Самары, Ульяновска... Мы рады всегда нашим постоянным партнерам – Гродненскому государственному университету им. Янки Купалы (Беларусь), Белорусскому государственному университету (Минск, Беларусь), Одесскому национальному университету им. И.И. Мечникова (Украина), Днепропетровскому университету им. Альфреда Нобеля (Украина). В «Драфте» публиковались авторы из Грузии, Словакии, Польши, Венгрии, США. Одной из важнейших задач «Драфта» с самого начала являлось создание научного молодежного пространства, вовсе не замыкающегося в границах Уральского региона. Правда, ссылок на публикации пока мало: РИНЦ показывает только 6. Давайте будем внимательнее относиться к работам друг друга, ведь многие статьи по-настоящему новаторские и выполненные на достойном уровне!

В настоящем выпуске «Драфта» мы сгруппировали статьи по четырем разделам. Первый – *Архетипы в зарубежной литературе* – включает две статьи. Роман *Житко* исследовал коннотацию пустотности в романе Г. Гессе «Степной волк» сквозь призму психоаналитических архетипов. Нам кажется очень актуальным обращение к категории (или концепту?) пустотности, не случайно возникают переклички с другими статьями сборника: Ксения Сычева анализирует семантику пустыни в рассказе А. Платонова «Такыр», Александра Крендель видит в «демоине пустоты» alter ego главного героя романа А. Геласимова «Холод», степь как аллегория пустоты фигурирует в прочтении Юлией Шустиковой одноименной повести Чехова. Надо сказать, что почти везде говорится о преодолении пустоты, гармонизации душевного состояния героя, или об изменении семантики пустоты/пустотности. В статье *Валерии Дмитриевой* также идет речь об архетипах, но связанных с гендерным аспектом в рассказе «Кровавая комната» Анджелы Картер. Метод писательницы

определяется как магический реализм, что и обуславливает обращение к мифопоэтике. Увлекательно показана трансформация в сюжете рассказа известной сказки Ш. Перро о Синей Бороде. Гендерная проблематика будет рассматриваться также в статье Еганы Джаббарово́й, обратившейся к трактату М. Цветаево́й «Письмо к амазонке». А вот стратегия «вторичного текста» (трансформации классического сюжета или произведения) рассматривается в целом ряде статей из других разделов.

Второй раздел включает статьи, разрабатывающие вопросы *нового прочтения классики* или предлагающие такое новое прочтение. Три из четырех статей здесь так или иначе затрагивают романы Достоевского. *Ева Бона* обнаружила неожиданную тематическую «рифму»: поздняя Цветаева «возвращает билет» Богу, повторяя жест Ивана Карамазова; убедительно рассмотрена оппозиция пребывания героя в круге и вне его. Может быть, дискуссионным остается определение героев Достоевского и Цветаево́й как героев-рационалистов – ведь они испытывают, как показано в статье, сильный эмоциональный шок. *Екатерина Аверьянова*, анализируя инсценировку В. Розовым «Братьев Карамазовых» (в пьесе «Мальчики» режиссер выделил только линию «детей»), также вспоминает разговор Черта с Иваном Карамазовым. Видимо, этот эпизод великого романа маркирует какую-то болевую точку и сегодняшнего дня. Интересный материал – художественный календарь событий в «Бесах», составленный Л.И. Сараскиной – эмоционально прокомментирован в статье *Ивана Чернышова*. Отмечая тот факт, что роман Достоевского «Бесы» издавался в России около 50 раз, автор статьи задается вопросом: почему этот календарь событий был помещен только в массовом издании 1993 г. и больше не публиковался? Тщательно анализируя этот компонент справочного аппарата издания, молодой исследователь приходит к выводу, что «календарь» является своеобразной субъективной интерпретацией романа Л.И. Сараскиной, и он не уместен в массовом издании романа. Статья *Юлии Шустиковой* как раз предлагает очень взвешенное (даже уравновешенное) прочтение всем, казалось бы, хорошо знакомой повести Чехова «Степь». В этой статье привлекает логика, стремление к объективности в оценках, умение подметить те стороны произведения, которые находились ранее в тени исследовательского внимания.

Третий раздел составили статьи, посвященные *мотивам и сюжетам литературы Серебряного века*, как в поэзии, так и в прозе.

Елена Александрова выявила разные смыслы, которые вкладывал А. Блок в понятие сна, исследовала «ночные» образы; особенно интересны наблюдения над мотивами «полусна» и «сумерек». Замечательно, что прослежена эволюция, изменение семантики образа сна в лирике Блока. Анна Иркова также показала смысловую динамику мотива-символа «роса» в первом периоде творчества А. Ахматовой. Помимо тонкого анализа стихотворений, достоинством этих двух работ видится стремление проследить движение поэтической мысли и связать с определенным историко-литературным и общекультурным контекстом. Ольга Гриневиц сопоставила сюжет «усадебной любви» в произведениях И. Бунина и В. Набокова; помимо рассмотрения культурного мифа дворянского гнезда и его трансформации в творчестве писателей-эмигрантов, интересным показалось наблюдение над функциями массовой литературы как способа саморефлексии искусства слова и восстановления баланса между литературой и жизнью. В статье Марины Кукарцевой рассматривается переводческая деятельность «поздней» Ахматовой как одно из проявлений собственной творческой индивидуальности. Указываются факторы, сближавшие Ахматову и болгарскую поэтессу Елисавету Багряну, сопоставляется подстрочник стихотворения Багряны «Requiem» с переводом Ахматовой; через мельчайшие особенности поэтики выявляется то сугубо личное, что сумела, в такой непрямой форме, выразить Ахматова, опираясь на переводимый текст. Гендерная проблематика, отчасти затронутая в статье Марины Кукарцевой, стала центральной в исследовании категории женского *Еганой Джаббаровой*, обратившейся к трактату М. Цветаевой «Письмо к амазонке». Следует отметить прекрасный анализ семантики и функций местоимений «мы», «Вы» («ты»), «я» в цветаевском тексте, посвященном проблеме «Творец и Творение». В статье *Глеба Маматова* тщательно исследуется сюжет о соловье и розе в творчестве Б. Поплавского. Обратившись сначала к семантике этого древнейшего сюжета в искусстве, автор статьи затем сосредоточил внимание на том влиянии, которое оказало на Поплавского творчество А. Блока разных периодов. Мотив соловьев, связанный с мифологемой Духа музыки, очень по-своему преломился в лирике поэта «парижской ноты», что показано в статье через анализ разных аспектов художественного мира Поплавского. Продолжает исследование темы Музыки, но уже на материале прозы, Анна Мезенина. Предмет ее статьи – семантика и функции образа музыки в романе Любы Юргенсон «Воспитанные ночью». В статье показана весьма

специфичная модификация жанра концлагерного романа; впрочем, проблематика произведения Юргенсон раскрывается в гораздо более широком историко-культурном и политическом контексте: через судьбу скрипача-еврея Вальтера Бреннера писательница, исходя из известного тезиса Т. Адорно, пытается решить вопрос о виновности или невинности музыки в фашистском государстве.

Самым объемным получился четвертый раздел – *Жанровые процессы в русской литературе XX – XXI вв.*, что вполне понятно: жанрология имеет сильную традицию в уральской школе литературоведения, прежде всего, благодаря трудам Н.Л. Лейдермана. *Ксения Сычева* показала, насколько существенной для А. Платонова стала встреча с пустыней Туркмении; через анализ хронотопа автор статьи выходит к важным философским категориям Времени и Вечности в осмыслении писателя. *Наталья Сомова* анализирует взаимодействие жанровых моделей лирической миниатюры и притчи в итоговой книге М. Пришвина «Глаза земли»; особое внимание уделено семантике образа *тишины*, как в конкретно-пейзажном аспекте, так и в плане экзистенциальном. Удивительно тонко анализирует ритмику, мелодику, детали пространства и времени *Татьяна Главатских*, задавшись целью выявить двойственную семантику образов в миниатюре В. Астафьева «Падение листа». И снова подтверждается существенная черта лаконичного жанра миниатюры – взаимосвязь природно-пейзажного, лично-лирического и обобщенно-философского в каждом элементе поэтики.

Диалектика вечного и вещного исследована в статье *Валерии Ивановой* на материале сборника А. Кушнера «Ночной дозор». Убедительно показано наследование поэтом принципов «петербургской поэтики» акмеизма; оригинально «развернуты» образы державинской солонки, фотографии и здания-чертежа Главного Штаба в Петербурге.

Статья *Джулии Герхард*, посвященная роману В. Пелевина «Generation П», опубликована в сборнике на английском языке. Мы впервые решились на такой шаг (ранее просили зарубежных авторов переводить статьи на русский язык). Пример других журналов и сборников, не боящихся полилингвальности, показался нам перспективным и маркирующим новый этап научно-академической «мобильности», особенно в молодежной среде. Джулия Герхард показывает, как быстро заменилась коммунистическая идеология – «Идеологией Пепси», новой мифологией потребления; это тоже власть, но без центрального аппарата управления, воспроизводимая с

помощью СМИ. Эта статья намечает переход к последнему блоку статей, обращенных к актуальной русской литературе XXI в.

Роман А. Геласимова «Холод» анализируется в статье *Александры Крендель* в аспекте пространственно-временной организации. Автор статьи показывает, что образ города выстраивается как лабиринт и одновременно – как путеводитель по прошлому главного героя. Пространство ада становится пространством для искупления личной вины. *Татьяна Чернышова* обратилась к исследованию пространства и времени в малых жанрах А. Геласимова, избрав материалом для анализа рассказ «Жанна». Для интерпретации рассказа существенную помощь оказала характеристика М.М. Бахтиным замкнутого и мифологизированного хронотопа провинциального городка. Вместе с тем, через внимательный анализ словесного уровня произведения автор статьи показывает *внутреннее* время памяти и нравственного выбора главной героини.

В статье *Екатерины Смирновой* анализируется повесть Е. Мальчуженко «Куклоиды». Прослеживается наполнение «сказочного» мира кукол злободневным политическим содержанием, делается вывод об использовании писательницей традиций жанра антиутопии. Анализ ведется на уровне сюжета, отчасти – стиля писательницы.

Заключительные три статьи в сборнике посвящены проблеме статуса текста в медийной культуре. *Зоя Потапова* выявляет прием двуступенчатой циклизации в книге М. Веллера «Укуситель и укусаемый», взаимодействие разных жанров моделей (легенды, саги, байки – в «Легендах Невского проспекта»; памфлета, очерка, газетной статьи во второй рассматриваемой книге). Черты научного стиля обусловлены тем, что книга «Укуситель и укусаемый» писалась автором как учебник для начинающего писателя, т.е. происходит трансгрессия границы художественности. Правда, может быть, стоило обратить большее внимание на иронический модус повествования, заложенный уже в названии книги? *Татьяна Максимова* показала, как Б. Акунин использует все возможные формы носителей текста, сохраняя верность книжному формату; подробно исследуются функции блога как черновика, как экспериментальной площадки, как платформы для прямого общения с читателями и проч.; сопоставляются интернет- и «бумажные» версии текстов. Статья *Ксении Беляниной* посвящена рассмотрению феномена ready-made как пограничному явлению между понятиями «культура» и «пост-

культура». Убедительно продемонстрированы две стратегии чтения романа Н. Байтова «Любовь Муры»: произведение можно читать как традиционный эпистолярный роман, отслеживая события, логику сюжета, а можно читать как подлинную переписку двух женщин – и тогда фокус читательского внимания смещается на авторские комментарии, на способ подачи писем. Обе стратегии объединяет любовь к литературе, к чтению как феномену культуры человека.

Готовя в 2012 г. первый выпуск «Драфта», мы представляли его как своеобразную «площадку молодняка». Однако и выбор тем, и уровень владения методологией исследований, и вполне профессиональный анализ произведений в статьях молодых авторов убеждают, что «Драфт», в первую очередь, является пространством передачи научного опыта поколений в науке о литературе.

Огромное спасибо всем научным руководителям – за их готовность поделиться заветными идеями, за их кропотливую работу над статьями учеников, за их преданность литературоведению!

Главный редактор серии «Драфт»
д.ф.н., проф. Н.В. Барковская

АРХЕТИПЫ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Р.Г. ЖИТКО

*(Гродненский государственный университет им. Янки Купалы,
Гродно, Беларусь)*

УДК 821.112.2-32(Гессе Г.)

ББК Ш33(4Нем)6-8,444

КОННОТАЦИЯ ПУСТОТНОСТИ В РОМАНЕ Г. ГЕССЕ «СТЕПНОЙ ВОЛК»

Аннотация. Статья посвящена исследованию и характеристике специфики категории пустотности, отраженной в поэтике (в частности, в сюжетной и образной сфере) романа Германа Гессе «Степной волк». Оценена общая роль и назначение теоретических положений юнгианского психоанализа в личной и творческой судьбе автора. Изучена сущность и значение художественной категории пустоты в сфере отражения юнгианских идей в исследуемом романе. Проанализирована система образов и мотивов, создаваемых автором для художественного воплощения пустоты в данном произведении (в частности, образы степи, морской пены, дыма и пустыни, мотив одиночества и др.); кроме того, исследована совокупность изображенных в романе психоаналитических архетипов, имеющих отношение к художественному воплощению пустотности. На основе этого исследованы основные особенности психологической рефлексии главного героя, оценена роль категории пустоты в изображении данной рефлексии (с точки зрения художественной поэтики романа). На основе изложенных концептуальных особенностей романа сформулирован вывод о динамическом изменении коннотации категории пустотности на протяжении развития сюжета произведения (в частности, в рефлексии героя осмысление пустоты изменяет вектор направления: резкое неприятие сменяется умеренным отношением), что указывает на мотив достижения внутренней гармонии.

Ключевые слова: пустотность, пустота, роман, психоанализ, архетипы, немецкая литература.

В рамках современного литературоведения не представляется спорным тот факт, что на формирование художественной философии Германа Гессе оказала значительное (если не определяющее) влияние психоаналитическая теория архетипов К.Г. Юнга. Так, согласно мнению А.С. Науменко, Г. Гессе, начиная уже с 1914 года, активно изучал работы З. Фрейда и А. Адлера [Науменко 1990: 199]. По прошествии двух лет Гессе испытывает тяжелый духовно-психологический кризис, вызванный многими личными и общественными обстоятельствами [Анисова, Жук 2006]. В это время будущий автор «Степного волка» остро нуждается в помощи психоаналитика, за которой и обращается к одному из учеников К.Г. Юнга. Параллельно с этим Гессе продолжает активно интересоваться всеми научными новинками в сфере достижений психоаналитической мысли. Таким образом, первым направлением необходимой ему в тот период терапии стала помощь специалистов-психоаналитиков, вторым – самореализация в литературном творчестве. Так, исследователи А.А. Анисова и М.И. Жук отмечают, что «роман “Степной волк” – это важный этап как в творчестве Германа Гессе, так и на пути писателя к преодолению кризиса, обретению Самости» [Анисова, Жук 2006]. Кроме того, А.Г. Березина называет роман «Степной волк» в числе произведений Гессе, где в наибольшей степени раскрывается интерес автора к психоаналитической теории; исследователь также указывает на высокую степень автобиографичности данного романа [Березина 1976: 11]. Кроме того, представляется возможным судить об определенной терапевтической роли романа «Степной волк» в психической жизни автора. Исследователь Р.Г. Каралашвили по данному вопросу замечает, что «психоаналитические беседы писателя с учеником знаменитого цюрихского психиатра К.Г. Юнга доктором И.Б. Лангом <...> несомненно повлияли на описание в романе поисков путей и средств преодоления духовного кризиса, в котором находились как сам писатель, так и его герой» [Каралашвили 1994: 404]. Всё это указывает на исключительную роль «Степного волка» в творческой судьбе Г. Гессе, а также на особую взаимосвязь между автором и образом главного героя романа.

Изображая многогранность и противоречивость психики Гарри Галлера, Герман Гессе ведет его к преодолению сложного психологического кризиса, подобного тому, в котором пребывал незадолго до того сам писатель. Изображаемый герой одинок и терзаем этим; это обстоятельство актуализируется в названии романа, где отражением внутренней пустоты Гарри Галлера становится образ

степи. Степь является аллегорией бескрайнего, пустого, безжизненного мира, в котором заперта психика героя. В данном отношении с образом степи коррелирует образ пустыни, неоднократно возникающий в романе. Так, Гарри Галлер рефлексирует, оценивая своё состояние, следующим образом: «Я снова метался по миру в диких, напряженных поездках, накапливались новые страдания и новая вина. И каждый раз этому срыванию маски, этому крушенью идеала предшествовали такая же ужасная пустота и тишина, такая же смертельная скованность, изолированность и отчужденность, такая же адская пустыня равнодушия и отчаяния, как те, через которые я вновь проходил теперь» [Гессе 2011: 78]. Как мы видим, у категории пустоты появляется целый пара достаточно ярких, «зримых», вещественных инвариантов – образы пустыни и степи, к которым примыкает мотив тишины. По данному вопросу исследователь Э.Ф. Эдингер замечает, что образ пустыни является классическим символом отчуждения: «Характерно, что именно в пустыне встречаются проявления Бога. Источник божественной пищи проявляется в тот момент, когда затерянный в пустыне странник стоит на грани гибели. Израильтяне в пустыне питаются манной небесной [Исход, 16:4] <...> В психологическом отношении это означает, что восприятие поддержки со стороны архетипической психики может состояться, когда «Я», исчерпав свои ресурсы, осознает свое существенное бессилие» [Эдингер 2000: с. 53]. Гарри Галлер не просто одинок и отчужден от внешнего мира, он переживает серьезнейший психологический кризис, по вине которого герой оказывается практически на грани отчаяния. «А в отчаянном положении человеку может помочь только Бог, или, по терминологии К. Юнга, Самость. Именно в пустыне происходит встреча человека с Самостью (то есть обретение единства своей личности)» [Анисова, Жук 2006]. Кроме того, возникает сомнение в том, что психика способна к «самоисцелению» или хотя бы к «самодиагностике»; данное положение ярко иллюстрирует следующая мысль К.Г. Юнга: «Полнота жизни закономерна и вместе с тем не закономерна, рациональна и вместе с тем иррациональна. Поэтому разум и обоснованная разумом воля имеют силу лишь в весьма небольших пределах» [Юнг 2002: 55]. Закономерно, что означенная неопределенность онтологической природы сознания приводит Гарри Галлера к ощущению внешней и внутренней пустоты мира.

Характерно, что Гарри Галлер неоднократно характеризует собственную психику образами, так или иначе связанными с пустотностью: наиболее тяжелые приступы своего кризиса он

называет «днями духовного умирания, черными днями пустоты и отчаяния» [Гессе 2011: 29]. Мотив отчаяния коррелирует с мотивом одиночества и усугубляет его. В некоторые моменты развития сюжета героя посещает мысль о радикальном решении всех его проблем, заключающемся в самоубийстве. Такие переживания отражены и в «Трактате о степном волке», с которым знакомится герой: «Самоубийце свойственно то, что он смотрит на свое «я» – не важно, по праву или не по праву, – как на какое-то опасное, ненадежное и незащищенное порождение природы, что он кажется себе чрезвычайно незащищенным, словно стоит на узкой вершине скалы, где достаточно маленького внешнего толчка или крошечной внутренней слабости, чтобы упасть в пустоту» [Гессе 2011: 55]. Пустота, таким образом, становится прямым синонимом смерти – и возможным способом избавления от душевных страданий.

Гарри Галлер, будучи активной и ищущей личностью, непрерывно рефлексировать и вопрошает, пытается обнаружить нужные ему ответы в самом себе: «Как смогли они так тихонько подкрасться и овладеть мною, это бессилие, эта ненависть к себе и ко всем, эта глухота чувств, эта глубокая озлобленность, этот гадостный ад душевной пустоты и отчаянья?» [Гессе 2011: 85]. Главный герой, тем не менее, догадывается, что человек – не нечто завершенное, а движение духа, далекая, желанная и в то же время страшная возможность [Сафронова 2010]. С этой мысли начинается сложный и трудоёмкий процесс «самовосстановления» внутренней жизни Гарри Галлера. Он начинает понимать, что «внутри» его личности скрыто множество, и его задача – принять это и тем самым привести себя к определенной гармонии: «Мы выпали из природы и висим в пустоте. Но вот что я вспомнил: в том трактате о Степном волке, о котором я тебе говорил, сказано что-то насчет того, что это лишь иллюзия Гарри, если он думает, что у него одна или две души, что он состоит из одной или двух личностей. Каждый человек состоит из десятка, из сотни, из тысячи душ» [Гессе 2011: 146]. Таким образом, герой обнаруживает возможный путь «преодоления» и «заполнения» пустоты, которая тяготила его с давних пор: «И картины моей жизни во множестве вставали передо мной в эту прекрасную, нежную ночь, а ведь я так долго жил пусто и бедно и без картин. Теперь <...> картины забили ключом, и сердце замирало у меня от восторга и от печали по поводу того, как богата была картинная галерея моей жизни, как полна была вечных звезд и созвездий душа бедного Степного волка» [Гессе 2011: 162]. В этот момент мотив одиночества, ярко характеризующий

личность героя, несколько смягчается, становится менее острым. У пустоты появляется потенциал конструктивного начала.

Однако впоследствии, уже находясь на пути восстановления внутренней психологической гармонии, Гарри Галлер, установивший некоторый контакт с миром, смотрит в кинотеатре фильм на Ветхозаветную тематику: «Я видел, как Моисей, причесанный немножко под Уолта Уитмена, роскошный театральный Моисей вотановской походкой, с длинным посохом, рьяно и мрачно идет по пустыне впереди евреев <...> Я видел затем, как Моисей, мрачный герой среди мрачной скалистой пустыни, поднимается на Синай, смотрел, как Иегова через посредство бури, грозы и световых сигналов сообщает ему там десять заповедей, а его недостойный народ воздвигает у подножья горы Золотого тельца и предается довольно-таки неумеренным увеселеньям» [Гессе 2011: 87-188]. Героя раздражает и отталкивает резкий контраст между вневременным величием изображаемых событий и той дешевой формой, в которую облакает их культура XX века, внутренняя пустота которой становится в тот момент еще очевидней. В этот момент Гарри Галлер еще неспособен принять внешний мир, и это переживание отчасти нарушает гармонию мира внутреннего.

В этой связи очевидно, что впоследствии герою неслучайно попадают на глаза агитационно-политические плакаты, призывающие «выступить наконец на стороне людей против машин, перебить наконец жирных, хорошо одетых, благоухающих богачей, которые с помощью машин выжимают жир из других, а заодно и их большие, кашляющие, злобно рычащие, дьявольски гудящие автомобили, поджечь наконец фабрики и немножко очистить, немножко опустошить поруганную землю, чтобы снова росла трава, чтобы запыленный цементный мир снова превратился в леса, луга, поля, ручьи и болота» [Гессе 2011: 210]. Такое частичное «опустошение» мира, к которому в дальнейшем прибегает герой, действительно отчасти гармонизирует его личность, позволяя понять и принять собственную «темную сторону», т.е., архетип Тени. Внутренний «конфликт» с Тенью был лишь следствием разлада с Самостью, что можно представить в образе корабля без якоря [Анисова, Жук 2006]. Тень получает признание, потому что только тогда возможно «приблизиться к целостности личности», то есть к обретению Самости [Эдингер 2000: 133]. Иными словами, герой в данный момент успешно проходит очередную ступень гармонизации своей внутренней жизни.

Эволюция Гарри Галлера происходит достаточно последовательно, и в определенный момент он осознает тщетность многого из того, что прежде считал важным: «Я увидел, как сам я, смертельно усталый странник, бреду по пустыне того света, нагруженный множеством ненужных книг, которые я написал, всеми этими статьями, всеми этими литературными заметками»; герой подозревает, что всё это может оказаться «лишь пустой пеной на море, лишь бессмысленной игрой в потоке событий» [Гессе 11: 241]. Это открытие подталкивает героя к мысли о возможности избавления, о перспективе преодоления внутренней противоречивости и раздробленности.

Герой романа движется по пути примирения со своей Тенью, со своим личным бессознательным, он осознает и принимает коллективное бессознательное и архетипы (Анимы, Мудрого старца и др.), осуществляя процесс соединения с Самостью [Анисова, Жук 2006]. Гарри Галлер, готовый понять и принять весь мир и себя самого целым, ощущает близость полной внутренней гармонии: «приятен был аромат сладкого тяжелого дыма, я чувствовал себя опустошенным и готовым проспать хоть целый год» [Гессе 2011: 254]. Пустота становится благотворна, мотив сна «длиною в год» воплощает собой один из её инвариантов. Герой осознаёт, что внутреннее опустошение чревато перспективой заполнения всеми возможными вариантами бытия, и с этого момента он находится практически в финале своего духовного пути; по его собственным словам, осталось лишь «научиться смеяться» [Гессе 2011: 254].

Таким образом, мы видим, что общая коннотация категории пустоты меняется постепенно с резко отрицательной на умеренно-положительную, и в финале романа главный герой в целом расценивает видоизменившуюся внутреннюю пустоту в качестве явления позитивного и благотворного. «Преодоление» внутренней пустоты личности героя, равно как и преодоление его конфликта с «пустым» внешним миром, несомненно, указывает на феномен достижения юнгианской Самости, гармонизирующей внутреннюю жизнь субъекта.

ЛИТЕРАТУРА

Анисова А.А., Жук М.И. Архетип тени в романе Г. Гессе «Степной волк» с точки зрения теории аналитической психологии К.Г. Юнга / А.А. Анисова, М.И. Жук // [Электронный ресурс] –

Режим доступа: <http://www.hesse.ru/articles/print.php?ar=mzhuk>. – Дата доступа: 15.01.2016.

Березина А.Г. Герман Гессе / А.Г. Березина. – Л.: Лен. ун-т, 1976. – 128 с.

Гессе, Г. Степной волк / Г. Гессе. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 253, [3] с.

Каралашвили Р.Г. Комментарии // Г. Гессе. Собр. соч. в 4-х т. – Т. 2. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – С. 497-510.

Науменко А.С. Писатель, околдованный книгой // Г. Гессе. Магия книги. – М.: Книга, 1990. – С. 169-219.

Сафронова, Н.В. Развитие «Магического театра» в образах романа Г. Гессе «Степной волк» / Н.В. Сафронова // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/files/fahovi%20vudannia/2010/literaturознаvstvo2/18.html>. – Дата доступа: 18.01.2016.

Седельник В.Д. Герман Гессе и швейцарская литература / В.Д. Седельник. – М.: Высшая школа, 1970. – 91 с.

Эдинггер Э. Ф. Эго и архетип. – М.: ПентаГрафик, 2000. – 264 с.

Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени / К.Г. Юнг. – СПб.: Питер, 2002. – 352 с.

Юнг К. Г. Психология бессознательного / К.Г. Юнг. – М.: Канон +, 2003. – 400 с.

Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? [Текст] / [отв. ред. Н.А.Вишневская, Е.Ю.Сапрыкина]; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. – М.: 2010. – 432 с.

Зусман В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания / В.Г. Зусман // Воп. Лит. – 2003. – № 2. – С. 3 – 30.

История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А. Соловьевой [Текст] – М.: Высшая школа, 1991. – 637 с.

Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка [Статья] // Известия РАН. Серия литературы и языка. – М., 1993. – Т. 52, №1. – С. 3–9

Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. [Соч. в 9-и томах, т.2] / Д.С. Лихачев. – М.: Мысль, 1993 г. – 962 с.

Сейбель Н.Э. Австрийский роман Zwischenkriegszeit [Текст]: Монография / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Издательство ЧГПУ, 2006. – 414 с.

Урнов М.В. Романтизм. Английская литература первой половины XIX века. [Текст] / М.В. Урнов. – М. 1989. – 546 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Т.Е. Автухович.

В.В. ДМИТРИЕВА

*(Одесский национальный университет им. И.И. Мечникова,
Одесса, Украина)*

УДК 821.111-32(Картер А.)

ББК ШЗЗ(4Вел)63-8,44

«НОВЫЙ МИФ» О СИНЕЙ БОРОДЕ В ТВОРЧЕСТВЕ АНГЛИЙСКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ АНДЖЕЛЫ КАРТЕР

Аннотация: Данная статья посвящена вопросам, связанным с мифопоэтическим наполнением сюжета повести «Кровавая комната» известной английской писательницы XX века Анджелы Картер. Миф берется как неотъемлемый элемент периода ремифологизации. В литературе этого времени, на первый план выходят усвоение и использование элементов мифа. Уже поэтому, в статье рассматривается проекция мифа и эволюция его образов и мотивов сказки Ш. Перро, как первой литературной сказки о Синей Бороде, на произведение, в котором отмечают черты магического реализма. Анализируется архетипическое и символическое наполнение текста. Особое внимание уделяется архетипу «Великой матери», как важнейшему элементу модернистской повести Анджелы Картер. Образы старой сказки анализируются с позиции рассмотрения мифа, как знаковой системы Фердинанда де Соссюра и предложенной Роланом Бартом мифопоэтической схемы анализа.

Ключевые слова: мифы, мифопоэтика, архетипы, литературные сюжеты, магический реализм, английская литература.

XX век явился не только веком великих научных открытий, но и временем больших переосмыслений и коррекции прошлого. Как следствие, этот период можно считать временем активного обновления старых и создания новых мифов. Разнообразие подходов к устойчивым темам-сюжетам подтолкнуло исследователей к поиску вариантов расшифровки обновленных кодов. Этим объясняется и наша попытка исследовать мифопоэтические коды рассказа Анджелы Картер.

Еще в работах А.Н. Веселовского мы находим обозначение общих тем, мотивов и сюжетов, которые существовали с давних времен. Постепенно происходила генерализация этих сюжетов, и они превращались в обобщенные схемы [Веселовский 1989 : 71]. Важнейшей частью исследования мифосистем, по мнению

А.Н. Веселовского, является знание «старых образов» и понимание их значения, закономерно поэтому, что Е. М. Мелетинский, анализируя работы названного исследователя, замечает, что многие определения российского ученого предшествуют выводам К.Г. Юнга – автора архетипической теории [Мелетинский 1986 : 40].

Итак, идеи об устойчивых коллективных представлениях и образах-символах нашли свое развитие в учении об архетипах Карла Густава Юнга. Он доказал, что архетипическое мышление основывается на ранее сформированных инстинктах восприятия какого-либо явления. В архетипических формах в наибольшей степени выражается подсознательное знание – а именно то, что не подлежит жизненной логике. В общем, «чем дальше мы пробираемся к истокам «коллективного образа», тем больше мы раскрываем бесконечную паутину архетипических паттернов» [Юнг 1991: 70-74] (перевод наш – В.Д.).

В мифе история сохранена как духовно-интеллектуальное наследие. Как отмечает Э. Б. Тайлор, «миф – история его авторов, но не героев» [Трессидер 2001 : 204]. В XIX веке наступает период ремифологизации. На первый план выходят усвоение и использование элементов мифа в культуре данного времени. Мифы, в первую очередь, обрастают иными значениями и дополнениями к основному смыслу произведения. Эти дополнительные значения появляются благодаря изменению социальной среды [Леви-Брюль 1994 : 257, 258].

В XX веке данная тенденция только усилилась. Литературоведы уже обратили внимание на проекции мифа, мифологических образов и мотивов, присутствующие в современных произведениях. Попытка дешифровки «вторичного мифа» особенно актуальна сейчас, в пору создания многих и многих «ретро-произведений». Как следствие, мифопоэтика как определенный метод литературоведческого анализа, выходит на новый уровень [Калиниченко 2015 : 84].

Методология мифопоэтики предполагает изучение архетипического и символического как в самом произведении, так и в его основных составляющих: в композиции, в сюжете и в образах [Калиниченко 2015 : 84-86]. Такой анализ предполагает выделение мифопоэтической модели восприятия мира, которая реализована автором в системе различных поэтических категорий.

Архетипический сюжет о муже-убийце, восходящий к Синею Бороте, приобретая актуальность в современной литературе, сформировался в процессе рефигурации таких его культурных составляющих, как архетип «первобытной женщины» и «мужчины-зверя» [Эстесс 2015].

Архетип «первобытной женщины» имеет довольно длительную традицию литературной рефлексии. Особым изменениям он подвергался в начале XX века, четко отражая сдвиги в социальном мировосприятии. Объясняется это феминистскими настроениями, под их натиском старый взгляд на женское предназначение вступал в противоречие с очевидным ростом активности женщин в жизни общества.

В сегодняшнем восприятии образ Синей Бороды, по словам исследовательницы Клариссы Пинколы Эстесс, обозначает архетип хищника, который призван убивать женские мечты и полностью разрушать личностную целостность женщины. Сам хищник символизирует «зло, которое маскируется под добро» [Эстесс 2015 : 50-51].

Если придерживаться юнгианской трактовки образов сказки о Синей Бороде, то здесь отдельного внимания заслуживают работы французских модернистов. Анатолий Франс и Морис Метерлинк в своем творчестве кардинально изменяют образ тирана, заменив его образом невинного человека. Кроме того, у М. Метерлинка человек по имени Синяя Борода заслуживает не только сочувствия, но и осуждения. Так деконструируется гиперболизированная маскулинность, присущая тирану, каким Синяя Борода предстает в раннем варианте сказки, данным Шарлем Перро. Меняются местами сами составляющие основной оппозиции – *хищник – жертва*.

О важности познания внутренних смыслов, которые актуализируются при прочтении сообщения, писал и семиотик Ролан Барт. Своими исследованиями он стирает предопределенность, имеющуюся между означающим и означаемым и, таким образом, отрицает постоянство однозначной интерпретации знака даже в рамках одного культурного языкового сообщества [Барт 1989]. В понимании Р. Барта, язык, являясь универсальным средством раскрытия значений знаков, не предполагает однозначное восприятие его смыслов. Знак, циркулируя в обществе, по его мнению, обрастает новыми дополнительными идеологическими значениями. То же происходит и с мифом [Барт 1989].

Еще А.А. Потебня говорил о соотношении слова и мифа. Сотворение нового мифа состоит из сотворения нового слова, утверждал он [Потебня 1989 : 596]. Р. Барт, развивая идеи этнолога-структуралиста Клода Леви-Стросса о соотношении между коммуникативным и культурным аспектами общества, раскрывал структуру современного мифа, ориентированного на уровень общественного сознания и связанной с ним речевой практики.

Отправной точкой исследования в работах Р. Барта выступает «знак», который раскрывается ученым в аспекте скрытых смыслов. Понимание мифа происходит в процессе расшифровки и прочтения этих знаков. Он обращается и к трудам Фердинанда де Соссюра. Выделяет элементы знаковой системы: означающее и означаемое, которые и составляют знак. В мифе, по мнению Р. Барта, обнаруживается та же система отражения [Барт 1989 : 82].

Пользуясь обозначенной нами мифопоэтической схемой анализа произведения, мы считаем необходимым раскрыть глубинные смыслы творчества *Анджелы Картер*. Ее рассказ «*Кровавая комната*», опубликованный в одноименном сборнике в 1979 г., представляет особый интерес для мифопоэтических исследований и гендерной критики. Преобразовывая всем хорошо известные сказочные сюжеты, она тем самым отражает специфические особенности творческого мышления многих авторов XX века. Рассказ «Кровавая комната» переосмысляет известную сказку Шарля Перро «Синяя Борода», используя традиции модернизма и, как пишут некоторые исследователи, магического реализма [Шамсутдинова 2008].

Немецкий исследователь Франц Ро интерпретирует «чудесное» в новейшей литературе как обратную сторону реальности, не подразумевая при этом наличия мистического или сверхъестественного смысла. Чудесное с помощью изменения угла зрения и искажения жизнеподобия, пишет он, приобретало значение «магического» [Roh 1995 : 15-31]. Если обратиться к творчеству английских литераторов-мифографов, то их «магический реализм» проявляется в создании новых мифов, в широком использовании возможностей готики и сюрреализма [Шамсутдинова 2008].

Об особенностях творческого метода Анджелы Картер, создавшей «Кровавую комнату» по мотивам сказки Ш. Перро, британская писательница и критик Марина Уорнер пишет: «... как фантаст, Картер твердо стоит на земле. Ее фантастика всегда так направляет взгляд, чтобы пристально взглянуть в реальность, не упуская из виду условия материального мира» [Warner 1992 : 25]. С точки зрения поэтики, особой заслугой Анджелы Картер можно считать углубленный самоанализ главной героини, который предполагает введение в сюжет детальной и подчеркнуто-эмоциональной исповеди девушки. Используя рассказ от первого лица, Анджела Картер отказывается от экспозиции, благодаря чему повествование начинается с завязки. А если так, то интрига развивается с самых первых строк рассказа. Если сравнить с

повествовательной манерой Ш. Перро, то получается следующее: мало того, что предложен новый вариант прочтения старого сюжета, но еще и тип изложения истории сочетает в себе конкретику реальности и только некоторые «странности» в поведении жениха.

Готовясь к свадьбе с Синею Бородой, героиня мысленно возвращается в свое прошлое. Особое место в ее воспоминаниях принадлежит образу матери, занимавшей активную жизненную позицию:

«My eagle-featured, indomitable mother; what other student at the Conservatoire could boast that her mother had outfaced a junkful of Chinese pirates, nursed a village through a visitation of the plague, shot a man-eating tiger with her own hand and all before she was as old as I» [Картер 2005].

«Моя неукротимая мама, с ее орлиным носом ... ну какая другая студентка консерватории могла бы похвастать, что ее мать когда-то дала отпор своре китайских пиратов, ухаживала за больными в деревнях во время чумного поветрия, своей рукой застрелила тигра-людоеда – и все это будучи моложе моих нынешних лет!» [Carter 1995].

Благодаря этому и другим упоминаниям, опираясь на историю матери, мы готовимся к приятно активной позиции дочери, которая выходит замуж за Синюю Бороду. Уже это нарушает правило сказочного жанра, который предполагает исчезновение матери из жизни дочери еще до начала развития событий. Кроме того, если в версии Ш. Перро героиню спасают ее братья, то в версии Анджелы Картер очевидным новшеством выступает спасение дочери ее матерью.

Повествование «Кровавой комнаты» наполнено значительным количеством скрытых образов-символов, что является неизменной чертой магического реализма как варианта символизма. Все время повторяющиеся знаки-символы оказывают подсознательное влияние на адресанта, создавая эффект тревожного ожидания, или «Suspense». Опираясь на работы антропологов, мы можем предположить, что данное явление неизменно актуализирует древние архетипические представления о предмете, которые «намертво» осели в памяти в качестве априорных истин.

В рассказе Анджелы Картер образ матери героини предвещает беду:

«There was a dress for her, too; black silk, with the dull, prismatic sheen of oil on water, finer than anything she'd worn since that adventurous girlhood in Indo-China, daughter of a rich tea planter» [Carter 1995].

«Ее нарядом стало платье из черного, матово-блестящего шелка: самое изысканное из всего, что она – дочь богатого чайного плантатора – надевала с тех давних, лихих времен в Индокитае» [Картер 2005].

Как известно, в европейском культурном коде заложено отрицательное значение черного цвета, в особенности черного облачения, которое повсеместно воспринимается как траурное. Таким образом, мать готовится к свадьбе своей дочери, предчувствуя неминуемую беду.

Одно за другим следуют описания маминого прошлого. Здесь мы находим и историю любви, которая заставила уже немолодую женщину ожесточиться по отношению к окружающему миру.

«For my mother herself had gladly, scandalously, defiantly beggared herself for love; and, one fine day, her gallant soldier never returned from the wars, leaving his wife and child a legacy of tears that never quite dried, a cigar box full of medals and the antique service revolver that my mother, grown magnificently eccentric in hardship, kept always in her reticule» [Carter 1995].

«Ибо моя мать сама весело, скандально и дерзко обрекла себя на нищенское существование из-за любви. Но однажды ее доблестный солдат так и не вернулся с войны, оставив жене и дочери в наследство лишь невысыхающие слезы, коробку из-под сигар, в которой хранились медали, и допотопный армейский револьвер, который моя мать, ставшая в результате долгих лишений весьма эксцентричной особой, всегда носила в своем ридикюле» [Картер 2005].

Отметим также, что перечисленные черты материнства испокон веков входили в архетипический образ «Великой матери».

К.Г. Юнг с этим архетипом ассоциирует такие качества, как материнская забота и сочувствие, магическая власть женщины над окружающими, мудрость и духовное возвышение. Мать остается важнейшей фигурой там, где происходит магическое превращение и воскрешение, а также в подземном мире с его обитателями. Психолог считает, что данный архетип может активизироваться в самых разных ситуациях: «Его суть – магический авторитет всего женского, мудрости, чего-то благостного, магического возрождения и темно-дремучего, захватывающей бездны...» [Юнг 1997 : 211].

Важное место в рассказе Анджелы Картер занимает сцена соития. На протяжении веков первый акт интимной близости с мужем обозначал для женщины переломный момент перехода из ее обычной жизни в отчем доме в супружескую жизнь, где ее ждала неизвестность. Писательница детально передает психологию супружеской пары и придает сакральный смысл переломному моменту в их новой жизни. В общем, получается обряд инициации, о котором говорит В.Я. Пропп в «Морфологии сказки». Пройдя этот ритуал, человек получает тайное знание [Пропп 2001 : 148].

К этому же ряду понятийной сакральности можно отнести и образ-символ зеркала, который использует Анджела Картер. Ее

героиня видит в нем себя такой, какой видит ее муж-убийца, то есть жертвой. Его она воспринимает зверем [Трессидер 2001 : 210]. Большое количество зеркал, окружающих спальное ложе супругов, способствует острой гиперболизации действия.

Нарастанию гибельной атмосферы способствует еще и постоянно присутствующий аромат белых лилий, который не перестает мучить новую хозяйку замка. Известно, что белая лилия в мифологическом сознании присутствует в двух ипостасях. Она может символизировать смерть так же, как и чистоту [Трессидер 2001 : 92].

И все-таки насыщение старого сюжета не этими образами-символами стало главным в версии английской писательницы. Переосмысляя сакральный знак глухого леса, который, по мнению В.Я. Проппа, связан с обрядом посвящения в царстве мертвых, Анджела Картер помещает своего душегуба в замок на воде. Автор не уточняет, как и на чем он воздвигнут, однако мы знаем, что добраться к этому жилищу можно только во время отлива, когда вода расступается и оголяет сушу. При этом дом «покачивается на волнах». «And, ah! his castle. The faery solitude of the place; with its turrets of misty blue, its courtyard, its spiked gate, his castle that lay on the very bosom of the sea with seabirds mewling about its attics, the casements opening on to the green and purple, evanescent departures of the ocean, cut off by the tide from land for half a day ... that castle, at home neither on the land nor on the water, a mysterious, amphibious place, contravening the materiality of both earth and the waves» [Carter 1995].

«И вот он, его замок! В своем волшебном уединении, с теряющимися в голубом тумане башнями, просторным двором, воротами с острыми шпилями, этот замок словно покоится в океанских глубинах: его чердаки усыпаны перьями морских птиц, из створчатых окон открывается вид на зеленовато-пурпурные исчезающие за горизонтом бескрайние океанские воды ... этот замок, на полдня отрезанный волной от материка, стоящий не на воде и не на суше, – таинственное, земноводное место, противоречащее обоим стихиям – земли и моря» [Картер 2005].

Таким образом, как и в первоначальных версиях сказки, владения Синей Бороды находятся в царстве мертвых. Исходя из этого, можем предположить, что в данном случае Анджела Картер использует миф о Хароне, показывая, как Синяя Борода перемещает главную героиню через водное пространство к себе в замок, который находится на острове и практически отрезан от мира. Удваивает этот образ еще и ассоциация с картиной Арнольда Бёклина «Остров мертвых».

Самое очевидное отличие от классических вариантов сюжета – заключительная сцена, в которой мать чудесным образом спасает свою дочь от верной смерти. Если раньше эту роль исполняли братья, то впервые роль спасительницы берет на себя кто-то из родителей, тем

более женщина. Так актуализируется архетип «Великой матери» воительницы и защитницы.

Обобщая, можем утверждать, что Анджела Картер умело оперирует привычными образами классического сюжета, но интерпретирует его в русле модернизма, а в частности – магического реализма.

ЛИТЕРАТУРА

Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / Сост., общ. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 615 с.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. 406 с.

Калиниченко Л.А. Мифопоэтика произведений З. Прилепина (на примере романов «Черная обезьяна» и «Патологии») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тюмень, 2015. Электронный ресурс: <http://cyberleninka.ru/article/n/mifopoetika-proizvedeniy-z-prilepina-na-primere-romanov-chernaya-obezyana-i-patologii>

Картер А. Кровавая комната. М.: Эксмо, 2005. [Электронный ресурс]. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/25866/1/Karter__Krovavaya_komnata.html

Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.

Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-пресс, 1994. 608 с.

Леви Стросс К. Структурна антропология. Київ: Основи, 2000. 387 с.

Мелетинский Е.М. «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского и проблемы происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. – С. 25-52.

Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. – 624 с.

Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.

Тейлор Э.Б. Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. 204 с.

Тресиддер Д. Словарь символов. – М. ФАИР-ПРЕСС, 2001. 448 с.

Ткаченко А.О. «Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Академия, 2009. 438 с.

Шамсутдинова Н.З. Магический реализм в современной британской литературе: Анжела Картер, Салман Рушди – Москва, 2008. Электронный ресурс:

<http://www.dissercat.com/content/magicheskii-realizm-v-sovremennoi-britanskoi-literature-anzhela-karter-salman-rushdi>

Этесс К. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. – М.: София, 2015. 448 с.

Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. 304 с.

Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: Сборник – СПб.: Университетская книга, 1997. – 544 с.

Carter A. The Bloody Chamber and Other Stories. London: Vintage books. 1995. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.angelfire.com/falcon/rote/CARTER.htm>

Roh F. Magic Realism. Post-Expressionism. Magic Realism: Theory, Practice, Community. – Durham, NC and London: Duke University Press, 1995.

Warner M. Angela Carter. The Independent. 17 February 1992. P. 25.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. В.И. Силантьевой.

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ КЛАССИКУ

И.С. ЧЕРНЫШОВ

*(Тюменский государственный университет,
Тюмень, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Достоевский Ф. М.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КАЛЕНДАРЬ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» КАК ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ФЕНОМЕН

Аннотация: В статье рассматривается уникальный в отечественной практике издания романа Ф.М. Достоевского «Бесы» элемент справочного аппарата – «художественный календарь», составленный Л.И. Сараскиной в 1990 г. и опубликованный в массовом издании романа в Москве в 1993 г. «Художественный календарь» к роману «Бесы» как элемент справочного аппарата массового издания подвергается последовательному редакторскому анализу. Фабула романа сопоставляется с реальным временем, реальными событиями, легшими в основу романа, а герои романа – с их прототипами. Проблема художественного календаря анализируется в контексте хронотопа.

Ключевые слова: организация времени, хронотопы, художественные календари, русская литература, справочный аппарат.

Имя Л.И. Сараскиной широко известно среди исследователей жизни и творчества Ф.М. Достоевского. С позицией литературоведа не всегда можно согласиться, но ее влияние на процесс изучения произведений Достоевского отрицать трудно.

В настоящей статье мы рассмотрим издательский феномен, созданный Л.И. Сараскиной, – «художественный календарь» романа «Бесы», опубликованный в 1990 г. в приложении к ее исследованию «Бесы: роман-предупреждение» [Сараскина 1990: 53-57]. В главе «В контексте точного времени («Бесы»: художественный календарь)» дается подробное описание и обоснование позиции составителя календаря, приводятся множественные необходимые объяснения и уточнения [Сараскина 1990: 9-52]. Труд содержит также более сжатый

текстовый вариант календаря, оформленный в виде маркированного списка [Сараскина 1990: 24], а в приложении дан его табличный вариант. Именно эта таблица была напечатана как часть справочного аппарата массового издания романа, подготовленного издательством «Московский рабочий» (здесь глава «У Тихона» также включена в корпус текста, и во второй части романа после девятой главы вновь следует девятая глава) [Достоевский 1993].

Примечательно, что этот календарь не воспроизводится в современных изданиях, а сам жанр календаря является сравнительно редким элементом справочного аппарата массового издания. Можно вспомнить хронологические таблицы к роману У. Фолкнера «Шум и ярость», составленные А. Долининым [Фолкнер 2011: 331], – но в этом случае речь идет о модернистском романе с ярко выраженным «разрывом нарратива» (в некоторых современных изданиях роман печатают на цветных страницах, либо сам текст набирается разными цветами, где определенный цвет указывает на определенное романное время – любопытный нетекстовый элемент аппарата, реально облегчающий взаимодействие с произведением [Faulkner 2012]). Но составление «календаря» к классическому реалистическому роману является, в любом случае, прецедентом, хотя в книге «Бесы: роман-предупреждение» Л.И. Сараскина рассматривает «хроникальный» характер не только «Бесов», но и некоторых произведений М.Ю. Лермонтова и Л.Н. Толстого [Сараскина 1990: 27].

Проанализировав «художественный календарь» как элемент аппарата массового издания, мы ответим на вопрос, почему он отсутствует в современных изданиях и является, таким образом, уникальным элементом справочного аппарата в отечественной практике издания «Бесов».

Аппаратом издания называется «комплекс текстовых (в отдельных случаях нетекстовых) элементов, содержащих сведения поискового, справочного, научного или пояснительного характера по отношению и произведению и изданию, призванных пояснить, растолковать основной текст, способствовать усвоению содержания вошедших в издание произведений, облегчить читателю пользование изданием» [Жарков 2002].

В истории издания романа «Бесы» чаще всего встречаются такие элементы аппарата, как примечания и сопроводительные статьи, другие элементы аппарата в массовых изданиях «Бесов» встречаются значительно реже – а «художественный календарь» и вовсе был напечатан в массовом издании, по нашим сведениям, только один раз,

при том, что «Бесы» в России, по нашим подсчетам, издавались более 50 раз.

Перед тем, как начать анализ «художественного календаря», необходимо ответить на вопрос, каково же его назначение. В массовом издании «Бесов» Л. И. Сараскина указывает, что «точные временные указатели» в романе «дают возможность» составить подробный календарь [Достоевский 1993: 312], но обоснования назначения данного элемента аппарата не приводится, поэтому мы предполагаем, что календарь является продуктом творчества Л.И. Сараскиной – оригинальной, но субъективной интерпретацией фабулы романа.

Особенности временной организации в творчестве Ф.М. Достоевского хорошо исследованы, несмотря на то, что долгое время считалось, будто «пространство и время в романах Достоевского исследовались по преимуществу как явления вторичные» [Катто 1978: 41]. Говоря о романе «Бесы», выделим характерные высказывания достоевсковедов, свидетельствующие об условности его течения и, тем самым, о невозможности точной датировки романских событий: еще М.М. Бахтин, писал, что время у Достоевского «в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени. Эти решающие мгновения входят у Достоевского в большие объемлющие хронотопы мистериального и карнавального времени. Времена эти своеобразно соседствуют, пересекаются и переплетаются в творчестве Достоевского» [Бахтин 2012: 494]. Д.С. Лихачев отмечал, что «динамический мир Достоевского как бы развинчен и расхлябан» [Лихачев 1976: 31]. Любопытна и точка зрения, согласно которой «в “Бесах” освобождается время, пространство <...> все компоненты художественного мира произведения “эмансипированы” – свободны» [Дубеник 2010: 138]. Время в «Бесах» (и в целом у Достоевского) не течет «нормально», оно то «концентрируется» в «мгновениях» (особенно у Кириллова с «минутами вечной гармонии»), то становится «лихорадочным», «вихревым» [Галкин 1996], или более метафоричное высказывание Ж. Катто: «Достоевский питает аллергию по отношению к эпическому времени, чрезмерно детерминирующему героя, оскопляющему его свободу» [Катто 1978: 52].

Таким образом, возникает вопрос, допустим ли в принципе подход, согласно которому необходимо высчитывать с точностью до минуты (как мы увидим далее) время в романе, в котором устами одного из ключевых персонажей утверждается, что время – «не предмет, а идея», что оно «погаснет в уме» [Достоевский 2014: 258]?

«Время не существует» – писал Достоевский в подготовительных материалах к «Преступлению и наказанию», собираясь «отдать» эти слова Свидригайлову [Назиров 1982] – именно эту цитату Л. И. Сараскина вынесла в эпиграф к вышеупомянутой главе «В контексте точного времени («Бесы»: художественный календарь)» [Сараскина 1990: 9], что, на наш взгляд, противоречит самой идее создания художественного календаря романа.

Рассмотрим ряд примеров из этого «календаря». Первое, что в нем «бросается в глаза» – его форма. Руководствуясь основным, по ее мнению, событием главы, Л. И. Сараскина придумывает для каждой главы собственное условное название, тогда как у Достоевского главы обозначены только римскими цифрами: «[Несостоявшаяся карьера]», «[За чашкой кофе]», «[У Кириллова]» и т.д. [Достоевский 1993: 312-313]. Уже само построение «календаря» указывает на то, что перед нами – творческое произведение с элементами художественности, а не точный научный анализ. Более того, следует отметить некое стилистическое сходство названий глав, предлагаемых исследовательницей, с названиями глав в «Братьях Карамазовых» (сравним названия глав «Еще одна погибшая репутация», «За коньячком» и «У отца» в «Братьях Карамазовых» [Достоевский 1981: 367] с названиями глав для «Бесов», придуманных Л.И. Сараскиной), поэтому можно предположить, что исследовательница пыталась реконструировать, какое название для соответствующих глав придумал бы сам Достоевский.

Не представляется возможным догадаться (составитель «календаря» не приводит разъяснений), каким образом романские события в «календаре» высчитаны с точностью до минуты – у Достоевского такие указания даны далеко не всегда, однако Л. И. Сараскина в ряде случаев представляет в «календаре» точное время того или иного события. Рассмотрим в качестве примера главу «Премудрый Змей» – события первой главы, по подсчетам Л.И. Сараскиной, длится пять минут (12.15 – 12.20), события второй и третьей глав – по десять минут на каждую (12.20 – 12.30 и 12.30 – 12.40), события четвертой и пятой глав – по пять минут на каждую главу (12.40 – 12.45 и 12.45 – 12.50), события шестой главы длится десять минут (12.50 – 13.00), а события седьмой главы – пятнадцать минут (13.00 – 13.15) [Достоевский 1993: 313]. Возникает вопрос: каким образом Л.И. Сараскина высчитала это время, не является ли оно слишком условным, чтобы принимать его за достоверное указание, тем более что автор таких точных указаний не оставляет.

Можно ли высчитать, по такой логике, сколько именно «минут вечной гармонии» переживает Кириллов в «Бесах» – четыре или пять? Даже если сам он говорит о пяти-шести секундах, нужно ли пытаться выявлять, в какую именно минуту он переживал их, даже если он «остановил часы» точно в 2.37 утра [Достоевский 2014: 259]? Почему события, скажем, пятой главки делятся именно пять минут, а не шесть или семь, почему та же пятая главка «начинается» именно в 12.40, а не в 12.42, если у Достоевского это время не указано? Более того, время событий многих главок у Л.И. Сараскиной обозначено условно – в главе «Чужие грехи» события главок с третьей по седьмую делятся с 11 до 13 часов утра, без точных указаний, какое событие произошло, скажем, в 11.15, а какое – а в 11.20. Само применение подобного метода при условности времени в художественном мире Достоевского является еще одним аргументом в пользу нашего утверждения о том, что «календарь» – продукт творческой фантазии, а не научного исследования Л.И. Сараскиной.

Отметим, что не только Л.И. Сараскина стремилась высчитать «точное время» в «Бесах» – еще в 1927 г. подобную попытку предпринимал А. Цейтлин, с которым исследовательница полемизирует. Цейтлин подсчитал, что время действия романа – 22 дня [Цейтлин 1927: 9]. Л. И. Сараскина считает, что время занимает 30 дней, упрекая предшественника в неполной ясности «точек отчета» [Сараскина 1990: 23]. В ряде случаев можно заметить, что Л.И. Сараскина только уточняет временные расчеты Ж. Катто: если Катто оперирует только приблизительным временем («к 8 часам вечера Шатов убит, к 2 часам ночи Кириллов стреляется, а в 6 часов утра Петр Степанович отправляется в Петербург» [Катто 1978: 44]), то у Л.И. Сараскиной даны более точные даты с привязкой не только ко времени суток, но и к конкретному месяцу и году (убийство Шатова происходит, по Л.И. Сараскиной, 2 октября 1869 г. в 6–7 часов вечера, самоубийство Кириллова – 3 октября 1869 г. в 1 час ночи, а отъезд Петра Верховенского – 3 октября 1869 г. в 5.50 утра [Сараскина 1990: 56]).

Не менее спорным будет и отнесение романских событий к реальному 1869 г. Назовем ряд неустранимых противоречий (каждое из этих противоречий отмечается и Л.И. Сараскиной [Сараскина 1990: 43–44], однако в конечном счете они, хотя и замечены, далее будто не принимаются во внимание, и в «календаре» в массовом издании категорично «проставлен» 1869 г.): во-первых, в романном мире А.И. Герцен уже умер («А что эти вот стихи, так это будто покойный Герцен написал их Шатову») [Достоевский 2014: 378], в то время как в

реальном мире в 1869 г. Герцен был еще жив. Во-вторых, одно из событий «литературной кадрили» в «Бесах» в реальной жизни происходило в 1862 г., за семь лет до событий «календаря» (речь идет о чтениях, где один из выступающих «тряс кулаком») – отмечено, что это событие отсылает к литературно-музыкальному вечеру в пользу «Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым», а прототипом самого чтеца был профессор П.В. Павлов [Достоевский 1957: 754]. В-третьих, непосредственно в тексте романа Шигалев говорит фразу «до нашего 187... г.». В-четвертых, Кармазинов не мог бежать от эпидемии в 1869 г., а Лямшин, в-пятых, не мог в 1869 г. сочинить пьесу, в которой «перекликались» бы Марсельеза и «Мой милый Августин», поскольку на тот момент франко-прусская война еще не началась. Именно поэтому Л.И. Сараскина сама признает условность привязки событий романа к 1869 г. («события романа-хроники условно приурочены к осени 1869 г.») [Достоевский 1993: 312], и приводит ссылки на другие точки зрения, например, на работу С. Владив, в которой романские события приурочены к 1870-м годам [Сараскина 1990: 46].

Здесь уместно будет коснуться и вопроса пространства в «Бесах», поскольку нередко можно встретить указание на точную привязку места действия в романе к Твери, что тоже более чем условно, т. к. и убийство Нечаевым И.И. Иванова, и вышеупомянутые чтения 1862 г., и местечко Брыково («Федина роща», точнее, «березовый лесок» под рощей в усадьбе родителей Достоевский, где Федор Михайлович любил гулять в детстве [Достоевский 2014: 757]), где происходила дуэль Ставрогина, относятся не к Твери, а к Москве (Подмосковью).

Кроме того, любой календарь подразумевает непрерывную, последовательную смену дней: за первым числом следует второе, а не наоборот – в художественном произведении зачастую встречаются так называемые «флэшбеки» – возвращение в прошлое, «забегание» в будущее и т.д. Роман «Бесы» в этом – не исключение, поэтому Л.И. Сараскиной пришлось допускать такой разрыв повествования, указав, что действие первой главки первой главы второй части проходит с 12 по 20 сентября, а второй главки – с 15 по 16 сентября, т. е. получается, что в первой главке мы «забегаем» вперед, а во второй – возвращаемся в прошлое.

С одной стороны, Л.И. Сараскина последовательно отстаивает тезис о том, что манера повествования в «Бесах» – это именно хроника. Приведем несколько цитат:

1) «... добросовестная и объективная хроника содержала точные ориентиры для любых изысканий, исследований, открытий – такова была выработанная Достоевским манера повествования романа “Бесы”. Потому так и точен календарь хроники, безупречна ее хронология, потому все так “сходится” в тексте» [Сараскина 1990: 41];

2) «Внутренняя хронология «Бесов» с ее многочисленными и настойчивыми “сигналами точного времени” образует стройную и законченную систему времяисчисления» [Сараскина 1990: 12];

3) «... в совокупной картине событий «точки времени» каждого персонажа расположатся без единой накладки и неувязки» [Сараскина 1990: 24].

С другой стороны, рядом с примерами такой категоричности нередко соседствуют оговорки, которых в книге литературоведа тоже можно найти множество. Это логично, поскольку, в полной мере соглашаясь с утверждением о «добросовестности» и «объективности» «хроники», мы наталкиваемся на неустранимое противоречие. «Бесы» – это не хроника в классическом понимании этого термина. Этого, надо признать, и не утверждает Л.И. Сараскина в своей книге: «Пытаясь истолковать календарь “Бесов” в соответствии с реальной исторической хронологией, мы неминуемо попадаем в тупик, в ловушку, в некую испорченную “машину времени”» [Сараскина 1990: 46].

Как мы увидели, «привязка» Л.И. Сараскиной событий романа «Бесы» к реальному времени условна и имеет неустранимые противоречия; выявить «точное время» событий в «Бесах» невозможно именно потому, что эти события являются вымышленными. Кроме того, «календарь» не выполняет своей основной функции как части справочного аппарата издания – он не помогает массовому читателю ориентироваться в фабуле романа, поскольку для массового читателя не критично, в 12.45 произошло то или иное вымышленное событие, или в 12.47, тем более что достоверно это установить зачастую невозможно по определению.

Данный «календарь» «художественен» именно благодаря творческой фантазии составителя. Только взглянув на него с этой точки зрения, мы видим всю его целостность и эстетическую значимость: в «Романе-предупреждении» дана исчерпывающая аргументация в защиту «календаря», виден весь его контекст, а все неточности отмечаются самим составителем «календаря». Подчеркнем, что наши наблюдения относятся исключительно к *массовому* изданию романа, в котором «календарь» вырывается из контекста, становится слишком категоричным, не принося пользы

массовому читателю. Вероятно, именно этот отрыв от контекста, понятного исследователю (но не обязательно известного каждому массовому читателю) и послужил причиной, по которой «художественный календарь» Л.И. Сараскиной не воспроизводится в современных массовых изданиях «Бесов»: если в труде исследовательницы он более органичен и погружен в контекст, то в массовом издании «календарь» как он дан («сам по себе») неточен, субъективен и излишен.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3.

Галкин А.Б. Пространство и время в произведениях Ф. М. Достоевского // Вопросы литературы. 1996. № 1.

Достоевский Ф.М. Бесы. М.: Московский рабочий, 1993.

Достоевский Ф.М. Бесы. СПб: Лениздат, 2014.

Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. М.: Современник, 1981.

Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 10 т. / Под общ. ред. Л.П. Гроссмана, А.С. Долинина, В.В. Ермилова, В.Я. Кирпотина, В.С. Нечаевой, Б.С. Рюрикова. М.: ГИХЛ, 1957.

Дубеник Е.А. Литературные ассоциации в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»: типология приемов создания (цитаты, реминисценции, аллюзии) // Филология и человек. Барнаул, 2010. № 4. С. 137-142.

Жарков И.А. Технология редакционно-издательского дела: конспект лекций. М.: Издательство МГУП, 2002.

Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1978. Вып. 3. С. 41–53.

Лихачев Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1976. Вып. 2. С. 30–41.

Назирова Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982.

Сараскина Л.И. Бесы: роман-предупреждение. М.: Советский писатель, 1990.

Фолкнер У. Шум и ярость. СПб: Азбука, 2011.

Цейтлин А. Время в романах Достоевского // Родной язык в школе. 1927. № 5.

Faulkner W. The Sound and the Fury. London: The Folio Society, 2012.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. А.А. Медведевым.

ЕВА БОНА

(Университет им. Лоранда Этвёша,
Будапешт, Венгрия)

УДК 821.161.1-32:821.161.1-1

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,44:Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

ЧЕЛОВЕК-РАЦИОНАЛИСТ У ЦВЕТАЕВОЙ И ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. В статье ставится проблема – указать на важнейшие точки соприкосновения между образом человека-рационалиста – Ивана Карамазова в главе «Бунт» романа «Братья Карамазовы» Достоевского и мироощущением Марины Цветаевой в последние годы жизни, выраженное в восьмом («О, слёзы на глазах!...») стихотворении второй части («Март») цикла «Стихи к Чехии». Исходным понятием моих исследований является *круг*, который, в противовес положительным восприятиям, живущим в коллективном сознании человечества, в этом случае напоминает нам круг ада и безысходности, откуда надо вырваться, и наделяется такими признаками как тьма, жара, плен, бессонница, горе, одиночество, бунт, дисгармония, шум и т.д. Для человека-рационалиста главным аргументом является жертвоприношение невинных существ во имя высшей гармонии, что и лирический субъект Цветаевой, и Иван Карамазов Достоевского ставят в центр своих высказываний. Принципиальная разница между писателями заключается в том, что Цветаева полностью идентифицирует себя со своим рационалистическим лирическим субъектом, а Достоевский представляет человека-рационалиста как отрицательный и опровергаемый образ.

Ключевые слова: человек-рационалист, круги ада, гармония, литературные образы, русская литература, русская поэзия.

Всем известна следующая фраза Ивана Карамазова в главе «Бунт» в «Братьях Карамазовых» Достоевского: «...Не Бога я не принимаю, Алеша, а только билет Ему почтительнейше возвращаю...» [Достоевский 2007: 65], которая непосредственно перекликается с высказыванием лирического субъекта восьмого стихотворения («О, слёзы на глазах!...») второй части («Март») цикла «Стихи к Чехии»

Марины Цветаевой: «...Пора – пора – пора / Творцу вернуть билет...» [Цветаева 1980: 350].

Необходимо коснуться автобиографического фона Цветаевой, так как период с 1922 по 1939 год в жизни поэта характеризовался тяготами эмиграции и трагическим отпечатком чувства одиночества, которое ещё более усилилось вследствие возвращения мужа Цветаевой в Советский Союз (1937) [Соколов 1991: 87]. В это время в произведениях поэта мы можем заметить самые разные вариации на тему пророческой смерти, а также тленности человека, противостоящей вечности времени. В 1939 году Цветаева вместе со своим сыном покидает Париж и возвращается на родину, где её ждут постоянный страх и нищета [Соколов 1991: 88-89]. После ареста мужа и дочери (1939) она уезжает в Чистополь и с 15 марта до 11 мая 1939 года пишет стихотворение «О слёзы на глазах!...», которое можно воспринимать и как завершающий акт всей поэзии Цветаевой, и в котором вследствие соединения «голоса боли с голосом самоубийства» [Маслова 2004: 122] в бунтарском изъятии лирического субъекта Богу появляется «готовность и стремление к смерти» [Фрейдин 1994: 257].

Главная цель данной работы – сравнительным методом указать на важнейшие точки соприкосновения между образом человека-рационалиста, созданным Достоевским, – Ивана Карамазова и мироощущением Марины Цветаевой в последние годы жизни. Необходимо подчеркнуть, что мы вовсе не претендуем на целостность и полноту изложения данной проблематики, так как работа опирается, в первую очередь, на главу «Бунт» романа «Братья Карамазовы» Достоевского и восьмое стихотворение цикла «Стихи к Чехии» Цветаевой.

Исходным понятием предлагаемой работы является *круг* как олицетворение того невыносимого состояния, в которое автор «Братьев Карамазовых» и поэт в стихотворении «О слёзы на глазах!...» в конце своих произведений погружают читателя. При таком толковании важно упомянуть, что понятие круга не всегда связывается с отрицательными ассоциациями. В коллективном сознании круг обычно воспринимается как универсальный символ. Тут нам нужно вспомнить «языческие венки, круглые площадки» христианских церквей [Осипова 2000: 74], кругообразную форму Райского Сада в Священном Писании, а также круговое движение времени: восход-заход Солнца и Луны, смену времён года, циклический процесс умирания и рождения, как в жизни индивидуума, так и в

толковании мироздания (напр.: в христианском понимании «... всё произошло из праха и всё возвратится в прах ...» [Екк. 3:20]).

Однако, общее настроение монолога Ивана Карамазова Достоевского и душевное состояние лирического субъекта Цветаевой напоминают нам круг ада и безысходности, откуда надо вырваться. Таким образом, мы стремимся найти ответ на вопрос: *почему Цветаева в упомянутом выше произведении не изображает исход (т.е. воскресение) из замкнутого круга?*

II. Круг ада человека-рационалиста

В случае рационализма мы говорим о философском направлении, которое признаёт «разум основой познания и поведения людей», а также «противостоит как иррационализму, так и сенсуализму (эмпиризму) [Ильичев и др. 1983: 569]. Традиция философской концепции рационализма «восходит к др.-греч. философии», различавшей знание «по истине» <...> и «по мнению» [Ильичев и др. 1983: 569]. «Кульм разума» был характерен и для французских материалистов XVIII века, «стоявших в целом на позициях» материалистического сенсуализма и «выступавших против спекулятивных построений» [Ильичев и др. 1983: 569]. Однако данное направление часто воспринимается как односторонняя наука, с точки зрения идеальной, поскольку познание мира – это не что иное, как единство разума и чувства, т.е. мышление формирует повышенное знание, посредством переработки данных чувственного познания.

Не удивительно, что высказывания лирического субъекта стихотворения Марины Цветаевой, и «Бунт» Ивана Карамазова Достоевского напоминают нам изображение круга ада, в котором люди присутствуют безнадежно и безысходно. Рационалистическое лирическое «я» Цветаевой и человек-рационалист Достоевского отказываются от присутствия в этом кругу, т.е. в мире грехов, вследствие чего и стихотворение «О слёзы на глазах!...», и глава «Бунт» строятся на резких контрастах, а именно на противопоставлении *вне круга* и *внутри круга*. Далее в моей работе я буду опираться на исследование признаков пространства внутри круга, т.е. на признаки круга безысходности, который наделяется приметами ада.

На основании ассоциаций, живущих в коллективном сознании людей, одни из самых важных признаков круга ада – это материальность, цивилизация и временность, «пожирающие» и уничтожающие человеческую душу. Следует подчеркнуть, что тема вечной духовности и природы и у Цветаевой, и у Достоевского всегда

являлась центральной темой в их «философском и мифопоэтическом контексте» [Осипова 2000: 63]. Тема духовности и природы, особенно важные для Цветаевой, играли важнейшую роль в романтизме, эта тема «лежит в основе всей романтической натурфилософии: вечное божественное начало», т.е. «„присутствие создателя в создании“», о котором говорил Жуковский» [Шевеленко 2015: 424], и символизирует для Цветаевой некую «духовную защиту» [Маслова 2004: 200], а также вечность. Ирина Шевеленко важнейшую причину соответствия искусства природе в поэтике Цветаевой усматривает в восприятии лирики как пятой стихии, «внеположной миру человеческому» [Шевеленко 2015: 424]. Идентичность пятой стихии и духовности уходит своими корнями в эпоху языческих религий: четыре стихии объединяет дух, первоначальной задачей которого всегда является совершение какой-то работы, связанной со временем или перевоплощением. Таким образом, и для Цветаевой, и для Достоевского временный, материальный, цивилизационный мир человека-рационалиста внутри круга безысходности становится тупиком, откуда надо вырваться.

Дальнейшие признаки круга ада с точки зрения: 1) визуальности – тьма, 2) температуры – жара [Дзюба 2001: 167-170], 3) пространственных качеств – закрытое, узкое, плен [Дзюба 2001: 142-143], 4) степени реальности – действительность, бессонница, память [Маслова 2004: 57], 5) бытия – небытие, где нет воскресения и освобождения, 6.1) душевного состояния: с одной стороны – горе, печаль, одиночество, 6.2) с другой – бунт, беспокойство, дисгармония, 7) с точки зрения аудитивности – монолог, речь, шум (в толковании «не слушать и не услышать другого человека») (В этом случае оппозицией является диалог в рамках молчания, в толковании «слушать и услышать другого человека»).

III. Жертвы

После того, как Гитлер атаковал Чехию (в марте 1939 года), Цветаева пишет цикл стихотворений «Стихи к Чехии», в котором поэт привлекает внимание не только к трагедиям, происшедшим в Чехии, но и к ужасам Гражданской войны в Испании, длившейся от 1936 до 1939 года. Первые строки стихотворения «О слёзы на глазах!...» звучат следующим образом:

... О слёзы на глазах!
Плач гнева и любви!

О, Чехия в слезах!

Испания в крови! ... [Цветаева 1980: 350]

Для человека-рационалиста, который всё пытается объяснить логическим путём неопровержимых фактов, важнейшим аргументом является бессмысленное жертвоприношение во имя достижения высшей гармонии. Указание на кровь завета Господа Бога с людьми как на залог прощения часто появляется в Священном Писании, так же как и очистительная сущность крови жертвоприношения от грехов. Так например, в Послании к Евреям Моисей говорит: «... это кровь завета, который заповедал вам Бог. Также окропил кровью и скинию и все сосуды Богослужebные. Да и все почти по закону очищается кровью, и без пролития крови не бывает прощения ...» [Ев. 9:20 – 9:22]. Или вспомним слова Иисуса Христа на Тайной Вечере: «... И, взяв чашу и благодарив, ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов ...» [Мт. 26:27 – 26:28]. Выше упомянутое восприятие крови также проявляется и в греческой мифологии: умершие души получают возможность приобретения вечной жизни после выпитой крови „пожертвованных животных в яме“, которая располагается недалеко от чёрного осинника богини Персефоны [Kerényi 1977: 162] (В дальнейшем все иноязычные цитаты, взятые из научной литературы, даются в переводе автора этой статьи).

Помимо крови в первой строфе также появляются и вода, и соль в виде слёз, амбивалентную мифологическую роль которых освещает Нина Осипова: с одной стороны, их можно толковать как «освобождение от сухости, огня, жары», а с другой стороны, здесь появляется фольклорное восприятие «воскресающей силы горячих слёз, означающих переход от смерти к жизни» [Осипова 2000: 108]. В Ветхом Завете слёзы в символическом толковании могут указывать на противоречивое изображение соли как символа жизни («... Вы – соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленую? Она уже ни к чему негодна, как разве выбросить её вон на поприще людям ...» [Мт. 5:13]) и как символа бесплодия («... И сражался Авимелех с городом весь тот день, и взял город, и побил народ, бывший в нем, и разрушил город и засеял его солью ...» [Суд. 9:45]).

Иван Карамазов в романе Достоевского также ставит основным контраргументом вопрос о жертвоприношении невинных существ Богом как условия наступления наивысшей гармонии, которое проповедуется в Священном Писании. Согласно Книге Бытия, Бог первоначально создал человека «для вечной жизни», но позже,

вследствие грехопадения Адама и Евы, Господь изгнал их из Эдема [Elöd 1978: 717]. Однако, в Великую Субботу Христос «спустился в ад», чтобы уничтожить его, и принести людям надежду воскресения [Alfejev 2005: 223], которое может осуществиться во время «второго пришествия» Христа [Alfejev 2005: 224]. Для воскресения необходимо раскаяться во всех грехах, ибо во время Страшного Суда «все наши грехи выяснятся», и в случае отсутствия покаяния воскресение не произойдёт [Alfejev 2005: 224].

Иван Карамазов признаёт наказание и нужду в покаянии отцов, которым «дан был рай», но «они захотели свободы и похитили огонь с небеси, сами зная, что станут несчастны, значит, нечего их жалеть» [Достоевский 2007: 164]. Далее Иван продолжает расшифровывать и развёртывает свои собственные рационалистические взгляды: отцы «съели яблоко и познали добро и зло <...> Но деточки ничего не съели и <...> ни в чём не виновны. Если они на земле тоже <...> страдают, то уж <...> за отцов своих <...> съевших яблоко <...> Нельзя страдать неповинному за другого» [Достоевский 2007: 161]. Для подтверждения всего этого Иван приводит множество ужасающих фактов, из которых, кажется, самый неопровергаемый и страшный – пример восьмилетнего мальчика, растерзанного псами богатейшего помещика на глазах матери, за то, что он бросил камень в собаку помещика и «ногу ей зашиб» [Достоевский 2007: 164].

Диалог Ивана и Алёши обостряется, и Иван наносит Алёше последний удар своими аргументами. Человек-рационалист понимает «солидарность в грехе и в возмездии между людьми», но не понимает солидарность в грехе и в возмездии детей с отцами, ведь муки детей не могут являться частью мук отцов, вследствие чего мать восьмилетнего мальчика просто не имеет права простить «страдания своего растерзанного ребенка <...> А если так <...> где же гармония?» [Достоевский 2007: 165]. Тут Цветаева как бы подхватывает слова Достоевского:

... О, чёрная гора,
Затмившая весь свет! ... [Цветаева 1980: 350]

Для поэта чёрная гора покрывает весь мир, что выражается в виде трагических последствий фашизма и в «чёрном» траурном горе Цветаевой над Чехией, Испанией и над всем миром. Выше упомянутое толкование подтверждает и тот факт, что через изменение единственной, т.е. последней фонемы в слове «гора» получается слово

«горе». Здесь необходимо вспомнить пятое («У меня в Москве – купола горят!...») стихотворение цикла «Стихи к Блоку» Цветаевой, где она использует этот же приём, усиливая параномастический эффект смыслового соотнесения двух ключевых символов стихотворения «река» и «рука» их рифменной позицией:

... Но моя река – да с твоей рекой,
Но моя рука – да с твоей рукой
Не сойдутся, Радость моя, доколь
Не догонит заря – зари [Цветаева 2006: 282]

Однако, между тем как во втором случае слова «река» – «рука» символизируют горизонтальное пространственное положение, в первом случае слова «гора» – «горе» указывают на вертикальное пространственное положение.

Здесь следует отметить замечание Осиповой (в связи с другими произведениями Цветаевой) о горе «как о центре мира, вписывающейся в евангелический символ Преображения» и выводящей «поэта в пространство Вселенной», таким образом, что аналогия горы создаёт три «этноцентричных пространства символикой „верха” (неба), среднего мира (лирическая героиня) и нижнего (хтонического, приземленного-бытового)» [Осипова 2000: 106].

IV. Душевное состояние: Бунт

В третьей и четвёртой строках голос лирического субъекта Цветаевой соединяется с голосом Ивана Карамазова Достоевского. Слова лирической героини Цветаевой убеждают реципиента:

...Пора – пора – пора
Творцу вернуть билет... [Цветаева 1980: 350]

А слова человека-рационалиста Достоевского убеждают Алёшу: «Не бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю», на что Алёша «тихо и потупившись» отвечает: «Это бунт» [Достоевский 2007: 65].

Приятие разумного познания мира и отрицание чувственного превращает человека-рационалиста Цветаевой и Достоевского в человека-нигилиста, который отрицает все «общепринятые ценности, идеалы, моральные нормы» и проповедует бессмысленность бытия [Ильичев 1983: 569]. Неприятие всего возникает у лирического

субъекта Цветаевой и у Ивана Карамазова Достоевского вследствие парадоксальных вопросов, на которые никто не может ответить и которые порождают у них чувство мести. Так и Иван Карамазов говорит: «по моему <...> земному эвклидовскому уму, я знаю лишь то, что страдание есть, что виновных нет, что всё одно из другого выходит», а далее он продолжает, что как раз из-за этого он не может согласиться жить, он требует возмездия, иначе он сам себя уничтожит [Достоевский 2007: 164].

Тут уже нам следует вспомнить последние слова человека-материалиста в «Дневнике писателя» («Приговор») Достоевского: «Так как на вопросы мои о счастье я через мое же сознание получаю от природы лишь ответ, что могу быть счастлив не иначе, как в гармонии целого, которой я не понимаю <...> То, в моем несомненном качестве <...> судьи и подсудимого, я присуждаю эту природу <...> к уничтожению... А так как природу я истребить не могу, то и истребляю себя одного, единственно от скуки сносить тиранию, в которой нет виноватого» [Достоевский 1994: 322].

Выше упомянутый монолог имеет тот же бунтарский источник, что и монолог Ивана Карамазова в главе «Бунт» и монолог лирического «я» в стихотворении «О слёзы на глазах! ...», которые можно рассматривать и как вершину бунта, в котором – как уже было сказано – человек-рационалист выступает против прощения страшнейших грехов, так же как и против условия наступления наивысшей гармонии. Он отвергает Бога, который посылает спасение людям за счёт страдания невинных тварей. Таким образом, Иван говорит, что если произойдёт воскресение, и все воскликнут «Прав ты господи!», то он не хочет это повторять, так как не стоит гармония неискупленных «слезинок хотя бы одного только замученного ребенка», которые невозможно искупить, поскольку «ад для мучителей» – это не гармония, а к тому же «слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход», и потому свой билет на вход Иван спешит возвратить обратно [Достоевский 2007: 165].

V. Душевное состояние: одиночество

Второй маркированный признак душевного состояния человека-рационалиста – это одиночество, которое, подобно бунтарскому настроению, возникает вследствие отрицания всего и всех. В третьей строфе Цветаева уже однозначно не воспринимает живых существ, окружающих её, людьми, а называет их нелюдьми и отождествляет их

с волками в рамках пословицы «С волками жить – по-волчьи выть», появляющейся на уровне интертекстуальности.

...Отказываюсь – быть.

В Бедламе нелюдей

Отказываюсь – жить.

С волками площадей... [Цветаева 1980: 350]

Однако, не только «волк» является характерой чертой людей, составляющих общество, в котором Цветаева живёт сама, но совместную жизнь с которыми она не принимает, подобно тому, как и не принимает превращения в волка себя самой. Рядом с определением волка появляются также акулы, с которыми лирический субъект также не может и не хочет ассимилироваться, так как идентифицироваться с данными хищниками-нелюдьями не позволяет его совесть.

...Отказываюсь – выть.

С акулами равнин

Отказываюсь плыть

Вниз – по течению спин... [Цветаева 1980: 350]

У Ивана Карамазова, помимо восьмилетнего мальчика, растерзанного псами, появляется ещё несколько ужасающих примеров в виде палачей, которые мучают и убивают своих жертв. Таким образом, «волкам» и «акулам» Цветаевой соответствуют в том числе «анти-герои» Достоевского, избивающие и закрывающие на ночь в холодное отхожее место свою собственную дочь, а затем «обмазывают её все лицо калом и заставляющие её есть этот кал», или турки и черкесы, «прибивающие арестантам уши к забору гвоздями и оставляющие так до утра», или даже мужик в стихотворении Некрасова, цитируемом Иваном, бьющий в сладострастном опьянении слабосильную лошаде́нку, на которую навалили слишком много, и которая в конце концов рванула и вывезла и пошла, вся дрожа, не дыша» и т.д. [Достоевский 2007: 162].

Хотя и лирическое «я» Цветаевой, и Иван Карамазов Достоевского подчёркивают зверскую жестокость человека, который, по мнению Цветаевой, уже превратился из человека в какое-то нечеловеческое существо, Иван доказывает, что данное определение «страшно несправедливо и обидно для зверей: зверь никогда не может быть так жесток, как человек» [Достоевский 2007: 161]. Итак, человек-

рационалист отрицает всё и всех, вследствие чего остаётся в полном одиночестве. Это состояние, с одной стороны (с религиозной точки зрения), вырисовывая «царство смерти и молчания», отрицает воскресение, а с другой стороны (с философской точки зрения), представляет реципиенту картину «экзистенциального ужаса одиночества» [Славская-Гренёв 2007: 143]. Таким образом, создаётся психологическое настроение «кризиса», маркированное слепотой, глухотой и немотой [Славская-Гренёв 2007: 143].

VI. Аудитивность – монолог, речь, шум

Важно проанализировать, почему траурное состояние лирического субъекта Цветаевой и Ивана Карамазова Достоевского маркировано немотой, когда тут речь идёт в первом случае о монологе, а во втором случае – хотя и о диалоге, но собеседник (Алёша) не является настоящим собеседником, а скорее всего слушателем, так как он в большей части не возражает и не приводит контраргументы, а просто пассивно соглашается. Однако этот монолог можно считать монологом только до определённой точки, которая с помощью присутствия Алёши превращает монолог Ивана в диалог Ивана и Алёши, вследствие чего появляется надежда на исход из данного круга ада, но выше упомянутый исход, соответствующий возрождению, мы можем проследить более ярко уже в следующей главе, в главе «Великий инквизитор», которая в данной работе не будет рассматриваться.

Психология уделяет в переработке траура немаловажную роль «разговору друг с другом», после чего скорбящий «приобретает новую констанцию» [Balázs 2002: 160]. Но монологическая речь человека-рационалиста никак не соответствует разговору, предлагаемому психологией во имя адаптации. Монолог больше всего обладает признаками первого фазиса траурного процесса – «эмоционального шока» [Pilling 2003: 19], в котором и лирическое «я» Цветаевой, и Иван Карамазов Достоевского проводят беседу с самими собой, с тем отличием, что Иван ещё и «прямо заявляет брату, что испытывает его» и хочет «поставить брата „на свою точку”» [Сараскина 1996: 135]. Исходя из того, что рационалист разговаривает с самим собой, правомерным представляется рассматривать проблему молитвы.

Под понятием «молитва» в православии подразумевается «не только просьба, а прежде всего и связь» [Alfejev 2005: 180]. Для того, чтобы эта связь восстановилась, необходимо соблюдать два важных условия. Первое из них – молчание, которое в анализируемых

произведениях не осуществляется, так как, во-первых, «хотя внешне <...> молчание тождественно тишине и означает отсутствие звуков, структурно <...> ближе разговору», ведь о чем невозможно говорить, о том невозможно и молчать [Эпштейн 2005: 202-203], а во-вторых, молитве надо быть «простой», и состоять из «немногих слов», вследствие чего создаётся «внутренний покой», и человек выигрывает себе время [Alfejev 2005: 181-183]. Второе условие для восстановления связи – это внимание. Молитва также подразумевает борьбу с «внешними мыслями», возбуждёнными воспоминаниями в форме «картин и фантазий» [Alfejev 2005: 185-186].

Однако у человека-рационалиста Цветаевой и Достоевского господствует поток сложнейших мыслей и внутреннее беспокойство. Они боятся остаться одни со своими мыслями в мёртвой тишине, и как раз поэтому Иван Карамазов в полном отчаянии вцепляется в единственное живое существо, в Алёшу, который мог бы ему помочь («я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою» [Достоевский 2007: 159]), а лирический субъект стихотворения Цветаевой, отказываясь от жизни, выбирает смерть.

... Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.
На твой безумный мир
Ответ один – отказ. [Цветаева 1980: 350]

VIII. Итоги: разница между Цветаевой и Достоевским

Важнейшая разница между Цветаевой и Достоевским состоит в том, что Цветаева в данном стихотворении полностью идентифицирует себя со своим рационалистическим лирическим субъектом, а Достоевский представляет человека-рационалиста в виде Ивана Карамазова как отрицательный и опровергаемый образ. Данный факт наиболее отчётливо доказывает продолжение произведения, т.к. после главы «Бунт» следует глава «Великий инквизитор», в которой перед нашими глазами вырисовывается настоящая драма пленника и инквизитора.

Следует отметить вскользь последнее замечание Алёши, которое воспринимается как связующее звено между двумя главами, о том, что «есть в мире существо, которое могло бы и имело право простить» – это Иисус Христос, который «может все простить <...> потому что сам отдал неповинную кровь свою за всех и за всё». Алёша подразумевает, что Иван, наверное, забыл о нём, но Иван отвечает Алёше, что нет, не

забыл о нём, даже сочинил поэму о нём и может рассказать её. Именно рассказ этой поэмы далее вынуждает Ивана «строить общение с братом в форме диалога», и именно этот диалог доказывает, что смысл истории состоит в том, что «история жива, пока жив человек, и он имеет право относиться к ней творчески» [Сараскина 1996: 139].

Значит, не что иное, как творческое слово различает стихотворение Цветаевой и произведение Достоевского, поскольку хорошо видно, что лирический субъект Цветаевой ощущает себя абсолютно безоружным, так как его главного средства – слова – уже не хватает, чтобы остановить войну или препятствовать войне. Таким образом, в конце стихотворения лирическая героиня выбирает единственный путь исхода из круга безысходности – самоубийство.

ЛИТЕРАТУРА

- Библейские общества*, Russian N.T., Wien.
- Дзюба Е.В.* Концепты жизнь и смерть в поэзии М.И. Цветаевой. – Диссертация кандидата филологических наук: 10.02.01. – Екатеринбург, 2001. – 255 с.
- Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы. – М.: АСТ, 2007. – 781 с.
- Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 томах. – Т. 13. – СПб.: Наука, 1994. – 424 с.
- Ильичев Л.Ф., Федосеев П.Н., Ковалев С.М., Панов В.Г.* Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
- Маслова В.А.* Поэт и культура: Концептосфера Марины Цветаевой, – 2-е изд. – М.: Наука, 2004. – 255 с.
- Осипова Н.О.* Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. – 1-е изд. – Киров: Вятский государственный педагогический университет, 2000. – 271 с.
- Сараскина Л.И.* Поэма о Великом инквизиторе как литературно-философская импровизация на заданную тему. Достоевский и мировая культура: Альманах. № 6. – СПб.: Акрополь, 1996. – С. 125-141.
- Славская-Гренье С.* Герценовский подтекст в «Кроткой». Достоевский и мировая культура: Альманах. № 22. – М., 2007. – С.111-155.
- Соколов А.Г.* Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. – М.: Издательство Московского университета. – 1991. – 182 с.
- Фрейдин Ю.* Тема смерти в поэтическом творчестве Марины Цветаевой // Marina Tsvetaeva: One Hundred Years. Столетие

Цветаевой. Материалы симпозиума. – Oakland. California. USA.: Berkeley Slavic specialities. – 1994. – Vol. 32. – С. 249-261.

Цветаева М.И. Сочинения: стихотворения, поэмы, драматические произведения: В 2 томах. – Т. 1. – М.: Художественная литература. – 1980. – 575 с.

Цветаева М.И. Всемирная библиотека поэзии: В 28 томах. – Т. 25. – М.: Эксмо. – 2006. – 480 с.

Шевеленко И.Д. Литературный путь Цветаевой: идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 448 с.

Эпштейн М. Слово и молчание в русской культуре, Звезда, 2005/10, С. 202-222.

Alfejev I. A hit titka. Bevezetés az ortodox egyház teológiájába és lelkiségébe. – Вр.: Magyar Ortodox Egyházmegye, 2005. – 260 с.

Balázs I. Pszichológiai Lexikon. – Вр.: Magyar Könyvtárklub, 2002. – 512 с.

Előd I. Katolikus Dogmatika. – 1-е изд. – Вр.: Szent István Társulat, 1978. – 783 с.

Kerényi K. Görög mitológia: I. Történetek az istenekről és az emberiségről II. Hérosztörténetek. – Вр.: Gondolat, 1977. – 520 с.

Pilling J. Gyász. – Вр., Medicina, 2003. – 346 с.

Статья рекомендована доктором филологии М. Дьёндьёши.

Е.С. АВЕРЬЯНОВА

(Самарский государственный социально-педагогический университет,
Самара, Россия)

УДК 821.161.1-32:821.161.1-2

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,44:Ш33(2Рос=Рус)63-8,46

ИНСЦЕНИРОВКА КАК ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: «МАЛЬЧИКИ» В. РОЗОВА И «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» Ф. ДОСТОЕВСКОГО (ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ)

Аннотация. Статья посвящена проблеме инсценировки прозаического произведения. Автор статьи полагает, что принцип отбора материала для пьесы становится творческой концепцией драматурга в интерпретации первоисточника. Пьеса В. Розова «Мальчики» трактуется как пример адаптации для сцены «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского. Драматург выделяет одну сюжетную линию, тем самым меняя смысловые акценты в произведении. Анализируются структурно-композиционные особенности инсценировки В. Розова. В статье проводится сравнение произведений разных жанров и родов литературы, выявляется специфика их художественной системы.

Ключевые слова: инсценировка прозы, специфика драмы, сценическая адаптация, русская литература, драматургия.

Инсценирование прозаических текстов и их адаптация для сцены – явление сравнительно молодое, обладающее особой литературной спецификой. Существует несколько определений понятия «инсценировка», но самое исчерпывающее, на наш взгляд, представлено в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под ред. А.Н. Николюкина: «Инсценировка – переработка для театра недраматических произведений. В отличие от создания пьесы по мотивам повествовательного произведения <...> инсценировка обладает лишь относительной художественной самостоятельностью, ориентируясь на воспроизведение идейного смысла, сюжета и стиля первоисточника, что не исключает его творческого достраивания» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 1].

Проникновение прозы Достоевского на сцену обусловлено во многом структурными особенностями его художественных произведений, их изначальной сценичностью. К примеру, только в

России «Преступление и наказание» инсценировалось больше 50 раз, «Идиот» – около 35 раз. Было бы уместно привести здесь цитату Ф.М. Достоевского из его письма к В.Д. Оболенской: «Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет» [Достоевский 1872-1877: 4].

«Делая инсценировку, погружаясь в мир, созданный гением, ты и сам черпаешь оттуда нечто драгоценное для своей работы, для всей своей жизни» [Собр. соч. Т.3; Голубицкий 2001: 3]. Эти слова принадлежат Виктору Розову, одному из самых известных советских драматургов. Розов является автором инсценировки по многоплановому роману Достоевского «Братья Карамазовы». По свидетельствам самого В. Розова, мысль о написании пьесы по одному из самых важных романов Достоевского появилась у него в личном разговоре с бывшим директором ЦДТ К.Я. Шах-Азизовым. Последний просил драматурга написать «что-нибудь к 150-летию со дня рождения Достоевского» [Собр. соч. Т.3; Голубицкий 2001: 3]. Как результат – пьеса «Мальчики» была написана в 1971 году.

Следует заметить, что сам Розов «Брата Алешу» назвал пьесой, а не инсценировкой, поскольку он взял лишь часть из романа, отдельную линию. Изначально она называлась «Мальчики». Однако автор меняет название на «Брат Алеша». Сам он объясняет это обыкновенной ориентацией на зрителя: «Пьесу я назвал вначале "Мальчики", так как это подходило детскому театру, но в силу разных причин пьеса пошла во взрослом театре, и я переименовал её в «Брат Алеша». Это второе название мне нравится больше, этим я как бы говорю, что Алеша Карамазов и мой брат» [Собр. соч. Т.3; Голубицкий 2001: 3].

Розов выделяет линию детей как основную, только её и оставляя в пьесе. У Достоевского образы детей не были сконцентрированы в одном месте, они разбросаны по всему роману, оттого композиция пьесы выглядит более концентрированной.

Смыслообразующим центром всей пьесы является история Илюши Снегирева. Розов намеренно сначала изображает потрясение Илюши от избиения отца, а затем показывает сцену избиения его камнями. Уже после, в 1980 г. во втором выпуске «Литературной учебы» он жалеет, что выстроил начало пьесы таким образом: «Конечно, эти сильные сцены ослаблены тем, что они взяты мною в начало пьесы, так как зритель еще не знает, кого бьют и за что бьют, может быть, и за дело, и он, зритель, не может кому-либо

сочувствовать, а тем более сострадать, но мне нужен был хотя бы информативный характер этих сцен. Может быть, делая инсценировку сейчас, я и обошел бы эти эпизоды» [Собр. соч. Т.3; Голубицкий 2001: 3]. Ключевой фигурой становится Алеша, которого и сам Федор Михайлович в начале романа называет своим героем. Многие исследователи считают, что из всех Карамазовых именно Алеша наиболее приближен к воплощению человеческого идеала Достоевского.

Структурно «Мальчики» представляют собой пьесу в двух частях. Действие начинается с избиения Дмитрием штабс-капитана Снегирева возле трактира «Столичный город» и вслед за этим мгновенно переходит в другую сюжетную плоскость – чтения Алешей письма с признанием в любви от Лизы. Затем события развиваются в доме госпожи Хохлаковой, и именно в этом месте показана мотивировка дальнейшего развития сюжета. Хохлакова передает Алеше просьбу Катерины Ивановны вручить деньги Снегиреву в качестве «сочувствия, желая помочь». Алеша соглашается, и мы переносимся в бедную комнату штабс-капитана, в которой происходит разговор по поводу двух сотен рублей, заканчивающийся фразой Снегирева: «А что ж бы я моему мальчику-то сказал, если бы у вас деньги за позор наш принял?». Первое действие завершается разговором в доме Хохлаковой между ней и Алешей.

Второе действие открывается диалогом Смурова и Красоткина. Затем события разворачиваются по-прежнему в двух точках: дом Хохлаковой и комната Снегирева. Пьеса заканчивается смертью Илюши Снегирева и известной речью Алеши «...об Илюше, который один восстал против целого класса за честь отца и правду» [Собр. соч. Т.3; Голубицкий 2001: 3].

Юные герои пьесы Розова проходят путь от безжалостной травли сверстника Илюши Снегирева к христианскому состраданию. Они не рефлексируют, подобно взрослым героям романа Достоевского, они пребывают в состоянии «здесь и сейчас» и развиваются сообразно сюжету. Зритель может особенно ясно увидеть эту жизнь в героях в начале второго действия, когда Смуров и Красоткин проходят через городскую ярмарку. Через восприятие торговки, мужиков и приказчика мы видим Колю Красоткина как обыкновенного мальчика, который только начинает познавать мир. В качестве примера приведем реплику торговки: «Пострелёнок, от земли не видать, а туда же!» [Собр. соч. Т.3; Голубицкий 2001: 3].

Эта пьеса – хороший пример для иллюстрации метода работы драматурга с крупным прозаическим текстом, из которого выделяется одна сюжетная линия. При такой обработке, безусловно, меняется содержательно-идейный план самой пьесы. Однако если автор умело использует текст, грамотно подбирая необходимый материал, то текст с уже имеющимся набором смыслов только обогатится. Именно так следует сказать о «Мальчиках». От выделения линии детей на первый и единственный план пьесы, все персонажи, будучи в романе не столь яркими в сравнении с главными героями, приобретают больше свободы, становятся крупнее и значительнее.

Розов создает довольно плотный, событийно насыщенный текст. Персонажи, которых он оставляет в пьесе, звучат громче, становятся ярче, чем в романе. Автор ставит в центр изображения молодых людей, которые только начинают жить, однако уже имеют свои убеждения, которые так или иначе касаются основных вопросов прозы Достоевского. Это, в первую очередь, вопросы Бога и безбожия, жестокости и сострадания, греховности и искупления.

Эта пьеса не раз ставилась на сцене, однако среди них можно выделить, пожалуй, самую значительную постановку. В 1972 году А. Эфрос поставил пьесу Розова в театре на Малой Бронной. В ЦДТ Эфрос ставил почти всё, что писал в те годы Виктор Розов, и эти пьесы, как писал критик А. Смелянский, позволили ему «начать свой «неравный бой» с помпезным, липовым, мертвым искусством, которое его окружало» [Смелянский 1999: 2].

Работу Розова по инсценированию романа Достоевского можно считать успешной не только по ряду художественных особенностей, но и просто потому, что ее и сегодня ставят в театре. Не первый год на самарской сцене в стенах «Актерского дома» можно увидеть спектакль «Мальчишки» в режиссуре Ольги Рябовой.

Перевод текста из романной формы в драматургическую предполагает сохранение идейного содержания произведения и следование за авторским смыслом. Пьеса «Мальчишки» В. Розова свидетельствует, что интерпретация существующего прозаического текста остается в рамках первоисточника, однако позволяет взглянуть на него по-новому.

ЛИТЕРАТУРА

Достоевский Ф.М. . Письма / Под ред. и с примеч. А.С. Долинина. Т. ТП. 1872–1877. М.; Л., 1934. С. 291.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М. 2001. Стб. 304-305. Автор статьи В. Е. Хализев.

Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – С. 169.

Собрание сочинений. Т. 3: Инсценировки; Мысли о прочувствованном и пережитом: Публикации в периодических изданиях / Составитель Ю. Голубицкий. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. Стр. 82, 99, 341, 350, 397, 399.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. О.В. Журчевой.

Ю.Н. ШУСТИКОВА

*(Магнитогорский государственный технический университет
им. Г.И. Носова, Магнитогорск, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Чехов А. П.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»

Аннотация. В качестве основных задач, что ставили мы перед собой, были следующие: определить основные характеристики понятий «национальный менталитет», «национальный характер»; изучить опыт ученых, исследовавших проблему русского характера; проследить формирование чеховских представлений о русском менталитете; проанализировать особенности постановки проблемы русского национального характера в чеховской повести «Степь». Тема русской национальной ментальности или русского национального характера сложна и многоаспектна, изучается разными науками – историей, философской антропологией, социальной философией, политологией, культурологией, закономерно привлекает к себе внимание и литературоведов, филологов. В работе акцентируется внимание на том, какие коренные свойства национального характера выделяет А.П. Чехов, о каких чертах и свойствах русской психологии и типичных чертах нации размышляет в «Степи».

Ключевые слова: русский национальный характер, повести, русская литература, национальный менталитет.

Формирование национальной ментальности происходит в зависимости от исторических, социальных, культурных особенностей формирования и развития той или иной нации.

Б.Ф. Егоров справедливо отмечает, что в исследовании феномена национального менталитета следует «помнить не о стопроцентном наполнении народной жизни какими-то признаками, а о преобладании их» [Егоров 1996: 52], то есть понятие национального менталитета не только устойчиво в общих чертах, но не лишено текучести.

Православная религия способствовала формированию и закреплению в сознании и образе жизни русских людей прекрасных христианских ценностей: любви к ближнему, милосердия, стремления

к нравственному совершенствованию, преодолению эгоизма, соборности, порыва к высоким идеалам. С другой стороны, православие настаивало на принципе авторитарности (право только одной идеи, одной церкви) и принципе бескомпромиссности. Коренное отличие православной картины мира – отсутствие представлений о чистилище: либо ад, либо рай. Утверждался приоритет вечной жизни над земной, пренебрежение земной жизнью. Биполярная модель мира, резкое разделение на своих и чужих приводили к тому, что усиливался традиционализм, обрядовый, нормативный образ жизни: новое ощущалось как чужое, воспринималось в штыки.

Существование крестьянской общины или *мира* способствовало развитию особых, семейных, отношений между людьми, основанными на доброте, любви к человеку, солидарности. Человек знал, что его личная жизнь всегда находится под контролем общины, поэтому стыдился пьянствовать, развратничать, боялся всеобщего осуждения и отчуждения от коллектива. Однако это способствовало не только нравственному совершенствованию человека, но и духовной несамостоятельности, а также заглушало индивидуальное стремление к самовыражению: интересы коллектива ставились выше личных, яркая индивидуальность не приветствовалась, нельзя было «громко» проявлять эмоции: например, неприлично было открыто демонстрировать чувства, громко смеяться. Идеалом были скромность, стеснительность. Размышление об идеальности, красоте в одном из рассказов Чехова посвящена недавняя работа магнитогорских исследователей [Абрамзон 206].

Чехов рано задумался об особенностях русского национального характера. В конце 80-х годов, когда рождался замысел повести «Степь», его остро волновала проблема русской ментальности, что нашло отражение в первой поставленной на сцене чеховской пьесе «Иванов». Неслучайно у героя чеховской драмы – распространенная русская фамилия: Иванов. Распространенность фамилии подчеркивала национальную типичность персонажа. Чехова интересовали истоки русского характера, причины, обусловившие его отличительные черты, его отличительные особенности.

Известны рассуждения писателя о взаимодействии географических, климатических, исторических, социальных условий и психолого-физиологических особенностей, образующих самобытный менталитет русского человека (знаменитое письмо Д.В. Григоровичу от 5 февраля 1888 года по поводу повести «Степь»): «С одной стороны, физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость,

страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, как степь, деятельности, беспокойный анализ, бедность знаний рядом с широким полетом мыслей; с другой – необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц, славянская апатия и проч. Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается... В Западной Европе люди погибают от того, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...» [Чехов 1976 : 190].

Известный литературовед и культуролог П.М. Бицилли отмечал одно место в повести «Степь» как возможную реминисценцию соответствующего пассажа из третьей главы первого тома книги Гончарова «Фрегат “Паллада”». «Он (Чехов) представляет ее (степь) себе тоскующей ночью от сознания, что «богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые» [Бицилли 2000 : 23]. «И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!» [Чехов 1977 : 46]. У Гончарова есть похожее лирическое отступление: «Боже мой! Даром пропадают здесь эти ночи: ни серенад, ни вздохов, ни шепота любви, ни пеня соловьев!» [Гончаров 1986 : 96].

В исследовании русской ментальности у Чехова был еще один предшественник, не упомянуть которого невозможно. Повесть «Степь» начинается с гоголевской реминисценции: «Из N., уездного города Z-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная бричка, одна из тех допотопных бричек, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники» [Чехов 1977 : 13]. Так Чехов пародийно обыгрывает описание чичиковской брички, превратившейся по воле Гоголя в финале поэмы «Мертвые души» в знаменитую птицу-тройку, символ Руси.

Переключка с поэмой Гоголя намечается далеко не случайно: Чехова привлекло произведение, главной темой которого стали размышления о судьбе и будущем России, о парадоксах русского национального характера, о русском языке как основе нации, о новых героях буржуазной эпохи, об абсурде русской жизни, любви к Родине.

Повесть «Степь» так же, как гоголевская поэма, – лиро-эпическое произведение, отражающее заветные мысли самого Чехова.

Все вышесказанное только подтверждает наше предположение о том, что в основе замысла повести «Степь» лежит стремление Чехова заострить внимание читателя на национальной проблематике. Повесть посвящена теме жизненного пути человека (путешествие во взрослый мир мальчика Егорушки), а шире – теме исторического пути России. Россия от Древней Руси с былинными богатырями до буржуазной России XIX века, покотившей по железной дороге, предстает в чеховской повести во всех вариантах своей ментальной сущности.

Важнейшей особенностью повествования «Степи» является склонность к большим обобщениям. Как отмечали исследователи [Зайцева 2009 : 84], закономерно появляются в тексте неопределенно-личные и обобщенно-личные предложения, отражающее восприятие не конкретного, но *любого* субъекта:

«Едешь и вдруг видишь, впереди у самой дороги стоит силуэт, похожий на монаха; он не шевелится, ждет и что-то держит в руках... Не разбойник ли это? Фигура приближается, растет, вот она поравнялась с бричкой, и вы видите, что это не человек, а одинокий куст или большой камень» [Чехов 1977 : 45].

«А взглянешь на бледно-зеленое, усыпанное звездами небо, на котором ни облачка, ни пятна, и поймешь, почему теплый воздух недвижим, почему природа настороже и боится шевельнуться: ей жутко и жаль утратить хоть одно мгновение жизни. О необъятной глубине и безграничности неба можно судить только на море да в степи ночью, когда светит луна. Оно страшно, красиво и ласково, глядит томно и манит к себе, а от ласки его кружится голова. Едешь час-другой... Попадается на пути молчаливый старик-курган или каменная баба, поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землею ночная птица, и мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки и всё то, что сам сумел увидеть и постичь душою» [Чехов 1977 : 46].

Впечатления разных героев часто сливаются в единое целое, в своеобразный лирико-философский монолог, объединяющий чувства и мысли *всех* персонажей: «Все отдыхали, о чем-то думали, мельком поглядывали на крест, по которому прыгали красные пятна. В одинокой могиле есть что-то грустное, мечтательное и в высокой степени поэтическое... Слышно, как она молчит, и в этом молчании чувствуется присутствие души неизвестного человека, лежащего под крестом. Хорошо ли этой душе в степи?» [Чехов 1977 : 67].

Благодаря особому принципу повествования Чехов создает обобщенный образ русского человека, русской нации.

В повести неоднократно употребляется национально идентифицирующее определение «русский», существительные «Россия» и «Русь»:

«Лицо его с небольшой седой бородкой, простое, русское, загорелое лицо, было красно, мокро от росы и покрыто синими жилочками» [Чехов 1977 : 80];

«Варламов хоть и русский, но в душе он жид пархатый» [Чехов 1977 : 40];

«Теперь Егорушка всё принимал за чистую монету и верил каждому слову, впоследствии же ему казалось странным, что человек, изъездивший на своем веку всю Россию, видевший и знавший многое, <...>обесценивал свою богатую жизнь до того, что всякий раз, сидя у костра, или молчал, или же говорил о том, чего не было» [Чехов 1977 : 72];

«Русский человек любит вспоминать, но не любит жить» [Чехов 1977 : 64];

«Наша матушка Расия всему свету га-ла-ва! – запел вдруг диким голосом Кирюха, поперхнулся и умолк» [Чехов 1977 : 78];

«Можно, в самом деле, подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони» [Чехов 1977 : 48];

«Жизнь страшна и чудесна, а потому какой страшный рассказ ни расскажи на Руси, как ни украшай его разбойничьими гнездами, длинными ножиками и чудесами, он всегда отзовется в душе слушателя былью, и разве только человек, сильно искусившийся на грамоте, недоверчиво покосится, да и то смолчит» [Чехов 1977 : 72-73].

Действие повести происходит, таким образом, не просто в степи, но именно на Руси. В событиях, таким образом, участвуют не просто «степняки», но русские люди.

В «Степи» перед вами предстает целая галерея различных ярких, запоминающихся характеров. «Множество индивидуальных судеб и лиц; их свойства, особенности и контрастирующие противоположности уравниваются в сверхличном характере нации, одновременно великом и малом» [Громов 1989 : 241-242]. Маленький мальчик Егорушка, направляющийся в город учиться, простодушный отец Христофор Сирийский, предприимчивый купец Иван Иванович Кузьмичов, хозяин степи загадочный богач Варламов, прекрасная графиня Драницкая, похожая на птицу, русоволосый

бунтарь-озорник Дымов, счастливый молодожен Константин, певец без голоса Емельян, выдумщик и любитель страшных рассказов Пантелей и многие другие персонажи представляют собой варианты (социальные, психологические, бытовые) русского уклада жизни.

В.Б. Катаев справедливо подчеркивает: «...особенно значительным предвестием будущего величия чеховского мира оказываются в «Степи» соединения в одном, казалось бы, несоединимого. Родина – сурова и прекрасна, жизнь – страшна и чудесна. Она не то сурова, не то прекрасна, не то страшна, не то чудесна, а в каждом проявлении содержатся оба противоположных начала» [Берковский 1985 : 181].

Различные варианты отражают инвариативность [См.: Скороспелкина : 84] русского национального менталитета: русский человек живет прошлым, поэтически идеализируя его, нередко пренебрегает настоящим, мечтая о новом «золотом веке», о новой сказочной жизни. Огромный простор как будто выбивает почву из под ног русского человека, дезориентируя его во времени и пространстве, придавая неуверенности в собственных силах и одновременно исключая возможность остановки в пути.

Вместе с тем в русском человеке ярко проявляется отзывчивость, открытость миру, желание всеобщего счастья. Об этом свидетельствует сцена у костра. «Все теперь отлично понимали, что это был влюбленный и счастливый человек, счастливый до тоски; его улыбка, глаза и каждое движение выражали томительное счастье. Он не находил себе места и не знал, какую принять позу и что делать, чтобы не изнемогать от изобилия приятных мыслей. Излив перед чужими людьми свою душу, он, наконец, уселся покойно и, глядя на огонь, задумался.

При виде счастливого человека всем стало скучно и захотелось тоже счастья. Все задумались» [Чехов 1977 : 77].

Цитата, приведенная нами, ясно показывает, что, по Чехову, одной из особенностей русского менталитета является также вечная неудовлетворенность тем, что есть, и вечная тяга к чему-то запредельному, неиспытанному, чего русский человек опасается и жаждет одновременно.

Начиная с повести «Степь» проблема русского национального менталитета привлекала внимание писателя. Безоглядная вера в идеалы, нередко оказывающиеся иллюзиями, инфантилизм и детскость, любовь к крайностям, максимализм, отрицание среднего пути развития, увлеченность сказочным будущим, духовная

бесформенность, – распространенные черты русского национального характера, к которым с тревогой присматривался Чехов и предлагал поразмышлять над ними своему читателю.

Коренные сдвиги, которые произошли в общественных отношениях, в мировоззрении и психологии самых различных слоев русского общества, требовали от литературы новых форм отражения жизни, новой постановки старых вопросов. А.П. Чехов признан во всем мире как писатель, гениально завершающий этап русского реализма и стоящий в преддверии новых значительных художественных открытий: в художественном методе, в проблематике литературы. По-новому в творчестве А.П. Чехова был поставлен и вопрос об особенностях русского менталитета, о своеобразии русского национального характера.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамзон Т.Е. Романтическая концепция красоты в рассказе Чехова «Красавицы» [Текст] / Абрамзон Т.Е., Зайцева Т.Б., Рудакова С.В. // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2016. – № 2 (52). – С. 343-355.

Берковский, Н. Я. Чехов – повествователь и драматург [Текст] / Н.Я. Берковский // О русской литературе: Сб. статей / Н.Я. Берковский. – Л.: «Художественная литература», 1985. – С. 215-339.

Бицилли, П.М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии [Текст] / П.М. Бицилли; сост., вступит. статья, коммент. М. Васильевой. – М.: Русский путь, 2000. – 608 с.

Гончаров, И.А. Фрегат «Паллада». Очерки путешествий в двух томах [Текст] / И.А. Гончаров. – Л.: Наука, 1986. – 879 с.

Громов, М.П. Книга о Чехове [Текст] / М.П. Громов. – М.: Современник, 1989. – 384 с.

Зайцева, Т.Б. Автор-повествователь, персонаж и читатель как субъекты художественной коммуникации в зрелой прозе Чехова [Текст] / Т.Б. Зайцева // Литературный персонаж как форма воплощения авторских интенций. Материалы Международной научной интернет-конференции, г. Астрахань, 20-25 апреля 2009 г. Издательский дом «Астраханский университет», 2009. – С.83-86.

Из истории русской культуры, том V (XIX век) [Текст] / Б.Ф. Егоров, А.Д. Кошелев, сост. – М.: «Языки русской культуры», 1996. – 848 с.

Скороспелкина, Г.С. Русский национальный характер в рассказе «Июныч» А.П. Чехова [Текст] / Г.С. Скороспелкина // А.П. Чехов и

национальная культура: Традиции и новаторство. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2000. – С. 83-88.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. [Текст] / А.П. Чехов; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д.Д. Благой, Г.А. Бялый, А.С. Мясников, Л.Д. Опульская (зам. гл. ред.), А.И. Ревякин, М.Б. Храпченко. – Т. 3. Письма, Октябрь 1888 – декабрь 1889 / Тексты подгот. и примеч. сост. И.Е. Гитович, Н.И. Гитович; Редактор третьего тома З.С. Паперный. – М.: Наука, 1976. – 575 с.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. [Текст] / А.П. Чехов; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д.Д. Благой, Г.А. Бялый, А.С. Мясников, Л.Д. Опульская (зам. гл. ред.), А.И. Ревякин, М.Б. Храпченко. – Т. 7. [Рассказы. Повести], 1888-1891. – М.: Наука, 1977. – 735 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. С.В. Рудаковой.

МОТИВЫ И СЮЖЕТЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Е.А. АЛЕКСАНДРОВА

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Блок А.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

МОТИВ СНА В РАННЕЙ ПОЭЗИИ А. БЛОКА

Аннотация. Мотив сна в творчестве Александра Блока играет важную роль и напрямую соотносится с философией символизма. Статья посвящена рассмотрению мотива сна в ранней поэзии А. Блока – в контексте сборника «Ante Lucem» и цикла «Стихи о Прекрасной даме». В первых стихотворениях Блока проявляется влияние эстетики романтизма, заимствуется принцип двоимирия, противостояние земного и небесного. Сон мыслится способом уйти от мирской суеты в иное бытие, «мир покоя и гармонии», главным символом которого является небесная София. Важными для трактовки сна у Блока становятся пространственные аксиологические характеристики ночи – сумерки, тени, туманность, которые выступают предвестниками таинственных, непостижимых человеку явлений. Именно тогда, когда мир окутан сумерками, лирический герой способен встретить Софию. С другой стороны, мотив сна в творчестве Блока соотносится с кальдероновской трактовкой сна – «жизнь есть сон»; когда человек не способен управлять своей жизнью, она становится похожа на сон. Со временем в трактовку мотива сна привносится все больше негативного, сон начинает восприниматься как обман.

Ключевые слова: сны, символизм, романтизм, русская поэзия, литературные мотивы.

Состояние сна все времена оказывалось в поле пристального внимания людей. Но восприятие феномена сна в различных культурах неодинаково. К примеру, если иудейская и античная культуры «с охотой вводили сновидения в семиотический текст и позволяли им влиять на события» [Панкратова 2015: 36], то христианская религия

демонстрирует настороженное, а порой отрицательное отношение к сновидению. Для христианского мировоззрения сон сродни опасному состоянию, в котором «сновидец особенно уязвим для чуждых и заведомо недобрых влияний». Классический буддизм, выдвигающий в качестве основного положения утверждение, что жизнь иллюзорна, трактует сон как метафору жизни.

Философы и художники слова очень часто обращаются к феномену сна, пытаясь по-своему интерпретировать это состояние. Литературные тексты, связанные с мотивом сна, онирические тексты, находятся в рамках той или иной традиции и определяются ею. В большинстве случаев сон воспринимается как некое послание, «сообщение от таинственного Другого» [Лотман 2000: 124]. Кроме того, сон мыслится как модель изображения других реальностей и состояний, когда действуют иные, отличные от привычных, законы. Так, например, мотив сна служит для изображения «потустороннего мира, карнавала, языка и стиля (в литературе постмодернизма), миров утопии и антиутопии, состояний «как бы во сне», игровой модели» [Панкратова 2015: 38].

Стихия сна как состояния противоположного реальности не могла не привлечь внимания поэтов-символистов, в особенности А. Блока. Вслед за романтиками символисты стремились к неизвестности, к познанию глубинных струн человеческой души. Сама поэзия символизма сравнима с «художественными снами», о которых чёрт рассказывал Ивану Карамазову в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: «...Иногда видит человек такие художественные сны, такую сложную и реальную действительность, такие события или даже целый мир событий, связанный такую интригой с такими неожиданными подробностями, начиная с высших ваших проявлений до последней пуговицы на манишке» [Крышук 2012 : 19]. По сути, можно говорить, что символисты описывали внешний мир не по законам реальности, а по законам сна, тем самым дематериализуя действительность.

В своей работе мы ставим перед собой цель – выявить своеобразие раскрытия мотива сна в ранней поэзии А. Блока – в его сборнике «Ante Lucem» и «Стихах о Прекрасной даме».

Уже в одном из первых стихотворений «Я стремлюсь к роскошной воле» (1898) из сборника «Ante Lucem» А. Блок обращается к мотиву сна:

Мчусь к прекрасной стороне,
Где в широком чистом поле
Хорошо, как в чудном сне

[Блок 1997 : 16].

В этом произведении картина сна обретает черты идеального мира, противоположного земной жизни. «Прекрасная сторона», где «хорошо, как в чудном сне», похожа на утопическое место, которое становится родным, истинным для лирического героя и во многом соотносится с поэтическим вдохновением. Герой стремится к слиянию с природно-естественным миром, связанным с тихой гармонией. В этих строках Блока заметна связь с романтической традицией Жуковского [Ходанен 1997]. Мотив сна, рассматриваемый как уход от суетной жизни к покою, тишине, характерный для лирики Жуковского, часто обнаруживается и в ранних произведениях Блока:

Пора забыться полным счастья сном,
Довольно нас терзало сладострастье...
Покой везде. Ты слышишь: за окном
Нам соловей пророчит счастье?

(1898)

[Блок 1997 : 15].

Блок рассматривает две формы человеческого существования – жизнь как сферу суеты и сон как область иного мира, «*небытийного*», обладающего покоем и гармонией, далекого от серой повседневности; подобное видение определяет содержание стихотворения «Зачем, зачем во мрак небытия» (1899) [Блок 1997 : 23].

Идея о существовании двух разных миров (земного и небесного) – двоимирие – является одной из главных в эстетике романтизма, объединяющей многих поэтов XIX века. Этот факт ещё одно свидетельство влияния традиций романтиков на поэзию символистов.

Для раннего Блока сон – это и область, куда человек стремится уйти от «мирской власти» для обретения духовной гармонии. Мир покоя и гармонии у поэта ассоциируется с «*чистейшим храмом*» [Блок 1997 : 23], где человек снова способен вновь ощутить силу духа, познать тайны бытия и обрести свет, идя по своему пути, окутанному мраком:

Не ты ли душу оживишь?
Не ты ли ей откроешь тайны?
Не ты ли песни окрылишь,
Что так безумны, так случайны?..

О, верь! Я жизнь тебе отдам,
Когда несчастному поэту

Откроешь двери в новый храм,
Укажешь путь из мрака к свету!..

Не ты ли в дальнюю страну,
В страну неведомую ныне,
Введешь меня – я вдаль взгляну
И вскрикну: «Бог! Конец пустыне!»

22 сентября 1899

[Блок 1997 : 25].

Жизнь, в отличие от сновидения, полна волнений и переживаний. Она заставляет человека, с одной стороны, испытывать мучения и страдания, с другой – дарует безграничное счастье, пробуждает его чувства. Блок, раскрывая параллель жизнь–сон, показывает, что, как бы ни соблазнительно было состояние сна, уводящее от суеты, именно жизненные испытания дают почувствовать, что ты существуешь, что ты живой человек, способный на чувства:

За краткий сон, что нынче снится,
А завтра – нет,
Готов и смерти покориться
Младой поэт.
Я не таков: пусть буду снами
Заворожён, –
В мятежный час взмахну крылами
И сброшу сон.
Опять – тревога, опять – стремленье,
Опять готов
Всей битвы жизни я слушать пенье
До новых снов!

25 декабря 1899

[Блок 1997 : 27].

Мотив сна в ранней поэзии Блока часто ассоциируется с видением, которое связано с появлением мистически одухотворенной для поэта Софии, Прекрасной Дамы. Это, прежде всего, образ небесный, противопоставленный земной жизни:

Торжественно звучит на небе звездный хор.
Меня клянут людские поколения.
Я для Тебя в горах зажег костер,
Но Ты – виденье.
Ищу спасенья.

25 ноября 1900

[Блок 1997 : 41].

В совершенно ином контексте мотив сна раскрывается в другом стихотворении:

Я стар душой. Какой-то жребий черный –
Мой долгий путь.

Тяжелый сон, проклятый и упорный,

Мне душит грудь.

<...>Тяжелый сон – проклятый и упорный –

Мне душит грудь.

6 июня 1899

[Блок 1997 : 22].

Здесь пространство, в котором пребывает человек, лишено гармоничной светлой окраски, наоборот, оно наполнено декадентскими настроениями, что поддерживается такими образами, как «стар душой», «жребий черный», «тяжелый сон <...> душит грудь», «тяжел недуг» и т.д. Жизненная реальность для лирического героя оказывается невыносима, происходящее мучает его. Жизнь становится похожа на сон, которым герой не может управлять. В данном случае Блок обращается к барочной формуле «жизнь есть сон»: «Мне странен холод здешних стен / И непонятна жизни бедность. / Меня пугает сонный плен / И братий мертвенная бледность» [Блок 1997 : 108].

Пребывая на границе между двумя мирами, лирический герой Блока нередко находится в состоянии *полусна* и потому не ощущает движения времени – оно застыло для него (оно в «цепененье»). В таком состоянии сон странно смешан с явью:

Глухая полночь. Цепененье

На душу сонную легло.

Напрасно жажду вдохновенья –

Не бьется мертвое крыло.

20 августа 1899

[Блок 1997 : 96].

Большое значение в ранней лирике А. Блока имеет образ ночи. Изображая пространство ночи, Блок использует различные световые образы – «месяц», «луна», «звезды», «мерцающие фонари», «отблески огня», воссоздавая своеобразный ночной свет. Однако, несмотря на световую семантику, ночь всегда у поэта соотнесена с такими образами, как «мрак», «тени», «сумерки», «мгла». Это соотносится и с душевным состоянием, передается чувство тревоги, тоски. В ночное время герой поэта остается наедине с самим собой, со своими

мыслями. Поэт дает нам почувствовать, что в ночи сокрыто нечто таинственное, недостижимое и непостижимое человеком.

Утро (еще одна наиболее частотная лексема в поэзии Блока – «Притаилось пробужденье / Дней тоскливых для меня» [Блок 1997 : 24]; «Улетай в бесконечную высь, / За крылатым виденьем гонись, / Утро знает стремленье твое, / Вдохновенное сердце мое!» [Блок 1997 : 24] и т.д.) в поэтике Блока ассоциируется с воскрешением, с возможностью обретения жизненной силы:

То сон прудутренний сошел,
И дух, на грани пробужденья,
Воспрянул, вскрикнул и обрел
Давно мелькнувшее виденье

[Блок 1997 : 34].

Если в пространстве ночи лирический герой ощущает хаос и разлад, то утром он снова обретает гармонию с миром – «воспрянул, вскрикнул и обрел». Также утро сознанием лирического героя Блока сравнивается с таким состоянием, когда на человека нисходит «откровение», и он разгадывает тайны, окутанные раннее мраком.

Тема выхода за рамки обыденности, за пределы сковывающей нормы, свойственная многим романтикам, появляется и в стихотворениях Блока, например, в произведении «И тихими я шел шагами. Провидя вечность в глубине». Важен тот момент, что данное стихотворение посвящено не только миру снов, открывающих дверь в «вечность», поэт обращает внимание и на слиянность сновидческой реальности с земной действительностью. Подобным образом Блок стремится соединить два разнородных мира – сна и яви. Так, к примеру, в стихотворении образы сумерек и снов взаимосвязаны, что проявляется даже на уровне синтаксиса и лексических средств – «*сумерки сходили*» – «*вечности вставали сны*».

Важными пространственными и аксиологическими характеристиками мира для Блока становятся сумерки, тени, туманность, в которых сокрыто нечто таинственное, невидимое для обычного человека. В этом плане лирический герой Блока близок традиционному герою–романтику. В отличие от обычного человека его не покидают «мысли нездешние», «нездешние видения» («Снова ближе вечерние тени, / Ясный день догорает вдали. / Снова сонмы нездешних видений / Всколыхнулись – плывут – подошли» [Блок 1997 : 77]; «В сердце – надежды нездешние, / Волны бегут на песок» [Блок 1997 : 72]). Такой герой, благодаря своей чуткой поэтической

душе, способен улавливать связь и пребывать на границе двух миров – земного и небесного.

Обнаруживая взаимодействие лирического героя с земным и небесным мирами (с помощью сна), Блок размышляет о миссии поэта, его ответственности перед обществом. Так, в стихотворении 1900 года «В фантазии рождаются порой...» Блок видит предназначение поэта в том, чтобы, создавая «немые сны», довести их до сознания других людей:

В фантазии рождаются порою

Немые сны.

Они горят меж солнцем и Тобюю

В лучах весны [Блок 1997 : 21];

К ногам презренного кумира

Слагать *божественные сны*

И прославлять обитель мира

В чаду убийства и войны

[Блок 1997 : 20].

В начале 1902 года образ поэта у Блока обретает сверхчеловеческие возможности: «Я укрыт до времени в приделе, / Но растут великие крыла. / Час придет – исчезнет мысль о теле, станет высь прозрачна и светла» [Блок 1997 : 91].

Таким образом, сон, в первую очередь, рассматривается поэтом как способ выхода в «иные миры»:

Чуть слежу, склонив колени,

Взором кроток, сердцем тих,

Уплывающие тени

Суетливых дел мирских

Средь видений, сновидений,

Голосов миров иных.

3 июля 1901

[Блок 1997 : 66].

Главным олицетворением иного, небесного мира является образ Прекрасной Дамы (Софии). Лирический герой, находясь на границе между сном и явью, ощущает ее незримое, эфирное присутствие, но до тех пор, пока всё «сомкнуто тенью» (« И близится рассвет. И убегают тени. / И, Ясная, Ты с солнцем потекла» [Блок 1997 : 64]).

Одной из главных идей в поэзии Блока является идея «бесконечного круга», кружения, напрямую связанная с временным пространством поэтического текста, – это «скитанье без конца», осознание причастности к этому вечно цикличному движению жизни,

путь человека к вечности: «Ты – одиноко, – в отдалении, / Сомкнешь последние круги...» [Блок 1997 : 54]; «Я пытался разбить заколдованный круг, / Перейти за черту оглушающей тьмы» [Блок 1997 : 36] и т.д.

В некоторых стихотворениях можно проследить мотив сна как лениности («передраассветной лени»):

В бездействии младом, в передраассветной лени

Душа парила ввысь, и там Звезду нашла.

<...> Вступила Ты, и, Тихая, всплыла.

И шаткою мечтой в передраассветной лени

На звездные пути Себя перенесла.

И протекала ночь туманом сновидений

[Блок 1997 : 64].

Описанное состояние схоже с состоянием полусна, когда время не имеет значения, а сам мир находится «в бездействии младом». Сон обретает очертания видения, которое наблюдает и частью которого оказывается лирический герой поэта. Сон-видение становится связующим звеном между душой героя и иным миром.

В рассматриваемом стихотворении мотив сна неразрывно связан с миром мечты. Мечты, как и сны, являясь сферой взнезменной, эфирной, становятся душевным стимулом, а утрата их ведет к угасанию жизненных сил в человеке: «О, как паду – и горестно, и низко, / Не одолев смертельные мечты!» [Блок 1997 : 60]; «Лежат холодные туманы, / Бледнея, крадется луна. / Душа задумчивой Светланы / Мечтой чудесной смущена...» [Блок 1997 : 88]; «Усталый от дневных блужданий / Уйду порой от суеты / Воспомнить язвы тех страданий, / Встревожить прежние мечты...» [Блок 1997 : 16].

К 1901 году начинают происходить изменения в мировоззренческой установке поэта – душевная гармония сменяется чувством сомнения, утраты надежд и юношеских мечтаний: «И запомнилась бледная высь, / где последний сны пронеслись» [Блок 1997 : 85], «Ты смотришь тихая, строгая, / в глаза прошедшей мечте. / Избрал иную дорогу я, – / Иду, – и песни не те...» [Блок 1997 : 107], «Не сердись и прости. / Ты цветешь одиноко, / Да и мне не вернуть / Этих снов золотых, этой веры глубокой.../ Безнадежен мой путь.» [Блок 1997 : 62].

Так, мечты лирического героя, как раненые орлы, гибнут «в вихре бури»:

Ты – божий день. Мои мечты –

Орлы, кричащие в лазури.

Под гневом светлой красоты
Они всечасно в вихре бури.

Стрела пронзает их сердца,
Они летят в паденьи диком...
Но и в паденьи – нет конца
Хвалам, и клёкоте, и крикам!

1902

[Блок 1997 : 97].

А в стихотворении «Старик» герой Блока, утратив прежние мечты и веру в светлое будущее, стареет, теряя связь с небесным миром:

Под старость лет, забыв святое,
Сухим вниманьем я живу.
Когда-то – там – нас было двое,
Но то во сне – не наяву.

Смотрю на бледный цвет осенний,
О чем-то память шепчет мне...
Но разве можно верить тени,
Мелькнувшей в юношеском сне?

Всё это было, или мнилось?
В часы забвенья старых ран
Мне иногда подолгу снилась
Мечта, ушедшая в туман.

Но глупым сказкам я не верю,
Больной, под игом седины.
Пусть другой отыщет двери,
Какие мне не суждены.

29 сентября 1902

[Блок 1997 : 124].

В творчестве Блока возникает образ древнегреческого певца Орфея, например, в стихотворении «Дома растут, как желанья» (1902). Существует миф, в котором рассказывается, как Орфей спустился в подземное царство Аида за своей умершей женой Эвридикой и упросил Аида вернуть ему ее. Но, возвращаясь снова на землю, Орфей оглянулся, несмотря на запрет бога, и навсегда потерял Эвридику. Можно предположить, что в стихотворении «орфеева» оглядка соотносится с гибелью небесного идеала для героя. Кроме того, как

только лирический героя оглянулся назад, то оказался в мире, где царит «черный смрад», мире изменчивом и полном обмана.

По мере расширения жизненных горизонтов поэта меняется восприятие и его лирического героя, для которого сон начинает обретать отрицательную семантику: вместо «священного», «небесного», «лазурного», «нежного» сна появляется «черный сон», «тяжелый сон»: «Золотые и красные маки / Надо мной тяготеют во сне» [Блок 1997 : 130], «Надо мной небосвод уже низок, / Черный сон тяготеет в груди» [Блок 1997 : 130]; «мертвая дремота»: «Пройдет зима – увидишь ты / Мои равнины и болота / И скажешь: “Сколько красоты! / Какая мертвая дремота!”» [Блок 1997 : 75]; «обманный сон»: «Этих трав дыхания / Нам обманный сон. / Я в твои мечтания / Страстно погружен» [Блок 1997 : 32]; «сонмы могильных видений»: «Сонмы могильных видений, / Звуки живых голосов... / Тихо вечерние тени / Синих коснулись снегов» [Блок 1997 : 51].

Все больше образ сна обретает черты сна-обмана, который в то же время соприкасается с мотивами смеха, сомнения. К примеру, в стихотворении «Ночь на Новый год» (31 декабря 1901 г), которое является своеобразной вариацией баллады Жуковского «Светлана», сон соотносится с «праздником смеха», «таинственной игрой», обманом: «Душа морозная Светланы / В мечтах таинственной игры» [Блок 1997 : 88], «Дай взгляну на праздник смеха...» [Блок 1997 : 88]. А в стихотворении «Сны раздумий небывалых...» (3 февраля 1902 г.) лирический герой находится в сомнении: «Все виденья так мгновенны – / Буду ль верить им?» [Блок 1997 : 93], «Дни свиданий, дни раздумий / Стерегут в тиши / Ждать ли пламенных безумий / Молодой души?» [Блок 1997 : 93].

Таким образом, иллюзии и надежды Блока рушатся, не способные противостоять земной действительности. Светлый небесный сон трансформируется в «черный сон», сон-обман, сопровождаемый сомнениями и потерями. Однако нельзя сказать, что поэт совсем отказывается от своих юношеских идей. Ведь неслучайно в 1907 году Блок напишет А. Белому: «Если бы я не носил на глазах этого сонного покрывала, не был руководим Неведомо Страшным, от которого меня бережет только моя душа, – я не написал бы ни одного стихотворения из тех, которым Вы придавали значение» [Блок 2001 : 325].

ЛИТЕРАТУРА

Блок, А.А. Полное собрание сочинений в 20-ти томах [Текст] / А.А. Блок. – М.: Наука, 1997. – Т. 1.– 642 с, Т.4. – 639 с.

Блок, А.А. Собрание сочинений в 12-ти томах. Т.12: Книга первая: Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903-1919 [Текст] / А.А. Блок. – М.: Прогресс-Плеяда, 2001. – 608 с.

Крышук, Н. Разговор о Блоке [Текст] / Н. Крышук. – СПб.: ДЕТГИЗ, 2012. – 352 с.

Лотман, Ю.М. Сон – семиотическое окно [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. –С.123-126.

Панкратова, М.Н. Онирический мотив: структура и особенности функционирования. («Огненный Ангел» В.Я. Брюсова): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 [Текст] / М.Н. Панкратова. –Москва, 2015. – С. 36-80.

Рудакова, С.В. Мотив сна в лирике Е.А. Боратынского [Текст] / С.В. Рудакова // Rhema. Рема.– 2012. – № 3. – С. 55-62.

Ходанен, Л.А. Мотивы и образы сна в поэзии русского романтизма [Текст] / Л.А. Ходанен // Русская словесность. – 1997. – № 2. – С. 47-51.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. С.В. Рудаковой.

О.А. ГРИНЕВИЧ

*(Гродненский государственный университет им. Янки Купалы,
Гродно, Беларусь)*

УДК 821.161.1-32

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-3

СЮЖЕТ УСАДЕБНОЙ ЛЮБВИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.А. БУНИНА И В.В. НАБОКОВА

Аннотация. В статье рассматривается сюжет усадебной любви как элемент мифа дворянского гнезда в повести И.А. Бунина «Митина любовь» и рассказах В.В. Набокова «Круг», «Адмиралтейская игла». Внимание акцентировано на изменениях, которые вносят писатели-эмигранты в литературную традицию изображения усадьбы. Двойственное отношение И.А. Бунина к феномену усадьбы предопределяет трансформацию в изображении усадебной топики, переосмысление сюжета и системы персонажей усадебной повести тургеневского варианта, появление трагической концовки (самоубийство главного героя), персонификацию образа героини в усадебной природе. Писатель нарушает границы усадебного времени (весна – расцвет любовного чувства, осень – угасание), рассматривает усадьбу как часть универсального космического пространства бытия. В.В. Набоков помещает усадебный миф в металитературный контекст (рассказ «Адмиралтейская игла»), показывая взаимодействие литературных штампов и индивидуальной разработки усадебной традиции. Для набокковского варианта усадебного мифа характерно усиление семантики воспоминания, разработка проблемы личной и культурной памяти. В соответствии с эстетикой модернизма, усадьба в произведениях писателя переносится в план сознания, становится ментальным пространством памяти, в которое мысленно возвращаются герои. Таким образом, семантика смерти, характерная для бунинской усадьбы, нивелируется в произведениях В.В. Набокова.

Ключевые слова: усадебные мифы, усадебный текст, русская литература, литературные сюжеты, литературные мотивы, метатекст.

Писатели первой волны русского зарубежья на протяжении всего творчества обращались к осмыслению традиций русской литературы. Один из главных импульсов развития эмигрантской литературы – воспоминание о России, постоянное возвращение на родину,

осуществляемое посредством творчества (об этом свидетельствует обилие мемуарных и автобиографических текстов, написанных эмигрантами). Литературный канон в данном случае служит средством оформления воспоминаний, путем в прошлое, который прокладывает память.

И.А. Бунин и В.В. Набоков как писатели, вышедшие из дворянской среды (что особо акцентируется в их автобиографических текстах), обращаются дворянскому пласту русской культуры, воплощенному в культурном мифе дворянского гнезда, осуществляя, таким образом, синтез культурной и индивидуальной памяти.

Феномен русской усадьбы, находящейся на пересечении природы и цивилизации, быта и культуры, предопределил ее особое место в системе топике русской литературы. Являясь одновременно местом рождения, взросления и жизни многих поколений русских дворян и местом действия в русских романах, усадьба становится предметом мифологизации и литературной рефлексии (формирование усадебного мифа в середине XIX века), а также источником и, в то же время, иллюстрацией конфликта литературы и жизни (в творчестве писателей-эмигрантов, последних «певцов» дворянских гнезд).

Одним из центральных элементов сюжета в усадебном метатексте (формула В.А. Доманского) является мотив усадебной любви – как правило, это любовное чувство, возникшее между обитательницей усадьбы (тип тургеневской девушки) и героем, который приехал на лето в родовое гнездо (усадьбу друзей/дальних родственников), или между жителями соседних имений. Расцвет усадебной любви приходится на весну или лето, время расцвета природы, расставание героев совпадает с осенним увяданием и наступлением зимних холодов. Часто усадебный сюжет представляет собой воспоминание об усадебном романе (как, например, в повести И.С. Тургенева «Первая любовь»). «Коллизии усадебной повести или романа могут быть соотнесены с известными литературными и библейскими мотивами: искушения, грехопадения и искупления, ситуациями «потерянного» и «возвращенного» рая. Ситуация «возвращенного» рая вовсе не означает достижение главными героями гармонии и счастья, а обозначает лишь возвращение жизни к исходной ситуации, нередко относимой к новому поколению, как в эпилоге романа И.С. Тургенева “Дворянское гнездо”» [Доманский 2005: 58].

Литературоведы констатируют амбивалентное отношение И.А. Бунина к феномену дворянской усадьбы и, следовательно, двойственность в ее изображении, одновременно идеализацию и

ремифологизацию (Л.В. Ершова, О.А. Попова). О.А. Попова рассматривает образ бунинской усадьбы в рамках «диалектической концепции», когда происходит «своеобразный синтез идиллических и критических воззрений на образ дворянской усадьбы» [Попова 2007]. Рассмотрим разработку образа усадьбы в повести И.А. Бунина «Митина любовь» (1924).

Усадьба традиционно считается пространством любви. Этот мотив подробно рассматривается Е.Е. Дмитриевой и О.Н. Купцовой. Специфику мотива любви в усадебном тексте русской литературы исследователи определяют следующим образом: «на фоне западной теории и практики, реальности и художественного вымысла, касающихся сферы садовой любви в замках, поместьях, загородных домах, русская усадебная любовь отличается поразительным целомудрием и вместе с тем особой литературностью, всю меру которой можно оценить лишь понимая, в каком густом поле чувственности она развивалась» [Дмитриева, Купцова 2008: 121]. Д.С. Лихачев в книге «Поэзия садов», обращаясь к сборнику новелл И.А. Бунина «Темные аллеи», характеризует аллею как место, предназначенное для любовных встреч и уединенных прогулок, связанное с любовной усадебной семантикой. Лихачев отмечает, что темные липовые аллеи – устойчивый для русской литературы символический образ: «Нигде в Европе липы не сажались «стеной» так, как они сажались в России, и эти «тесные» аллеи лип стали для Бунина в известном смысле символичны. <...> Для орловчанина И.А. Бунина, любившего усадебные сады, “темных лип аллея” (так правильно у Н.П. Огарева) была своего рода символом ушедшей России» [Лихачев 1998: 421].

Название повести И.А. Бунина «Митина любовь» содержит отсылку к усадебному мотиву. Однако писатель вступает в диалог с традицией, внося изменения в усадебный сюжет и систему образов. Во-первых, собственно встречи влюбленных локализуются не в пространстве усадьбы, а в городском пространстве Москвы, что исключает ряд усадебных «любовных» мотивов: прогулки в парковых аллеях, «испорченное» свидание (так В.Г. Шуклин называет встречи героев, приводящие к расставанию, как, например, в романе И.С. Тургенева «Рудин») и т.д. Тем не менее, сохраняется традиционная для усадебного текста оппозиция «город – усадьба», где город представляет собой отрицательный, а усадьба – положительный полюс. Пребывание в Москве представляет собой угрозу для любовного чувства и предопределяет разлуку, в результате которой

герой отправляется в свое родовое гнездо, вкладывая в эту поездку «терапевтический» смысл, т.е. усадебная природа в соответствии с традиционной семантикой усадебного мифа должна оказать исцеляющее воздействие на душу героя и восстановить отношения, подверженные распаду. Поначалу эти надежды оправдываются: восьмая глава, повествующая о приезде Мити в усадьбу, открывается словами: «В деревне жизнь началась днями мирными, очаровательными» [Бунин 2010: 304]. Подобно Лаврецкому, совершающему утренний обход своих владений и испытывающий чувство приобщения к родовым традициям и усадебному прошлому, Митя «на другой день по приезде, проспавши двенадцать часов, вымытый, во всем чистом, вышел из своей солнечной комнаты, – она была окнами в сад, на восток, – и прошел по всем другим, он живо испытал чувство их родственности и мирной, успокаивающей и душу и тело простоты. Везде все стояло на своих привычных местах, как и много лет тому назад» [Бунин 2010: 304]. Усадебный роман начинается только сейчас, несмотря на разлуку героев, о чем сигнализирует календарное время: начало весны. И физическое отсутствие героини, столь неожиданное для усадебного любовного сюжета, компенсируется ее незримым присутствием, «растворением» в усадебной атмосфере, которая, благодаря сложившемуся вокруг нее литературному ореолу, располагает к любовным переживаниям. Традиция, в данном случае, созвучна характерной для И.А. Бунина тенденции слияния человека и природы, которое, по мнению Ф.М. Степуна, «достигается Буниным не на путях очеловечения природы, но скорее, наоборот, на путях растворения человека в природе» [Степун 2001: 369]. Более того, физический образ героини заменяется образом, созданным в воображении героя, от этого, впрочем, не утратившим свою телесность (стоит обратить внимание на смешение духовного и телесного, характерное для бунинской усадебной любви и противоречащее традиционному целомудренному чувству, изображенному в усадебных текстах И.С. Тургенева): «И присутствие это чувствовалось все живее и живее с каждым новым днем и становилось все прекраснее, по мере того, как Митя приходил в себя, успокаивался и забывал ту, обыкновенную Катю, которая в Москве так часто и так мучительно не сливалась с Катей, созданной его желанием» [Бунин 2010: 305].

Кажется, умиротворение достигнуто, усадебная природа выполнила свою функцию, однако настойчивый образ Кати, воплощенный в окружающей природе, принимает роковые черты, о

чем впервые упоминается в десятой главе, когда Митя, выйдя на заднее крыльцо, слышит зловещий крик сыча в саду и вспоминает чувства, испытанные им после смерти отца. Любовное томление, рожденное усадебной атмосферой, побуждает Митю обратиться к литературной традиции, и он проводит время в библиотеке, читая усадебную лирику А.А. Фета, содержащую в свернутом виде рассматриваемый любовный сюжет: лирический герой призывает возлюбленную на фоне усадебной природы (сад, пруд, звезды). Но традиции Фета Бунин переосмысливает в русле собственной трагической концепции бытия. Усадебный сюжет об утрате счастья и ностальгическом возвращении к нему в памяти трансформируется в сюжет об утрате жизни, роковой связи любви и смерти.

Усадебные мотивы занимают значимое место в текстах В.В. Набокова. Среди набоковедов укоренилась тенденция рассматривания произведений писателя как некоего метатекста, что позволяет говорить о наличии инвариантного сюжета, объединяющего все, написанное В.В. Набоковым. Так, В.В. Ерофеев усматривает «прафабульную основу русскоязычных романов Набокова» [Ерофеев 1996: 157] в переживании изгнания из рая, что объединяет их с усадебным текстом, если вспомнить характеристику усадебных коллизий, данную В.А. Доманским. В сюжетостроении набоковского метатекста большую роль играют элементы поэтики усадебного мифа, в частности, сюжетообразующий мотив усадебной любви.

Этот мотив появляется уже в первом романе В.В. Набокова «Машенька» (1925). Сюжет романа сосредоточен вокруг воспоминания о России главного героя, эмигранта Льва Глебовича Ганина, причем символом родины и утраченного прошлого становится возлюбленная Ганина Машенька и их усадебный роман. Воспоминание об этом романе оказывает то же воздействие на Ганина, которое в классическом усадебном тексте испытывал герой, приезжая в родовое гнездо – Ганин освобождается от докучной связи с «псевдоизбранницей» [Ерофеев 1997: 161] Людмилой и находит в себе силы для новой жизни, покидая пространство берлинского пансиона, ассоциирующееся с пространством смерти.

Трансформированный сюжет усадебной повести содержит рассказ «Круг» (1936). Как и в «Машеньке», приезд в родовое гнездо приравнивается к погружению в воспоминания. Ход повествования направляется течением этих воспоминаний, которые замкнуты сами на себе, цикличны, неисчерпаемы, о чем свидетельствует название рассказа и его построение. Кольцевая композиция имитирует

присущую усадебному хронотопу замкнутость и огражденность от внешнего мира и цикличность времени. Сюжет рассказа составляет летний усадебный роман, с тем различием, что героем этого романа становится не традиционный молодой дворянин, житель или гость усадьбы, а разночинец, сын деревенского учителя, после эмиграции полностью уравнившийся по социальному положению с бывшими владельцами усадьбы. Чувство ностальгии и тоски по общему усадебному прошлому, нивелирующее различия в происхождении героев, позволяет рассказчику вспоминать о своей сословной ненависти как досадной преграде, помешавшей развитию отношений между ним и обитательницей усадьбы Лешино. Усадебная героиня совершает поступок своей тезки, пушкинской Татьяны – пишет письмо, за которым следует свидание героев, однако на этом свидании Таня объявляет о предстоящем отъезде, так, усадебный роман оказывается несбывшимся. Тем не менее, события этого лета становятся для героя символом утраченного рая, к которому он может вернуться только в воспоминаниях, спровоцированных случайной встречей с давними знакомыми за границей. Прошлое вспоминается «с грустью, еще недостаточно исследованной нами» [Набоков 2013: 32], т.е. с тем ностальгическим чувством безвозвратно утраченного счастья, с которым рассказывают о прошлом герои усадебных текстов. Тщательное хранят прошлое бывшие обитатели усадьбы – Таня, уже замужняя дама, говорит с дочерью по-русски. Несмотря на общие воспоминания, Иннокентий ощущает отголоски сословной дистанции («и теперь, слушая, как девочка с чудесной, отечественной певучестью отвечает на вопросы матери, он успел злорадно подумать: “Небось теперь не на что учить детей по-иностранному”», т.е. не сообразил сразу, что ныне в этом русском языке и состоит как раз самая праздная, самая лучшая роскошь» [Набоков 2013: 45]), в отличие от автора, который помещает в воспоминания рассказчика приметы собственного детства (в эпизоде первой встречи с семьей Годуновых-Чердынцевых рассказчик видит мальчика «лет тринадцати», обгоняющего кавалькаду).

В рассказе «Адмиралтейская игла» (1932) усадебный любовный сюжет рассматривается в металитературном контексте. Рассказ представляет собой письмо литератора-эмигранта своей коллеге, женщине (как предполагает автор письма), написавшей роман, который фабульно повторяет действительно имевшую место любовную историю из прошлого автора письма, но по оформлению представляет собой набор штампов тривиального дамского романа.

Любовная история, положенная в основу романа (и рассказа), имеет черты сходства с литературной усадебной любовью, которую Набоков неоднократно включает в сюжет своего метатекста, однако в интерпретации романистки предстает в искаженном, опошленном виде. Таким образом, в рассказе очерчивается проблема противоречия между подлинной и мнимой литературой, между литературными штампами и жизнью.

В «Беседах о русской культуре» Ю.М. Лотман, характеризуя культурно-историческую ситуацию начала XIX века, выделяет три типа отношений между искусством и жизнью: жизнь подражает искусству (что соответствует художественной системе романтизма), искусство подражает жизни (что характерно для реализма), искусство и жизнь строго разграничены; уместное в литературе неуместно в жизненной практике (реализуется в художественной системе классицизма). В эту модель отношений можно добавить еще один вариант: жизнь разрушает (или деформирует) литературные шаблоны, возникшие в результате взаимодействия первого и второго типов. Этот вариант отношений можно проиллюстрировать на примере трансформации усадебного мифа в литературе XX века. В.Г. Щукин, прослеживая историю усадебного текста русской литературы, цитирует юмореску А.П. Чехова «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.», в которой перечисляются мотивы усадебного текста. «Усадебные переживания, усадебная любовь, деревенская (то есть усадебная) природа, оскудение дворянства – все это стало к концу XIX века общим местом массовой журнальной беллетристики», – отмечает исследователь [Щукин 2007: 316]. Литература в процессе своего развития обнаруживает тенденцию к саморефлексии. Массовая литература – это один из способов такого самоосмысления литературы, которая подражает самой себе. Она предоставляет «высокой» литературе штампы, «общие» места для их развенчания и установления баланса между литературой и жизнью. Именно такой импульс движет автором письма в рассказе (адресатом, как выясняется в процессе повествования, является его усадебная возлюбленная), который признается, что искажение прошлого штампами массовой литературы разрушает воспоминания: «достаточно одного прилагательного, поставленного, ради красоты, позади существительного, чтобы извести лучшее воспоминание» [Набоков 2013: 176]. Шаблонным витиеватым пассажам романистки автор противопоставляет свои воспоминания, «До несчастья, то есть до Вашей книги, таким воспоминанием был для меня зыбкий, мелкий

свет в Катиных глазах и малиновый отблеск на щеке от глянцевого домика, висевшего с ветки, когда, отстраняя хвою, она тянулась вверх, чтобы щипком прикончить обезумевшую свечку. Что же теперь мне осталось от этого? Ничего, – только тошный душок литературной гари» [Набоков 2013: 176]. Воспоминания героя формально напоминают усадебный текст, как и олитературенные воспоминания романистки, однако первые пропущены через авторскую индивидуальность и потому сохраняют подлинность и свежесть: «Открыть ли Вам образ далекого, странного мира, где, низко склонясь над прудом, дремлют ивы, и страстно рыдает соловушка в сирени, и встает луна, и всеми чувствами правит память – этот злой властелин ложно-цыганской романтики? Нам с Катей тоже хотелось вспоминать, но так как вспоминать было нечего, мы подделывали даль и свое счастливое настоящее отодвигали туда. Мы превращали все видимое в памятники, посвященные нашему – еще не бывшему – былому, глядя на тропинку, на луну, на ивы теми глазами, которыми теперь мы бы взглянули, – с полным сознанием невозместимости утрат, – на тот старый, топкий плот на пруду, на ту луну над крышей коровника» [Набоков 2013: 178]. Усадебные мотивы и образы, ощущение утрачиваемого рая, культ памяти, многократно усилившийся в эмигрантской литературе, неотделимы в передаче автора письма от подлинных воспоминаний; в его варианте литература и жизнь находятся в отношениях взаимовлияния и взаимообогащения. В передаче романистки те же воспоминания искажены, так как форма теряет свое содержание, приобретая характер общего места. Конфликт точек зрения героя и героини создает ситуацию конфликта жизни и литературы, который старается разрешить автор письма. В конце рассказа он делает попытку отделить свои воспоминания от романых шаблонов: «Может быть, может быть (это очень маленькое и хилое “может быть”, но, цепляясь за него, не подписываю письма), может быть, Катя, все-таки, несмотря ни на что, произошло редкое совпадение, и не ты писала эту гиль, и сомнительный, но прелестный образ твой не изуродован» [Набоков 2013: 186]. Напротив, повествователь делает попытку «вдохнуть» жизнь в литературный шаблон, вставляя в линейное течение прозы стихотворный фрагмент, стилизованный под старинный романс: «Когда, слезами обливаясь, ее лобзя вновь и вновь, шептал я, с милой расставаясь, прощай, прощай, моя любовь. Прощай, прощай, моя отрада, моя тоска, моя мечта, мы по тропам заглохшим сада уж не пройдемся никогда...» [Набоков 2013: 184]. Визуально эти стихи не отделяются от прозаического текста, а «замаскированы» в нем, и

неожиданное возникновение рифмы придает новизну старому содержанию, пронизанному штампами городских романсов XIX века.

Следует заострить внимание на совпадении имени героинь в повести И.А. Бунина и рассказе В.В. Набокова. За одинаковым именем можно увидеть скрытое сходство в содержании произведений: усадебный роман Бунина заканчивается смертью героя, искажение усадебного романа в рассказе Набокова приводит к уничтожению воспоминаний, а виновницами этих драматических событий являются в том и в другом варианте любовного сюжета его героини, которые имеют гораздо больше общего, чем имя. Катю из «Митиной любви» и Катю из «Адмиралтейской иглы» объединяет склонность к внешнему, искусственному, в случае с героиней Бунина это выражается ее театральной профессией (уместно вспомнить неприязнь Бунина к театру).

Рассматриваемые тексты сближает еще одно свойство, отличающее их от классического усадебного канона: это свойство можно сформулировать как асоциальность. В «Адмиралтейской игле» это подчеркнуто выражается: «Красиво, с обилием многоточий, изображая то лето. Вы конечно ни на минуту не забываете, – как забывали мы, – что с февраля “страной правило Временное Правительство”, и заставляете нас с Катей чутко переживать смуту, то есть вести (на десятках страниц) политические и мистические разговоры, которых – уверяю Вас – мы не вели никогда». Между тем именно разговоры, касающиеся актуальных социально-политических проблем, и составляли досуг обитателей тургеневских дворянских гнезд, а солидарность во взглядах на эти проблемы способствовала возникновению любви героев усадебного романа. Напротив – Бунин сосредоточивает внимание на философских проблемах взаимодействия человека и природы, игры страстей в человеческой душе, а Набоков воспринимает усадьбу детства и юности как пространство, огражденное от тревог и опасностей внешнего мира; пространство прекрасных воспоминаний, составляющих ту «самую лучшую роскошь», которой владеет русский изгнанник.

ЛИТЕРАТУРА

Бунин, И.А. Митина любовь: повести, рассказы, роман / И.А. Бунин. – М.: Эксмо, 2010. – 704 с.

Дмитриева, Е.Е. Жизнь усадебного мифа. Утраченный и обретенный рай / Е.Е. Дмитриева, О.Н. Купцова. – 2-е изд. – М.: ОГИ, 2008. – 528 с.

Доманский, В.А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики [Электронный ресурс] / В.А. Доманский. – Режим доступа: http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/291/image/291_56-60.pdf. – Дата доступа: 17.04.2016.

Ерофеев, В.В. В поисках потерянного рая (русский метароман В. Набокова) / В.В. Ерофеев. // В лабиринте проклятых вопросов. – М.: Союз фотохудожников России, 1996. – 624 с.

Лихачев, Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д.С. Лихачев. – М.: Согласие, 1998. – 471 с.

Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1994. – 179 с.

Набоков, В.В. Весна в Фиальте: Рассказы. – СПб.: Азбука, 2013 – 256 с.

Попова, О.А. Образ дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX – начала XX веков [Электронный ресурс] / О.А. Попова. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/obraz-dvoryanskoi-usadby-v-russkoi-proze-kontsa-xix-nachala-xx-vekov>. – Дата доступа: 20.11.2016.

Степун, Ф. А. По поводу «Митиной любви» /Ф.А. Степун // И. А. Бунин: pro et contra / сост. Б. В. Аверина, Д. Риникера, К. В. Степанова. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 364 – 374.

Щукин, В.Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей / В.Г. Щукин. – М.: РОССПЭН, 2007. – 608 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Т.Е. Автухович.

А.В. ИРКОВА

*(Кемеровский государственный университет,
Кемерово, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Ахматова А.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

ОБРАЗНОСТЬ РОСЫ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ А.А. АХМАТОВОЙ

Аннотация. В статье рассматривается символика образа росы как смыслообразующего элемента в лирике А.А. Ахматовой. Отзываясь на сложнейшие проблемы эпохи, акмеисты вырабатывали свое особое понимание природы символа, коррелирующее с предметным миром, внимание к которому декларировалось в акмеистических манифестах. Творчество А.А. Ахматовой, одного из ключевых поэтов-акмеистов, отражает конститутивные черты акмеистической поэтики в целом. Цель статьи – проследить закономерности процесса символизации, сосредоточив свое внимание на единичной подробности художественного произведения. В нашей работе такой деталью будет являться образ росы и его наполнение различными смыслами. Так, в ранних стихотворениях А.А. Ахматовой «Лилии» (1904 г.), «Цветы, холодные от рос...» (1914 г.) и др. поэтическая образность росы работает на раскрытие психологического плана любовного переживания первых чувств лирической героини, прослеживается связь с творческими принципами символизма и романтизма, раскрывающими мистериальную основу росы, пограничный характер ее существования. Собственно постсимволистское звучание данный образ приобретает в стихотворении «Предсказание» 1922 г., в котором уже «багровая» роса как метафора крови, жертвенности, искупления входит в один смысловой ряд с формированием идеи мученического пути поэта. Развитие поэтической семантики слова-символа как особого звена в смысловой структуре лирического произведения является актуальным для современного состояния литературоведения.

Ключевые слова: роса, литературные образы, образ росы, русская поэзия, поэтика акмеизма.

Эпоха модерна как новая художественная парадигма, объединяющая в себе разнообразные течения в искусстве, породила

особое мироощущение человека и самоопределение его «Я» по отношению к той реальности, в которой он существует.

Историко-культурная атмосфера того времени, в которой зарождались символизм, акмеизм, футуризм как магистральные литературные направления, начинает вырабатывать особое понимание природы поэтического слова. Осмысление языка XX необходимо как для установления преемственности литературных, религиозно-философских, эстетических традиций прошлого, так и для определения и раскрытия смыслового «спектра» духовных знаний современного литературного процесса.

Существенным в рамках акмеистической поэтики оказывается тезис, выдвинутый О.А. Лекмановым, о поэзии «как средстве достижения “живого равновесия” между “небесным” и “земным”... что потребовало от акмеистов овеществления абстрактных категорий» [Лекманов 2000: 77]. Такое овеществление вызвало повышенное внимание акмеистов к предметному миру. В этом ключе нам интересно обратиться к образу росы как явлению и, одновременно, отражению различных реалий художественного универсума. Как отмечает Л.Г. Кихней, в акмеистическом понимании сама реальность, изображение ее «вещной» природы эстетически уравнивает быт и бытие, а каждый малый замкнутый фрагмент этой действительности оказывается подобен макроструктуре мирового целого [Кихней 2004: 34]. Обращаясь к различным вхождениям образа росы в стихотворениях, расположенных по хронологическому принципу, мы намерены проследить модификацию его смыслового наполнения. В связи с этим для нас оказывается важной концепция Л.Г. Кихней [Кихней 2004], касающаяся периодов формирования и смены поэтического мироощущения А.А. Ахматовой. Исследователь выделяет такие стадии изменения авторского мировидения, как «ранняя лирика», связанная с любовной тематикой и с началом зарождения мифотворчества в 1912, 1914 гг., изменение же картины переживания и нарастание мифопоэтических тенденций усиливается в рубежных сборниках 1921, 1922 гг., в которых выкристаллизовывается идея «собрания мира» воедино, сохранения его в целокупности времен прошлого и настоящего, что в дальнейшем станет одним из ключевых мотивов позднего творчества А.А. Ахматовой (1930-1960 г).

Проблематика настоящей статьи связана с изучением сущности образа росы и его роли в смысловой организации лирического мира А.А. Ахматовой. Сам образ росы выбран нами не случайно. Как отмечает А. Ханзен-Лёве, роса являет собой самую возвышенную

(sublimste) форму слияния небесной воды и земли. Это «перегонка» содержащейся в воздухе влаги в воду служит символом «конденсата» в алхимии. Окропление росой в мистическом смысле означает нисхождение Духа на душу и оплодотворение цветов души как проявления некой герметической эротики [Ханзен-Лёве 2003: 672], что находит отклик уже в ранних ученических стихотворениях А.А. Ахматовой, в которых впервые возникает этот образ.

До настоящего момента смысл образа росы не был предан детальному изучению с точки зрения его постоянного смыслового обогащения в русле модернистской поэтики. Отсюда актуальность статьи, которая обусловлена, во-первых, вниманием современной научной мысли к осмыслению своеобразия литературы XX века в контексте единого литературного процесса; во-вторых, недостаточной изученностью художественного сознания эпохи модерна и развития семантики слова-символа, соединяющего в себе различные литературные, религиозно-философские, культурные традиции.

Целью статьи является выявление смысловой динамики образа росы в лирике А.А. Ахматовой в период становления и оформления акмеистической поэтики, поэтому для рассмотрения привлекаются такие ее стихотворения, как «Лилии» (1904), «Цветы, холодные от рос...» (1914), «Муза ушла по дороге...» (1915), «Эта встреча никем не воспета...» (1916), «Рахиль» (1921), «Предсказание» (1922). Для достижения оставленной нами цели мы использовали комплексное сочетание структурно-семиотического и мифопоэтического подходов к анализируемому материалу. Взаимодействие структурно-семиотического подхода, позволяющего остановиться на образном уровне структуры стихотворения как «сложно построенного смысла» [Лотман 1972: 142], и мифопоэтического анализа авторской картины мира, поможет нам раскрыть смысл образности росы в уникальном творчестве А.А. Ахматовой.

Обратимся к одному из первых вхождений образа росы в стихотворении А.А. Ахматовой «Лилии» 1904 года, одному из немногих ранних сохранившихся произведений поэта. Композиционная структура лирического произведения распадается на две части, каждая из которых представляет собой смену различных состояний чувства героини. Образ росы возникает в пространстве природного мира стихотворения. Отправной точкой в развитии сюжета любовного переживания героини является событие собирания букета из лилий, цветов символизирующих невинность самой героини, чистоту ее первой любви. Появление росы на еще не раскрывшихся бутонах являет эротический мотив открытости и

готовности лирической героини к приятию этого первого «трепетного» чувства. Само природное явление покрытия росой лепестков лилий акцентирует направленность чувства по отношению к героине. Эпитеты «душистых», «прекрасных», «стыдливо-невинных» цветов также работают на создание картины предметно-вещественного мира, который разворачивает для читателя силу внутреннего переживания героини. Так, образ росы служит наиболее полному развитию психологической тематики интимного переживания события ожидания и встречи лирической героини с первым чувством влюбленности.

Продолжение реализации смыслового комплекса мотивов, связанного с образностью росы в контексте феномена любви и ее различных вариаций, находит свое воплощение и в стихотворении «Цветы, холодные от рос...» (1914). Отличительной особенностью служит появление черт осеннего увядающего пейзажа в противопоставлении красочной весне, параллельно которым разворачиваются переживания мыслящего субъекта. Образ росы оказывается на одном полюсе с идеей безответного чувства лирической героини, отсюда и такая ее характеристика, как «холодного» явления. Уже в первой строфе произведения роса контрастирует с жаркими «косами» как атрибутами образа самой героини. Чувственный драматизм входит с осмыслением героиней возможности увядания ее чувств, их нереализованности в рамках всего произведения.

В стихотворении «Муза ушла по дороге...» (1915) образ росы появляется также как элемент осеннего природного бытия, но начинает обретать символическое значение встречи лирической героини Ахматовой и ее любимой Музы. В семантике хронотопа дороги, в рамках которого происходит событие встречи лирической героини и нисходящей к ней Музы, роса раскрывается как сакральное по своей природе явление, символика которого демонстрирует соединение небесного и земного мира, пересечение смысловой, пространственно-временной горизонтали с вертикалью, обретение целостности и полноты мира. Сам образ божественной Музы, получает мельчайшую детализацию – она «стройная гостья» в реальности героини Ахматовой, ее смуглые ноги «обрызганы крупной росой». Высвечивание такого свойства росы как большой размер ее составных частиц также демонстрирует нам всю важность и возвышенность образа Музы. Дополнительно на этот мотив работает образ голубки, цветовой семантике которой придается гиперболизированный характер, ведь сама птица «всех в голубятне белей», что раскрывает для нас христианский символ Святого Духа, являющегося в виде

голубя при крещении Иисуса Христа. Мифопоэтическое осмысление росы как живительной влаги возникает в произведении «Эта встреча никем не воспета...» (1916). Этот образ находится в одном смысловом регистре с небесным началом, которое выражено грамматическим «Ты», к нему обращенность лирической героини, ее душевных переживаний о возлюбленном. Мотив перехода лирической героини в новое состояние, изменение ее прежней жизни, осмысление предшествующего опыта словно сковывают героини, она находится в постоянных мыслях о любимом. Образность росы в рамках мотива великой земной любви подчеркивает особую важность этого чувства, ведь оно освящается божественной благодатью.

Так, в стихотворении «Рахиль» (1921) образ росы как прозрачных капель воды функционирует с мотивами призрачности, иллюзорности и сна, которые разворачивают перед читателем любовную ситуацию брачного обмана, подмены истинной невесты на ложную. Сквозь призму ветхозаветного мифа об Иакове и Рахили мы наблюдаем на редкость интимную картину личного переживания лирической героини Ахматовой. Та же Л.Г. Кихней пишет о том, что во всем цикле «Библейские стихи» мифотворчество А.А. Ахматовой представляет собой скрещение явлений двух порядков: обращение к ветхозаветному мифу, его оживление и, одновременно, выражение через миф реальности собственного поэтического «я» [Кихней 2004: 146].

Существенной модификации образ росы подвергается в стихотворении «Предсказание» (1922 г). «Багровая» роса как метафора крови появляется в смысловом контексте жертвенности. Любовная тематика, с которой была связана роса в ранних стихотворениях, исчезает в данном произведении. Доминирующей становится тема особой миссии лирической героини, осознающей свой мученический путь. Как отмечает Л. Г. Кихней, «Предсказание» представляет одно из ключевых стихотворений поэтической книги «Anno Domini», в жанровом отношении «пророчество», в котором логика судьбы поэта проясняется через идею «искупления» не только своих грехов, а – по аналогии со Спасителем – и общих [Кихней 2004: 151]. Так образ росы по-новому зазвучал в своем смысловом плане. Являясь своего рода концентрацией основных мотивов произведения, роса носит сакральный характер, переплетенный с образами тернового венца и самого Спасителя.

Итак, образ росы в мифопоэтической картине мира А.А. Ахматовой приобретает многоплановое смысловое наполнение в связи с развитием поэтической образности поэта. С одной стороны, роса – это феномен природного мира в произведениях ранней лирики поэта.

Этот образ связан с психологизированностью предельно интимного переживания лирической героини Ахматовой. Образное значение росы раскрывает различные грани любовной тематики произведений от зарождения первых чувств, готовности движения им навстречу, до печали о безответной любви, а также душевное состояние лирической героини через осмысление ветхозаветного мифа. В то же время роса это часть Божественного мира Музы, творческого вдохновения лирической героини А.А. Ахматовой. С другой стороны, по мере развития авторской картины мира образ росы начинает приобретать библейское, историко-культурное значение. Роса раскрывается как символ целокупности всего мироздания, связанный с избранничеством пути поэта-пророка.

Все это демонстрирует нам, как единичная деталь поэтического мира связывает все его элементы в органичное целое, позволяя проследить развитие образной семантики в сторону усложнения и большей степени насыщенности культурными ассоциациями, что станет характерной особенностью зрелого творчества А.А. Ахматовой. Впоследствии возможно обращение к другим лирическим произведениям А.А. Ахматовой, где функционирует образ росы, для выявления особенностей развития семантики слова-символа, а также для сравнения смысловой наполненности этого образа в творчестве других поэтов-акмеистов.

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова, А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. Стихотворения 1904 – 1941 / Сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. – М.: Эллис Лак, 1998. – 968 с.

Кихней, Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика / Л.Г. Кихней. – 2-е изд., стереотип. – М.: Планета, 2004. – 184 с.

Лекманов, О.А. Книга об акмеизме и другие работы / О.А. Лекманов. – Томск: Водолей, 2000. – 704 с.

Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Ленинград: Просвещение, 1972. – 272 с.

Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / пер. с нем. М.Ю. Некрасова. – СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с.

Статья рекомендована д.ф.н., доц. Н. В. Налегач.

М.С. КУКАРЦЕВА

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.162-1:811.161.1'255.2

ББК ШЗЗ(4Бол)6-8,445+ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,4+ШЗ07

ПЕРЕВОД А. АХМАТОВОЙ СТИХОТВОРЕНИЯ Е. БАГРЯНЫ «REQUIEM»: ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ ПОЭТОВ

Аннотация. В статье рассматривается перевод Анной Ахматовой стихотворения болгарской поэтессы Елисаветы Багряны «Requiem», отмечаются изменения, вносимые Ахматовой в оригинал текста. Перевод Ахматовой рассматривается как способ обратиться к мотивам собственной ранней лирики, которых в поэзии зрелой Ахматовой уже не существовало. Перевод выступает как скрытая полемика с беспросветным отчаянием героини болгарской поэтессы. Тема любви у Ахматовой тесно переплетается с темой бессмертия поэзии, в тексте-первоисточнике речь идет только о тягости утраты любимого человека. В переводе Ахматовой ощущается указание на жесткий политический режим, убивающий поэтов, в то время как у Багряны мы видим универсальность женского опыта вдовства. Переводческая деятельность Ахматовой выстраивается как неявный диалог двух авторов и двух периодов истории общества и литературы.

Ключевые слова: творческий диалог, реквием, переводная литература, художественный перевод, переводческая деятельность, поэзия, поэтическое творчество.

В этой статье мы сопоставим подстрочный перевод текста «Requiem» Багряны и художественный перевод данного стихотворения Анной Ахматовой. Наша цель – увидеть, как переводчица, сохраняя верность первоисточнику, выражает свое, индивидуально-личное поэтическое содержание.

Анна Ахматова стала переводить Багряну в шестидесятые годы, после того, как 16 декабря 1957 г. болгарская поэтесса прислала Анне Андреевне сборник своих стихов с дарственной надписью. Впервые в России ахматовские переводы с болгарского языка были опубликованы в 1958 г. в журнале «Иностранная литература».

Читая стихотворения Анны Ахматовой, невозможно не заметить, что мотивы смерти и судьбы в стихах постоянно взаимосвязаны и

неотделимы друг от друга. Источник трагизма кроется в переживаниях судьбы, в осознании нерушимой зависимости человека от рока. Отсюда появляется состояние отчаяния, которым наделена лирическая героиня многих стихотворений Ахматовой. Трагизм, боль и страдание чаще всего связаны с потерей близкого человека, или эти состояния выступают следствием всенародной скорби.

Читая перевод стихотворения, мы узнаём лирическую героиню стихотворений Анны Ахматовой, поскольку есть определенное сходство мотивов и общего настроения данного стихотворения Багряны с некоторыми стихотворениями ранней Ахматовой (1920-1930 гг.). Как указывает Н.М. Азарова, к текстам современников переводчик обращается тогда, когда видит в них нечто по-настоящему важное и характерное для своего времени [Азарова 2016: 785]. В рассматриваемом нами случае как раз налицо сходство переживаний болгарской и русской поэтесс, вызванных не столько совпадениями биографических фактов или характеров, сколько жизненными драмами, обусловленными перипетиями XX столетия.

Зачем же поэту переводить стихотворение с одного языка на другой? Н.М. Азарова считает, что поэт, когда берется за перевод по собственному желанию, «... вступает в диалог с тем, кого переводит <...>. Творческая манера переводчика, его мировосприятие, его предпочтения в поэтическом языке и стихотворной технике взаимодействуют с манерой переводимого автора, и переводчик <...> обнаруживает в чужом тексте что-то необходимое для собственного творческого развития» [Там же].

Н.М. Азарова называет еще одну причину, побуждающую поэта к занятиям переводом: «Нередко перевод позволяет поэту обратиться к темам, жанрам, формам, которые в его собственной поэзии в его время уже не существуют». Как известно, лирическая героиня зрелых стихов Ахматовой совсем другая, чем в ее раннем творчестве, сама она считала свои ранние стихи глупыми, детскими и наивными (после того, как вышел её первый поэтический сборник «Вечер», Ахматова сожгла тетрадь, о чём потом пожалела). Но Анна Андреевна переводит стихотворение «Requiem» уже в зрелом возрасте, словно бы снова встречаясь со свойственными для её раннего творчества мотивами.

Исследователи приходят к выводу, что «стихи *непереводимы*: в каждом стихотворении непременно есть что-то, что другой автор на другом языке передать не сможет. И в то же время стихи *переводимы*. Художественные открытия оригинала должны стать событием для читателя перевода. В переводном стихотворении взаимодействуют и

соперничают друг с другом не только два автора, но и два языка. Для читателя язык оригинала в переведённом тексте скрыт, но хотя бы поверхностное представление об особенностях этого языка может намекнуть на смысловые различия между оригиналом и переводом» [Там же].

Присутствующий в стихотворении Багряны мотив трагизма и чувство печали характерен для ранних стихотворений Ахматовой, например, для «Песни последней встречи» (1911). Стихотворение окрашено трагичностью и безысходностью, перед нами разрыв отношений, который выбивает женщину из душевного равновесия («Я на правую руку надела перчатку с левой руки...»), путь для героини является бесконечным («Показалось, что много ступеней, А я знала – их только три!...»).

У Багряны: «Я не хочу с кротким примирением принять на себя этот чёрный удел...» – трагическое состояние, смешанное с бунтом личности против злого рока.

Поэту важно подчеркнуть равнодушие окружающего мира, поэтому Ахматова наделяет предметы характерными эпитетами, используя цветопись: «Только в спальне горели свечи / Равнодушно-жёлтым огнём». Елисавета Багряна также использует цветочные эпитеты: «крыло доли чёрной», «белые вершины вдали».

В раннем стихотворении Ахматовой страдания лирической героини возведены в абсолют, ведь даже в шелесте кленовых листьев ей словно чудится шёпот возлюбленного, который просит:

*«... Со мной умри!
Я обманут моей унылой,
Переменчивой, злой судьбой».*

И героиня откликается на этот призыв, подразумевая под смертью гибель души, которая испепелена неизбежной разлукой и мучительными страданиями.

У Багряны мы находим сходные строки:

Прочь, стих нерадостный, вещающий злую судьбу

Поэты используют одинаковые эпитеты, судьба в их стихотворениях одинаково злая, ею опутаны героини и из-за неё заведомо несчастны.

Обозначим сходные мотивы в переводе нашего объекта

исследования – стихотворения «Requiem».

А.А. Ахматова

*Не то моё горе, что я без тебя одинока,
Что жизнь без тебя непосильно тяжёлое бремя,
Что сломлена я, и что день мой окончен жестоко,
И нету надежды, что скорбь мою вылечит время.*

*Не то моё горе. Пускай бы железной рукою
Судьба между нами навеки воздвигла преграду
И я в отдаленье томилась бы чёрной тоскою –
Я даже измену, забвенью приму как награду.*

*Лишь только бы знать мне, что ты ещё здесь, ещё дышишь.
И снова к тебе мои мысли летят, словно птицы.
О, только бы знать мне, что ты ещё видишь и слышишь...
В окошке огонь – ты не спишь и листаешь страницы.*

Лирическая героиня в первой строфе стихотворения находится в состоянии одиночества, она сломлена, и жизнь для неё – непосильное бремя. На это указывают эпитеты *непосильно тяжёлое бремя*, день окончен *жестоко*, а также глаголы *сломлена*, *окончен*. Повтор *что* указывает на то, что для героини вовсе не важны её личное благополучие и счастье, а важно что-то другое, то, о чём мы узнаем в следующих строфах.

Лирическая героиня Багряны также переживает состояние глубокого одиночества, ей невыносимо грустно от того, что теперь в её жизни больше не будет ни радости, ни любви, ни долгожданной свадьбы. Жизнь для неё стала долгом и бременем, день кончается, едва начавшись, а время не приносит никакого утешения.

*«... день мой, едва начавшийся, кончился,
и никакого пустого утешения мне время не носит»*

Начало стихотворения у Ахматовой более мрачное (не просто бремя, а *жестокое бремя*, день не просто кончился, а кончен *жестоко*; время не приносит пустого утешения – *нету надежды, что скорбь мою вылечит время*). Ахматова использует слова с более экспрессивно-трагической семантикой.

Во второй строфе мы наиболее остро ощущаем трагизм

существования героини Багряны, для которой теперь жизнь жестокая, судьба – железная, тоска – чёрная. Данные эпитеты помогают передать трагизм и брэнность человеческого существования, так же, как метафоры

Жизнь между нами препятствия бы поставила (Багряна)

Судьба между нами навеки воздвигла преграду (Ахматова)

Для героини Ахматовой невыносимы преграды (более непреодолимые, чем препятствия), которые возводит судьба на пути к личному счастью, но, тем не менее, *измену и забвенье* она готова принять *как награду*, так как героине важно знать, что её любимый жив, что он существует в этом мире, о чём речь идёт уже в третьей строфе.

Лирическая героиня Ахматовой сравнивает полёт своих мыслей с полётом птиц («*И снова к тебе мои мысли летят, словно птицы...*»), для неё важно не только знать, что он *жив и дышит*, но чтобы можно было говорить и понимать друг друга, для этого автор использует сближенные глаголы *видишь, слышишь* – это глаголы, связанные с речью, общением и самой поэзией.

Для Багряны так же важно взаимопонимание между героями и их близость. Поэт использует глаголы *живёшь, смотришь, дышишь, слышишь*.

Сопоставим финалы стихотворений. У Багряны:

«... *и бдишь ты, нагнувшись, над книгой*» – глагол *нагнувшись* – ощущение скованности, усталости, напряженности героя.

У Ахматовой:

«... *ты не спишь и листаешь страницы*» – глагол *листаешь* – передает лёгкий жест человека, в отличие от согбенной фигуры в стихотворении болгарской поэтессы. Кроме того, можно предположить, что перед героем именно книга стихов, т.к. повесть или роман не перелистывают, а читают внимательно и весьма продолжительно.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в стихотворении Ахматовой начало текста более тяжёлое и мрачное, а финал более просветлённый. Герой в стихотворении Багряны – это, прежде всего, близкий, любимый человек, утрата которого невосполнима. В стихотворении Ахматовой герой – не просто человек, но поэт, от которого останутся стихи, творчество которого переступает порог физической смерти. Потому и использован глагол настоящего времени: «*И снова к тебе мои мысли летят, словно птицы...*». Мы можем только

гадать, о ком конкретно говорила Ахматова, возможно, что о расстрелянном Гумилеве или погибшем в лагере Мандельштаме. Но биографическая конкретика не столь важна: Ахматова передает в своем стихотворении диалог двух поэтов, одного уже ушедшего из жизни, другого – хранящего память о нем. Учитывая, что данное стихотворение Ахматовой представляет собой перевод стихотворения Багряны, отметим скрытую полемику с беспросветным отчаянием героини болгарской поэтессы. Тема любви у Ахматовой тесно переплетается с темой бессмертия поэзии. В подтексте перевода Ахматовой мы можем проследить намёки на жестокую политическую систему, убивающую поэтов, в то время как у Багряны мы видим универсальность женского опыта вдовства (Страшный суд *Dies irae* в латинском Реквиеме).

ЛИТЕРАТУРА

Азарова Н.М., Корчагин К.М., Кузьмин Д.В., Плунгян В.А. и др. Поэзия. Учебник. – М., 2016.

Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1975.

Бернштейн И.А. Первый реквием Анны Ахматовой. // Неделя. – 1989. – №25.

Корконосенко К.С. О школе ленинградских переводчиков с испанского языка. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pushkinskiydom.ru> (дата обращения: 23.05.2016).

Никифорова С. Литературные страницы: Елисавета Багряна – грешная, всякая и вечная... [Электронный ресурс]. URL: <http://bnr.bg/ru/post/100222902/literaturne-stranic-elisaveta-bagryana-greshnaya-svyataya-i-vechn> (дата обращения: 15.09.2016).

СтранаБолгария.ру Елисавета Багряна [Электронный ресурс]. URL: <http://strana-bolgariya.ru/elisaveta-bagryana.htm> (дата обращения: 22.09.2016).

Тименчик Р.Д. Чужое слово у Ахматовой // Русская речь. – 1989. – №3.

Харджиев Н.И. О переводах в литературном наследии Анны Ахматовой. – М., 1992.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской.

Е.Я. ДЖАББАРОВА

*(Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия).*

УДК 821.161.1-1(Цветаева М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

КАТЕГОРИЯ ЖЕНСКОГО В ТРАКТАТЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «ПИСЬМО К АМАЗОНКЕ»

Аннотация: В статье рассматривается категория женского и раскрывается уникальное для Цветаевой понимание женщины – поэта. Анализируются основные местоименные парадигмы и особенности их функционирования. Выделяются такие значимые для поэта местоимения как «Вы» в значении «ты» и личное местоимение «мы». В ходе анализа выявляется взаимосвязь между образами и категорией женского. Формируется особое понимание женщины. Образуется ряд таких устойчивых образов как: «ива» и «остров» – ведущие пространственные параллели текста. Прослеживается понятие истинной и ложной предназначенности, так под ложной предназначенностью мы понимаем предназначенность женщины мужчине, тогда как под истинной – предназначенность двух женщин друг другу. Раскрываются ведущие черты «прозы поэта», сохраняется частотность личного местоимения «я», характерного в целом прозе Цветаевой.

Ключевые слова: трактаты, местоимения, категории женского, литературные образы.

Лирико-философский трактат «Письмо к Амазонке» М. Цветаева напишет осенью 1932 года. При жизни поэта текст напечатан не был и посвящался писательнице Натали Клиффорд Барни [Цветаева 2010 : 1178]. И. Шевеленко отмечает: «Текст, родившийся как реакция на книгу Натали Клиффорд-Барни “Мысли амазонки”, становится развернутым высказыванием Цветаевой о женской гомосексуальности. Эта тема для нее личная, поскольку связана с собственным опытом и пониманием своего пола. В то же время она над-личная, поскольку соотносена с модернистским пониманием пола вообще» [Шевеленко 2002 : 365].

В частности, необходимо отметить особую роль женщины и женского для Цветаевой, именно чувство двух женщин она считает

«совершенным». А. Саакянц пишет: «...Более шестнадцати лет назад рассталась Цветаева с Софьей Парнок, но эта безрадостная история, по-видимому, ожила в ней с первозданной явью. В “Письме к Амазонке” удивительным образом повторилась “схема” давних стихов к “Подруге”. Две героини, старшая и младшая. Сначала – оболщение, затем – предчувствие разрыва и наконец – бегство младшей. Только в “Подруге” не упоминались ребенок и муж, но весь психологический ход был тот же. И не звучала ли в этой прозе Цветаевой еще и поздняя месть “подруге” за то, что та втянула ее в губительный мир смещённых, изломанных чувств, искаженной природы?» [Саакянц 1997: 568]. Действительно, «Письмо к Амазонке» настолько личное и болезненное, что сразу же напоминает о присутствии в жизни Цветаевой Парнок, с другой стороны – нельзя абсолютно согласиться со столь категоричной и отрицательной реакцией. Безусловно, Цветаева признает давление природы, стихии и их мощь, однако, дело здесь далеко не в мести, а скорее в вечной невозможности встретиться духу и телу, так, ребенок становится зеркалом душ и тел, а любовь двух женщин – лишь слиянием душ без тела.

Более того, также, как и в «Повести о Сонечке» прослеживается мотив ложной и истинной предназначенности, так, под ложной (стереотипной) предназначенностью понимается предназначенность женщины мужчине, тогда как подлинная предназначенность есть предназначенность двух женщин друг другу.

Волошин в работе «Женская поэзия» пишет: «Женщина сама не творит языка, и поэтому в те эпохи, когда идет творчество элементов речи, она безмолвствует. Но когда язык создан, она может выразить на нем и найти слова для оттенков менее уловимых, чем способен на это мужчина. Женская лирика глубже. Но она менее индивидуальна. Это гораздо больше лирика рода, а не лирика личности. Значительность поэзии названных мною поэтов придает то, что каждая из них говорит не только за самое себя, но и за великое множество женщин, каждая является голосом одного из подводных течений, одухотворяющих стихию женского, голосом женственной глубины» [Мнухин 2003 : 27]. К таким поэтам Волошин относит и Марину Цветаеву, те же правила могут быть отнесены и к прозе поэта, в частности, особая стихия женского, тем не менее, согласиться с определением «лирика рода» относительно прозы поэта нельзя, достаточно вспомнить частотность употребление личного местоимения «я».

А. Саакянц также воспринимает сам текст как «казнь», однако самым важным словом, как в названии, так и в самом жанре

становится слово «письмо». Адресатом в данном случае становится не конкретное лицо, а абстрактное, в какой-то степени женщина в целом становится главным слушателем поэта. Буквально с первых страниц Цветаева объединяет себя с адресатом: «Вашу книгу я прочла, Вы близки мне как все пишущие женщины. Не смущайтесь этим все: все не пишут, пишут единицы из всех» [Цветаева 2010 : 779]; «Вы близки мне как всякое уникальное существо и, поверх всего, как всякое уникальное **женское** (выделено здесь и далее мною – Е.Д.) существо» [Цветаева 2010 : 779]. Цветаева подчеркивает два необходимых и значимых в ее поэтическом мире фактора: творческое (писательское) начало и гендер. Сам по себе творец есть для поэта особое существо, но женщина-творец категория еще более значимая: «Лакуна в Вашей книге, единственная, огромная: сознательная или нет? Впрочем, я не верю в отсутствие умысла у мыслящих существ, еще менее – у мыслящих писателей, и совсем – в отсутствие умысла у писателя–женщины» [Цветаева 2010 : 779]; «Не обижайтесь на меня. Я отвечаю Амазонке, а не белому видению женщины, которое ни о чем меня не спрашивает. Не давшей мне книгу, а – написавшей ее» [Цветаева 2010 : 782]. Потому одним из главных местоимений в тексте становится местоимение «мы/наш»: «Обыкновенный ход вещей в **нашем** с Вами случае?» [Цветаева 2010 : 779]; «**Наши** опасения напоминают, **наши** страхи внушают, **наши** одержимости осуществляют» [Цветаева 2010 : 779]; «Ребенок начинается в **нас** задолго до своего начала» [Цветаева 2010 : 781]. Объединение возможное, потому что обе женщины, обе писательницы и творцы.

Второе необходимое Цветаевой местоимение «Вы», которое приобретает значение «ты», возникает в самом начале текста и используется как обращение, особый способ уравнивать автора и адресата в правах: «Я думаю о **Вас** с той поры, как увидела **Вас** – месяц?» [Цветаева 2010 : 779]; «Выслушайте меня. **Вам** не надо отвечать мне – только услышать. Я наношу **Вам** рану прямо в сердце, в сердце **Вашей** веры, **Вашего** дела, **Вашего** тела, **Вашего** сердца» [Цветаева 2010 : 779]. Как и во всей остальной цветаевской прозе особняком стоит и личное местоимение «я/мой», Цветаева вновь позволяет себе решать, мерить, как пространство, так и творчество собственными ориентирами, и даже завершает текст местоимением «я»: «Когда **я** вижу отчаявшуюся иву, **я** – понимаю Сафо» [Цветаева 2010 : 786]. Подобная эмоциональность свидетельствует еще и о том, что Цветаева глубоко понимала те чувства и переживания, которые

описаны в трактате, и, безусловно, сопоставляла себя с образом ивы, как, впрочем, и с Сафо.

В целом категория женского проявляется не только благодаря местоимениям, но и посредством образов: «Остров. Вершина. Сиротство» [Цветаева 2010 : 786]; «Она создает остров. Самое она – остров. Остров, с необъятной колонией душ» [Цветаева 2010 : 785]; «Этот Остров – земля, которой нет, земля, которую нельзя покинуть, земля, которую должно любить, потому что обречен. Место, откуда видно все и откуда нельзя – ничего» [Цветаева 2010: 783]. В данном случае две пространственные параллели становятся ключевыми: ива и остров. Цветаева тянет нить предназначенности сквозь предметы, героев, образы к главному – смерти, то есть к разлуке – как вечной невозможности встречи, невозможности быть, а женское и женщина становятся идеальным воплощением духа без плоти, обнаженного сердца.

ЛИТЕРАТУРА

Марина Цветаева в критике современников: В 2 ч. [Ч.1], [1910-1941 годы. Родство и чуждость] / Сост. Л.А. Мнухин. – М.: Аграф, 2003. – 654с.

Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. / А. Саакянц. – М.: Эллис Лак, 1997. – 816с.

Цветаева М.И. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2010. – 1214 с.

Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Т.А. Снигиревой.

Г.М. МАМАТОВ

*(Новосибирский государственный педагогический университет,
Новосибирск, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Поплавский Б. Ю.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

СИМВОЛИКА СОЛОВЬЯ И РОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Б.Ю. ПОПЛАВСКОГО

Аннотация: В данной статье исследуется символика соловья и розы в лирике Б.Ю. Поплавского. Работа посвящена изучению функционирования и трансформации одного из древнейших сюжетов мирового искусства в его философии и творчестве. Особое внимание уделяется влиянию символизма, в частности, А.А. Блока на мировоззрение и эстетические принципы Поплавского, (ранние произведения, «Итальянские стихи» и поэма «Соловьиный сад»). Исследована пространственно-временная структура рассматриваемых стихотворений, в частности, локусов парка/сада/леса и такие временные понятия, как весна, ночь, вечер, заря, в ходе чего обуславливается взаимосвязь хронотопа с указанной символикой в лирике Поплавского. Выявлено особое значение такого понятия как «дух музыки» в философии представителя «русского Монпарнаса», определяющее специфику его эстетики и поэтики.

Ключевые слова: литературные сюжеты, литературные символы, литературные мотивы, русская поэзия, литература русского зарубежья.

Символика соловья и розы восходит к древнему сюжету, являющемуся одним из хрестоматийных в мировой литературе. Он возник в персидской мифологии: «Когда соловей увидел эту новую чудную царицу цветов <белую розу>, то был так пленен ее прелестью, что в восторге прижал ее к своей груди. Но острые шипы, как кинжалы, вонзились ему в сердце, и теплая алая кровь, брызнув из любящей груди несчастного, оросила нежные лепестки дивного цветка. Вот почему, говорит персидское сказание, многие наружные лепестки розы и до сих пор сохраняют свой розоватый оттенок» [Золотницкий 1913: 14]. Зародившийся в восточных мифах, этот сюжет начинает развиваться в средневековой литературе и становится одним из наиболее частотных в творчестве многих поэтов. Именно в эту эпоху он обретает свои константные коннотации, сохраняющиеся на

протяжении всего последующего развития искусства: его центральным мотивом становится любовь между соловьём и розой. Влюблённая птица прилетает к розе и поёт ей серенады (трели, романсы), роза либо равнодушна к соловью, что олицетворяет неудачную, безответную любовь, либо она внемлет его пению, что символизирует великую силу любви и поэзии. Типичным топосом в данном случае является сад или его варианты (лес, роща), что является реминисценцией Эдема, а встреча влюблённых чаще всего происходит весенней ночью.

Следует заметить, что в романтизме сюжет о соловье и розе обретает «новую жизнь». Романтики используют эти символы настолько часто, что роза и соловей становятся художественными клише. А.С. Пушкин в «Евгении Онегине» напишет: *«Там соловей, весны любовник, / Всю ночь поёт; цветёт шиповник»*, иронизируя над сложившейся традицией в романтической лирике. Но следует указать, что, наряду с функционированием целостного сюжета, существует и ряд мотивов и символов, которые развиваются в мировой культуре отдельно, обретая самостоятельные значения:

1. Роза: 1) символ Прекрасной Дамы, вечной женственности и Софии 2) Один из образов Богородицы, Христа и креста в католицизме и религиозных сектах (розенкрейцерство), 3) символ женской красоты [см. Веселовский 1939; Золотницкий 1913].

2. Соловей: «метафора как поэтов, так и певцов. Песня соловья часто связывалась как с радостью, так и с болью <...>. Обычно песня соловья считается хорошим предзнаменованием; разные народы по-разному определяют причину виртуозного пения – любовь, потеря любимой, тоска о рае или, в Японии, пророчества святых духов» [Трессидер 1999: 351-352].

Целостный сюжет в позднейшем развитии может сохранять свои формальные черты, однако классическая любовная связь между соловьём и розой уже исчезает.

Данная традиция преломляется в лирике символистов. В своей ранней поэзии А.А. Блок пересматривает исследуемые образы в стихотворении «Роза и соловей» (1898). Заметим, что это единственное произведение, где Блок использует данный сюжет в его каноническом варианте. Однако поэт его преобразует, очевидно, под влиянием декадентов. Это, в первую очередь, касается образа соловья. Влюблённая роза, желающая услышать его пение, не может дожидаться «возлюбленного» и погибает от своей страсти. Соловей, пролетающий над ней, не испытывает никакого чувства и улетает к другим цветам. Таким образом, возникает нетипичный для русской поэзии конца XIX

века образ соловья-смерти, легкомысленного и ветреного любовника, убивающего влюблённую розу своим равнодушием и эгоизмом: *«Лились неясные грустные звуки, / Розы ли стоны, ручья ли журчанье? / Кто это знает? Исполнена муки, / Роза увяла в своем ожиданьи... / Утро роскошно проснулось над лугом, / Милый явился на страстные звуки... / Бедная, нежная сердцем подруга / К небу простерла колючие руки... / Тихо сказала: «Прости», угасая... / Свистнул в ответ соловей беспощадный; / Куст одинокий крылом задевая, / Дальше умчался, поклонников жадный...»*. В своём дальнейшем творчестве Блок переосмысливает и образность розы, которая в «Итальянских стихах» становится символом смерти: «Равенна» (1909): *«Далёко отступило море, / И розы оцелили вал, / Чтоб спящий в гробе Теодорих / О бурях жизни не мечтал»*, в стихотворении «Умри, Флоренция, Иуда» (1909) розы обретают уже «трупный» запах: *«Гнусавой мессы стон протяжный, / И трупный запах роз в церквах – / Весь груз тоски многоэтажный – / Сгинь в очистительных веках»*. В данном цикле происходит уход от архетипичного для раннего Блока идеала Прекрасной Дамы, которая умирает в одном из последних стихотворений цикла «Успение» (1909), поэтому образ розы, часто появляющийся во многих произведениях Блока, посвящённых Прекрасной Даме, здесь обретает трагическое значение.

Совершенно иной смысл обретает исследуемая символика в его поэме «Соловьиный сад» (1914-1915). В этом произведении Блок переосмысливает идеалы своего раннего творчества. В этой поэме реконструируется сюжет о Прекрасной Даме. В статье А.В. Лаврова «"Соловьиный сад" А. Блока. Литературные реминисценции и параллели» исследуются интертекстуальные связи поэмы. Лавров рассматривает топос сада как: «...пространство ирреальное, близкое к Раю. В нём воплощаются идеи лирики раннего Блока, близкого к младосимволистам и декадентам; в саду возможно существование теургических идеалов: «Тем самым, мир "сада" (гл II, 4) соотносится для Блока со сферой теургических идеалов собственного раннего творчества и других младших символистов, воспитанных на Вл. Соловьёве» [Лавров 2000: 248]. Эта поэма имеет серьёзное значение для изучения творчества Поплавского, так как «Соловьиный сад» в его философских записях и в лирике становится одним из важнейших понятий [Поплавский 2008].

Данная проблема относится к вопросу о «символистской» направленности в творчестве Поплавского. Известно, насколько сильное воздействие оказали представители данного направления на поэта. Уже Г.В. Адамович отметил, что поэзия Поплавского связана с творчеством Блока: «У Поплавского есть глубокое родство с Блоком –

родство, прорывающееся сквозь чуждые Блоку приемы, сквозь другие влияния, уклонения, подражания и привязанности» [Адамович 2002: 412]. В современном литературоведении этот вопрос уже изучался исследователями. Д.В. Токарев в своей монографии «Между Индией и Гегелем» указывает, что в ходе творческой эволюции Поплавского, его «поэтический язык», прежде всего, сформировался под влиянием русских и французских символистов: «<...> хотя его поэтика остается в некоторых своих аспектах созвучной футуристической и сюрреалистической поэтике, Поплавский ориентируется прежде всего на тех, кто подготовил революцию поэтического языка, – на Бодлера, Рембо, Лотреамона, Малларме, а из русских символистов – на Блока и Белого» [Токарев 2011: 61-62]. В ряде других работ, посвящённых как и мотивно-образной структуре стихов Поплавского (Е. Менегальдо, Р. Компарелли), так и его экспериментам в области стиховедения [Тарановский 2000: 372-403] анализируются черты, сближающие поэзию символистов и Поплавского. Однако многие аспекты данной проблемы имеют лакунарный характер и не изучены в полной мере. Это касается и символики соловья и розы в творчестве Поплавского, которая радикально трансформируется в его философии и поэзии.

Рассмотрим, как Поплавский интерпретирует эти образы в своих дневниковых записях. В его теоретической концепции семантика роз и соловьёв изменяется. Она связана для поэта, в первую очередь, с понятием «духа музыки», которое восходит к философии ницшеанства и Вяч. Иванова. «Дух музыки» для Поплавского – это некое трансцендентное понятие, означающее высшую степень становления поэта и поэзии, которая не может быть достигнута в земной жизни. По сути, восхождение к «духу музыки» возможно в некоем потустороннем пространстве, в котором возрождаются души умерших творцов: «Потому что если жизнь есть огромная и смертоносная симфония, каждая человеческая душа есть отдельный такт в ней, некая маленькая музыкальная фраза, о которой так много говорил Пруст, для которой существуют только две альтернативы: согласиться с симфонией, то есть согласиться вовремя временно прозвучать, отсиять и замолкнуть, как всякий такт, усилив и разнообразив симфонию» [Поплавский Т.3 2009: 26]. При этом «дух музыки», имеет и субстанциональные, земные воплощения в понятиях времени и искусства: «По существу музыка есть как бы открытое море, и демон приглашал его отправиться в открытое море. Но чудовище предпочло остаться на берегу среди верного, знакомого, давно известного. Почему? Потому что оно, кажется нам, было уже в согласии с неким старшим

искусством, видовыми воплощениями которого являются музыка звуков, поэзия, живопись и остальные искусства. И которое мы только приблизительно называем духом музыки» [Поплавский Т.3 2009: 25]. В данном случае нам важно указать, что весна для Поплавского становится синонимичным понятием смерти, а не временем расцвета, творчества и полноты жизненных сил. Поплавский обуславливает это тем, что весна связана с движением и изменениями в природе. Понимание весны как *regretuum mobile*, времени стремительных изменений в жизни и природе, мы видим в лирике символистов, но для них это пора рождения и цветения. (Однако в поэзии И.Ф. Анненского весна также ассоциируется со смертью. В стихотворении «Чёрная весна» (1906) похоронная процессия подчёркивается чёрным цветом ранней весны, противопоставляемым белому цвету тающего снега. Происходят две смерти: «реальная» смерть человека и метафорическая смерть в природе: «О люди! Тяжек жизни след / По рывтинам путей, / Но ничего печальной нет, / Чем встреча двух смертей»). Поплавский видит в этой динамике путь к гибели: «Душа человека, быстро привыкающая и засыпающая в размерном движении, очень остро ощущает периоды у перемены скорости, ускорение или замедление ритма движения. Такие, например, времена есть весна в природе, революция в политике. Что острее постигает душа весной: то, что все движется, все меняется, что все изменится, что она наравне со всем остальным изменится и погибнет, вот почему розы пахнут смертью и весна тайно поет о ней» [Поплавский Т.3 2009: 26].

Для Поплавского атрибутами весны и смерти становятся образы соловья и розы: «Я читал в одном рыцарском романе, что во время одного восстания в Кастилии арабы сражались в венках из роз, как обреченные на мученическую смерть; и, действительно, кому на земле пристал венок из роз, как не только согласившемуся исчезнуть. Основная тональность этого согласия есть некая сладостно-безнадёжная храбрость, только таким душам и поет весна всеми своими соловьями, ибо она – символ движения, изменения и становления и глубоко мучает и страшит всех, не согласившихся еще с духом музыки, не оправдавших еще богов за свою близкую смерть» [Токарев 2011: 13]. Смерть понимается Поплавским двояко: нечто желанное, благодаря чему душа умирающего восходит к «духу музыки», но и смерть как статичность, невозможность движения и развития, что характерно для земного мира в поэзии Поплавского. Родственным для «духа музыки» становится у Поплавского и понятие «соловьиного сада поэзии»: «Тогда боги

отпускают поэта из мира молчания и боли в священный соловьиный сад поэзии» [Поплавский 2009: 568].

В лирике Поплавского классический сюжет о соловье и розе отсутствует. Но в его стихотворениях эти образы существуют одновременно, что является «отголоском» целостного сюжета, хотя они всегда дистанцированы друг от друга. Таким же «эхом» является воссоздание типичной пространственно-временной структуры, в которой описывается традиционная встреча соловья и розы. Как мы уже отмечали, в записях Поплавского весна становится временем смерти. Это же значение приобретают временные понятия ночи и вечера. В стихотворении «Богиня жизни» (1928) действие происходит вечером. Розы упоминаются здесь в своём типичном переносном смысле, как метафора рассвета:

*Когда горел, дымя, фонарь бумажный
И соловей в соседнем парке охал.
Но в розах плыл рассветный холод влажный,
Оркестры гасли, возвращаясь к Богу, трубя тревогу.*

*Уж начинался новый день вне власти
Ночной, весенней, неземной метели.
Был летний праздник полон шумом счастья.
В лиловом небе дирижабли пели.
А вдалеке, где замок красных плит,
Мечтала смерть, курчавый Гераклит.*

Заметим, что соловей в стихотворении «охлает», страдает, его звучание кажется диссонирующим. Нам представляется, что это связано с зарёй, на фоне которой разворачивается действие: «*Кончалась ночь, и голубели горы*». Ночь для Поплавского является разрывом с дневным миром, ибо именно ночью его лирический герой способен отрешиться от земных забот благодаря своему пребыванию в экстатическом состоянии сна или мечты. Рассвет разрушает это слияние с высшими сферами. Этим и объясняется «оханье» соловья, созвучное состоянию лирического героя, не желающего возвращаться на землю. Центральным образом здесь становится смерть, представленная как «*курчавый Гераклит*». Следует отметить, что этот древнегреческий философ упоминается в докладе Поплавского «О согласии погибающего с духом музыки». В нём Гераклит фигурирует как «*тёмный*» философ, обосновавший истину о постоянном движении мира, его вечной жизни.

Любое движение в лирике Поплавского может вести к духовному идеалу, а может означать бесконечное вращение в кругу мертвенной обыденности. Поэтому верно утверждение Д.В. Токарева, что в поэзии Поплавского данные мотивы являются равнозначными, а в стихотворении «Богиня жизни» представлен весь *репертуар* образов, в которых воплощён «дух музыки»: «Богиня смерти – это и богиня жизни, богиня движения и богиня музыки, каждый звук которой, умирая, уступает место следующему» [Токарев 2011: 76]. На наш взгляд, имя Гераклита не случайно упоминается во многих стихотворениях и философских записях поэта. С концепцией этого философа традиционно связывается восприятие времени как нечто текучего и неповторяющегося: «В одну реку нельзя войти дважды». Обратим внимание на синтетический образ «весенней метели». В лирике Поплавского часто соединяются символы зимы и весны, что следует интерпретировать как их потенциальный изоморфизм в художественном мире поэта. Во многих стихотворениях Поплавского в одном пространстве способны совмещаться разные времена года и различное время суток. Это связано ещё и с эстетикой авангарда, когда мир предстаёт в бесконечном потоке «энергийного становления» (термин Р. Дуганова). Это же мы можем увидеть в философских записях Поплавского: «Основная истина о мире есть ощущение его как не чего-то каменного, а чего-то движущегося, становящегося и меняющегося наподобие не статуи или вещи, а разноцветной жидкости, переливающейся и уплывающей» [Поплавский 2009: 26].

Следует объяснить некоторые аспекты, связанные с пространством. Пространство художественного мира Поплавского имеет разветвлённую систему топосов (небеса, подводный мир, город и земля), разделённых на множество локусов (сад, парк, дом, лес), что проанализировано в монографии Е. Менегальдо «Поэтическая вселенная Бориса Поплавского». Она отмечает, что для поэта, особенно в его творчестве существует три основных мира:

1. Мир форм – мир форм, неизменчивых до вечера и ночных сновидений (мечтаний);

2. Мир музыки – «мир этих форм в действии, то есть вдохание этими формами тьмы».

3. Мир земной – тюрьма, где поэт ощущает себя пленником. Это враждебное пространство, где господствует зима, а пейзаж состоит из снега, льда, стекла и мрамора. [Менегальдо 2007: 94].

Очевидно, что локус сада соотносится у Поплавского со вторым миром мечтания и музыки, так как сад для лирического героя

существует только в минуты особых экстаических состояний мечты или сна, во время которых происходит отрешённость героя от реальности и пребывание в фантастическом «идеальном» мире. Данные мотивы являются объединяющими для «Соловьиного сада» Блока и лирики Поплавского. В поэме Блока сфера сна мечты и опьянения основополагающая: «Символика сна – это проявление подспудных, неосуществленных, но глубоких и реальных в своей неистребимости человеческих желаний, тайный заговор чувств, и потому «сон» соловьиного сада <...> – тоже некая реальность» [Колобаева 2015: 49]. Онейрическая сфера одна из главных и в поэзии Поплавского. Пространство сада в его стихотворениях существует во сне или в фантазии лирического героя. И если у Блока чётко разграничиваются явь и сон, то у Поплавского это сделать сложнее. Е. Менегальдо считает, что сон у Поплавского является единственным спасением обитателей земли и попыткой выйти в царство фантазии и движения, «исключительный способ познания» [Менегальдо 2007: 74]. Только через сон человек способен жить в других вселенных «в соответствии со своей глубинной сущностью» [Менегальдо 2007: 74]. Сну соответствуют грёзы, опьянение, фантазия:

*Или разум от зноя мутится,
Замечался ли в сумраке я?
Только всё неотступнее снится
Жизнь другая – моя, не моя...*
Гл.2. ст. 1.

*А там спала сирень, клонясь на мрамор,
И было звёздно в синеве весенней.
Там дни склонялись, как цыганский табор,
Там был рассвет, и парк, и воскресенье.
Богиня жизни Сб. «Флаги»*

*Опьянённый вином золотистым
Золотым опьянённый огнём,
Я забыл о пути каменистом,
О товарище бедном своём.*
Гл.4. ст.4.

*Всё здесь только алая усталость,
Тёмный сон сирени над водой.
В синем небе только пыль и жалость
Страшный блеск метели неземной.
Тёмен воздух... Сб. «В венке из воска»*

*Крик осла был протяжен и долог.
Проникал в мою душу, как стон,
И тихонько задёрнул я полог,
Чтоб продлить очарованный сон.*
Гл.6. ст.4
А.А. Блок «Соловьиный сад»

*В синеве морей, небес зените,
Спит она под теплой хвойной сенью,
У подножья жамков из гранита.
За стеною жизни ходит осень.
Сб. «В венке из воска»
Б.Ю. Поплавский*

Онейросфера в художественном мире Поплавского формируется и за счёт мотива смерти, являющейся способом для лирического героя совершить метафизическое путешествие в «соловьиный сад поэзии», поэтому гибель человека знаменует воскресение души в «духе музыки».

Отметим также, что онейрические состояния, в которых пребывают герои Поплавского и Блока являются кратковременными. У Блока мгновение, равное сну лирического героя поэмы, символизирует некое сладостное переживание, которое не может длиться долго. Именно во временных понятиях мгновения и сна заключается основная трагедия реальности «Соловьиного сада». Во сне лирического героя видна борьба двух действительностей: реальной и фантастической. Л.А. Колобаева называет реальность сада – эгоистической, в которой героя ожидает одиночество, потому шум прибоя, появляющийся лишь в последних строфах, становится озарением лирического субъекта, принявшего свою реальность. Внутреннее «я» лирического субъекта оказывается в ситуации выбора: сказочный мир соловьиного сада или реальная действительность, связанная с понятием долга, который выбирает герой: *«Пусть укрыла от должного горя / Утонувшая в розах стена, – / Заглушит рокотание моря / Соловьиная песнь не вольна»* (Гл.5. ст.1). Данный выбор обуславливает переход в творчестве самого Блока от художественных идеалов своей ранней лирики к зрелому творчеству. Для Поплавского миг также становится моментом обретения счастья, невозможного на земле. Мгновение – символ небытия, «поскольку оно истощается изнутри собственной смертью, тоже есть сама реальность <...> Поэт стремится приостановить мгновение, запечатлеть его в стихотворении, сохраняя при этом всю чувственную его прелесть» [Менегальдо 2007: 97-98]. В отличие от героя Блока, для героя Поплавского небытие есть идеальное состояние.

Таким образом, традиционные временные структуры в творчестве Поплавского обретают специфические значения. Понятия времени, к которым относятся весна, закат, ночь, вечер, заря, ассоциируются в его поэзии и философии с некой гранью между дневным миром забот и ночным временем, когда герой Поплавского способен испытать экстаз, позволяющий ему соединиться с некими идеальными сферами. Локус сада также обретает своеобразный смысл. Для героя Поплавского сад на земле является как бы отражением сада трансцендентного, к которому он стремится. Часто «вариациями» сада становятся парк, лес.

Розы и соловьи, как правило, появляются у Поплавского только в саду и его субститутах (парк, лес). Однако у этого поэта символика розы и соловья трансформируется, обретая новые коннотации.

Следует отметить, что флористические метафоры в лирике Поплавского очень редки. Растения, традиционно обозначающие жизнь и её обильность не могут найти своё место в холодном и мёртвом мире. Цветы у Поплавского не имеют запаха, это пустоцветы, напоминания о неких сказочных, экзотических пространствах (африканские орхидеи).

Вместо живых цветов, у Поплавского существуют только растения в горшках, что подразумевает отсутствие в них жизни. При этом у поэта встречаются металлические растения: «Металлические, они обладают светящейся звучностью» [Менегальдо 2007: 86]. Однако роза в художественном мире поэта становится распространённым символом. В стихотворении «Роза смерти» отражены философские идеи Поплавского, которые он обосновал в своих дневниках:

*В черном парке мы весну встречали,
Тихо врал копеечный смычок.
Смерть спускалась на воздушном шаре,
Трогала влюбленных за плечо.*

*Розов вечер, розы носит ветер.
На полях поэт рисунок чертит.
Розов вечер, розы пахнут смертью
И зеленый снег идет на ветви.*

*Темный воздух осыпает звезды,
Соловьи поют, моторам вторя,
И в киоске над зеленым морем.
Полыхает газ туберкулезный.*

*Корабли отходят в небе звездном,
На мосту платками машут духи,
И сверкая через темный воздух
Паровоз поет на виадуке.*

*Темный город убегает в горы,
Ночь шумит у танцевальной залы
И солдаты покидая город
Пьют густое пиво у вокзала.*

*Низко-низко, задевая души,
Лунный шар плывет над балаганом.
А с бульвара под орган тщедушный,
Машет карусель руками дамам.*

*И весна, бездонно розовея,
Улыбаясь, отступая в твердь,*

Раскрывает темно-синий веер

С надписью отчетливою: смерть.

Лирический сюжет строится на движении предметных образов, основанном на их взаимодействии. В тексте наблюдается их превращение: зима и весна, зелёный и розовый, верх и низ. Заметим, что особо здесь проявляется внутренний динамизм, выраженный на уровне фонетики, где частые аллитерации сонорных и шипящих звуков передают движение, а акцентирование звуков «р» и «з» является своеобразным шифром слова «роза». Помимо аллитераций в некоторых строках встречаются внутренние рифмы, придающие стихотворению ещё большую звучность: «РоЗоВ **ВеЧеР**, РоЗы НосиТ **ВеТеР**. / На Полях Поэт РиСуНок ЧеРТуТ. / РоЗоВ ВеЧеР, РоЗы ПахнуТ СмеРТЬю / И ЗелеНый СНег идеТ На ВеТВи». Фантастическая картина «убегающего» мира содержит в себе несколько мотивов. Первый из них, мотив творчества, когда «На полях поэт рисунок чертит». В данном случае творчество является также особым состоянием, когда творец способен не только погрузиться в иной мир, но и создавать/разрушать свой собственный. Очевидно, что это понимание поэта как демиурга возникает в творчестве Поплавского под влиянием поэзии символистов. Второй мотив, на наш взгляд выражен в противопоставлении движения и статики создаваемого художником мира. Следует обратить внимание на музыкальную образность текста: «соловьи поют, моторам вторя», гудок паровоза, шарманка (орган тщедушный), что говорит о некоторой механичности земной жизни, звуки которой фальшивы по своей природе. Потому текст имеет в своём смысловом ядре мотив окаменелости человеческой жизни, ибо на земле, всё находится в постоянном динамизме, однако это движение «механическое», не имеющее прогресса. Земному миру противопоставляется всё то, что связано с небесной сферой и полётом, как возможностью её достижения: дирижабли и лунный шар. В данном стихотворении возможно говорить и о мотиве круга, характерного для лирики Поплавского. Он выражается в образной системе текста: воздушный шар, лунный шар, карусель, веер, который имеет форму полукруга. Это говорит о восприятии земной жизни как замкнутой и цикличной, чьё бесконечное движение возможно только по кругу. Таким образом, в тексте возникают две смерти: первая переносит человека из земного мира в трансцензус «духа музыки», вторая, понимается поэтом как невозможность движения и развития в земном мире, из-за его окостенелости, где можно говорить только о круговом движении. Итак, в лирике Поплавского роза символизирует

расцвет и движение в природе, являясь одним из образов весны и времени, но при этом она «*пахнет смертью*». Следовательно, благоухание розы имеет центральное значение в лирике Поплавского, так как она связана со смертью как с высшей ценностью.

Пение соловья в лирике Поплавского, по отношению к предшествующей культурной традиции, приобретает непривычные значения. В основном, он символизирует смерть и разлуку, однако встречаются и случаи, когда соловьиное пение метафорически соотносится с библейским образом всадника Апокалипсиса: «*По горбтому мосту во тьме / Проходили высокие люди. / И вдогонку ушедшей весне, / Безвозмездно летел на коне / Жесткий свист соловьиных прелюдий*» (На заре). Пение соловьев у Поплавского в основном диссонирующее. Поэт описывает его как «оханье»: «*Соловей в соседнем парке охал*», грусть: «*Соловьи грустят в ночных сиренях*». Также оно ассоциируется с разлукой: «*Смейся, плачь, целуй больные руки, / Превращайся в камень, лги, кради. / Все здесь только соловьи разлуки, / И всему погибель впереди*» (Тёмен воздух, в небе реют розы). Поплавский является оригинальным поэтом в том плане, что звучание соловья в его художественном мире не может быть мелодичным, пение отличается «жесткостью». Помимо этого соловьи у Поплавского страдают, «*охают*». Безусловно, это вызывает вопрос: зачем Поплавский так радикально видоизменяет мотив соловьиного пения? Очевидно, это связано с той же оппозицией «духа музыки», «*соловьиного сада поэзии*» и земного мира, где многие музыкальные образы характеризуются Поплавским как «*фальшивые*», «*копеечные*» и «*врущие*». Соловьиное пение не может быть мелодичным, что обусловлено его земным существованием. Также оно связывается и с тем, что сам образ птицы появляется в сознании лирического героя только в переходные временные промежутки между ночью (миром грёз) и утром/днём (мир забот) и его печальный голос знаменует нежелание лирического субъекта возвращаться «с небес на землю», в котором и заключается трагедия его жизни.

Можно отметить и другую символику соловья и розы в творчестве Поплавского. Она связана с христианским представлением о данных образах, например, в стихотворении «Древняя история полна» «*Змей-соловей*» означает змея-искусителя из Ветхого Завета, розы, в которых «*шумит Назарет*» являются аллюзией на терновый венок Христа: «*"Слава тому, кто не ждет весны, / Роза тому, кто не хочет жить", / Змей-соловей в одеянь луны / В розовом парке свистит*». Здесь возможно говорить о влиянии русских символистов (А. Белого, К.Д. Бальмонта, А.А. Блока и Вяч. Иванова), в чьём творчестве возникает образ розы,

которая символизирует распятие Христа. Это восходит к католическому пониманию розы как цветка, расцветшему на кресте Спасителя, из-за чего, роза у тайных религиозных сект (масоны и розенкрейцеры) понималась как сакральный, мистический символ. Наиболее подробно о розе как католическом символе в лирике Блока и младосимволистов написал М.Ф. Мурьянов в статье «Символика розы в поэзии А. Блока». Исследователь полагает, что образы чёрной розы в драме «Роза и Крест» Блока восходит к средневековой католической культуре, в которой этот цветок символизировал Богородицу. В стихотворении «Розы Грааля» мы видим, что образность белой розы восходит именно к католическому осмыслению розы как цветка Христа, распространённому в русском символизме, заметим, что белый цвет розы, найденной на снегу, символизирует духовную чистоту и свет: *«Высока заря над Ронсевалем, / Неподвижен вечер, кончен путь. / За стенами рыцари Грааля / Розу белую в снегу соровали / И кого-то улыбаясь ждут».*

Итак, символика соловья и розы в творчестве Поплавского восходит к целостному сюжету, известному в мировой культуре. Однако в его лирике можно увидеть только внешние атрибуты этого сюжета: типичная пространственно-временная структура (весенний ночной сад) и сочетание обоих символов: соловей и роза. В поэзии Поплавского встречаются случаи, когда соловей и роза означают библейские образы Богородицы или Христа, что, безусловно, связывается с их религиозным пониманием у русских символистов. На этом связь с традицией заканчивается. Исследуемая символика радикально трансформируется, обретая у Поплавского специфические коннотации. Если роза связывается со смертью и «духом музыки», а её запах является желаемым благоуханием, сопровождающим лирического героя во внеземное пространство, то пение соловья рассматривается, зачастую, как нечто диссонирующее и ассоциируется со страданиями. Это связано с пониманием земного мира, где обитает соловей, как мира механического, способного двигаться только по кругу, который всегда противопоставляется миру духов, «космическому» идеалу «духа музыки». Поэтому пение соловья у Поплавского не может звучать гармонично, как это принято в поэтической традиции, а ассоциируется с inferнальными образами. При этом соловей также знаменует пограничное состояние лирического героя, находящегося между желанным «иным» миром и чуждым ему земным.

Следует отметить и связь данной символики у Поплавского с поэмой «Соловьиный сад» А.А. Блока. Несмотря на то, что наблюдаются некоторые сходства на уровнях хронотопа, символической структуры и

онейрических мотивов, развивая блоковскую традицию, Поплавский в то же время её изменяет: если лирический герой Блока выбирает реальную действительность и понятие долга, отказываясь от сказки соловьиного сада, то лирический субъект Поплавского желает продлить это мгновение небытия и слиться с идеальным миром «соловьиного сада поэзии». Таким образом, природа данной символики у Поплавского по своему содержанию соотносится с собственной философией и эстетической позицией поэта и восходит к «духу музыки» как его центральному понятию.

ЛИТЕРАТУРА

Адамович Г. Литературные беседы, книга 2 / Г. Адамович. – СПб.: Алетея, 1998.

Веселовский А.Н. Из поэтики розы // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л., 1939.

Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. М. 1913.

Колобаева Л.А. Трагедия неслиянности в поэзии А.А. Блока (поэма «Соловьиный сад») // Колобаева Л.А. Избранные труды по творчеству А.А. Блока. М. 2015.

Лавров А.В. «Соловьиный сад» А. Блок. Литературные реминисценции и параллели – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – С. 230-254.

Менегальдо Е. Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. СПб. 2007.

Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений в 3 т. / сост., вступ. ст., коммент. Е. Менегальдо. – М.: Книжница-Русский путь-согласие, 2009.

Поплавский Б.Ю. Доклады. Наброски выступлений. [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2008/253/po18.html> (дата обращения 27.10.2016).

Тарановский К.Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 372-403.

Токарев Д.В. Между Индией и Гегелем Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. / Д. Токарев. – М.: Новое литературное обозрение, 2011.

Трессидер Д. Словарь символов. М.: ГРАНД, 1999.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Е.В. Тырышкиной.

ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX – XXI ВЕКОВ

К.А. СЫЧЕВА

(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-32(Платонов А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

«СКУДНАЯ И ХУДАЯ МАТЬ»: ОБРАЗ ПУСТЫНИ В РАССКАЗЕ «ТАКЫР» И В ЭПИСТОЛЯРИИ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Аннотация. В статье рассматривается восточная проза Андрея Платонова в ее связи с письмами художника периода двух поездок в Туркмению, в составе «писательской бригады». На основе анализа «Писем...» и «Записных книжек» осмысливается характер влияния пустыни на Платонова – мыслителя, писателя и человека. Определяется тот мировоззренческий сдвиг, который позволил увидеть Платонову-философу человека в качестве главного виновника гибели прежних цивилизаций. Исследуется художественное преломление данного «сдвига» в восточной прозе писателя и, прежде всего, в рассказе «Такыр»: показывается размытость хронотопа (условность времени, «одномоментность» пространства), «укрупняющего» значимость категорий Времени и Вечности, анализируются в этой перспективе судьбы героев. Подчеркивается личностный аспект воздействия пустыни на Платонова, связанный с изменением взгляда на семейно-родственные отношения.

Ключевые слова: пустыня, образ пустыни, литературные образы, русская литература, вечность, восточная проза, эпистолярные жанры.

«Я смотрю жадно на всё, незнакомое мне. Всю ночь светила луна над пустыней – какое здесь одиночество, подчеркнутое ничтожными людьми в вагоне. На станциях продают рыбу киргизы и их дети – много рыбы. Если бы ты видела эту великую скудность пустыни. Мне нравятся люди на станциях – киргизы. Изредка видны глиняные жилища вдалеке с неподвижным верблюдом. Я никогда бы не понял пустыни, если бы не увидел её, – книг таких нет»

из письма А. Платонова жене, Марии Александровне.

После разгромной критики повести «Впрок» (1931)¹ А.П. Платонов оказывается в полной литературной изоляции. В это тяжелейшее для него время он обращается за помощью к Горькому². Его письмо останется без ответа. Однако нельзя исключать, что именно оно каким-то образом способствовало включению Платонова в состав писательской бригады, которая в марте 1934 года отправилась в Туркмению.

В своей заявке на участие в работе над коллективной книгой о советском востоке Платонов скажет: «Я хочу написать повесть о лучших людях Туркмении, расходующих свою жизнь на превращение пустынной родины, где некогда лишь убогие босые ноги ходили по нищему праху отцов, – в коммунистическое общество, снаряженное мировой техникой» [Платонов 2013: 344].

Но Пустыня – всем своим видом, обычаями; людьми, животными, и растениями, населяющими её; всем своим укладом и устройством – продиктует Платонову совсем иные сюжеты, мотивы и смыслы. Она откроет ему свою худосочность и наготу, свою бедность и скудность, всё своё величие, силу и совершенно иное, доселе неведомое писателю понимание жизни и её законов. Пустыня значила для Платонова много больше, чем для его “товарищей-писателей”. Одиночество, а вместе с ним ощущение отчужденности не будет отпускать писателя на протяжении обеих поездок³. В отличие от “братьев-писателей” Платонов не терял времени на пустое. Он, например, был единственным кто вошел в

¹ Повесть прочел Сталин. Записка, полученная от него редакцией «Красной нови», была следующего содержания: «К сведению редакции “Красная новь”». Рассказ агента наших врагов, написанный с целью развенчания колхозного движения и опубликованный головоотяпами-коммунистами с целью продемонстрировать свою непревзойденную слепоту. И. Сталин. P.S. Надо бы наказать и автора и головоотяпов так, чтобы наказание пошло им “впрок”».

² 20 сентября он напишет: «Прошу Вас, как председателя Оргкомитета писателей Советского Союза, помочь мне, чтобы я мог заниматься литературой. Меня не печатают 2 ½ года. Всё это время, однако, я усиленно писал... Я прошу Вас, если Вы не считаете нужным поставить на мне крест, оказать мне содействие. Мне оно нужно, чтобы я мог физически жить дальше и работать».

³ Он будет писать семье: «...публика не по мне – я люблю смотреть всё один, тогда лучше вижу, точнее думаю» [Платонов 2013: 347], «я уже оторвался ото всех» [Платонов 2013: 349], «Братья-писатели надоели друг другу ужасно. К 15-16 числу все разъедутся. Бригада более чем на половину состоит из барахла...», «отношение ко мне постоянно имеет тот оттенок, о котором ты знаешь (Андрей Платонов – автор «Впрока» – ком. К.С.), но я не обращаю внимания. Я приехал ради серьезного дела, ради пустыни и Азии» [Платонов 2013: 354].

туркменскую комплексную экспедицию АН СССР по изучению промышленного развития страны. В письмах жене Платонов указывал маршруты своих поездок именно в составе этой экспедиции. Он всегда находился в поиске и часто совершал одинокие прогулки, помогающие многое увидеть, открыть для себя и понять⁴. Что понял Платонов, что открыл для себя, он до конца не объясняет. Ответы необходимо искать в его восточных произведениях.

В пустыне он побывает дважды: из первой поездки (в 1934 году) «привезёт» рассказ «Такыр», замыслы новых повестей, пьес и кино-сценариев; результатом второй – 1935 года – станет повесть «Джан».

Но «из большого свода восточных произведений, написанных в 1934-1936 годах, при жизни писателя напечатан будет только рассказ “Такыр”. Такая судьба восточной прозы Платонова вполне объяснима. Ведь она «отмечена достаточно жестким диалогом с законодателями этого направления в советской литературе тех лет...» [Платонов 2011б: 579]. Идеино-стилевым каноном азиатского текста тогда считалось изображение «пустыню обуздавшего большевика» (В. Луговской), преобразование пустыни. Однако Платонов рано понял, что пустыню следует оставить такой, какая она есть – пустыня бедна, но такой, по мнению Платонова, и должна оставаться, бедность не умаляет её величия и силы («великая скудность пустыни...»).

Мотив бедности, скудости пустыни проходит в качестве основного сквозь весь «туркменский» период переписки Платонова⁵. А в записных книжках он так объяснит эту повсеместную в пустыне бедность: «Сколько бы ни лить воду в пустыню, она не повеселеет. Пустыня – мать скудная и худая. Худая пустыня, давно рассыпавшая свои кости в прах и прах истратившая на ветер». В этих словах заключается и некий вывод размышлений Платонова о преобразовании пустыни⁶. В рассказе «Такыр» темы голода,

⁴ «Мы долго смотрели в пустыню с высот развалин Александра Македонского... Мы были до первых звезд. Пустыня под звездами произвела на меня огромное впечатление. Я кое-что понял, чего раньше не понимал» [Платонов 2013: 357].

⁵ Неоднократно он говорит об испытанном им стыде: «Здесь пить много стыдно и есть вкусно тоже нехорошо, потому что страна песчаная, бедная, людей объедать совестно» [Платонов 2013: 352], «кормят так обильно, что стыдно есть» [Платонов 2013: 347]. Но скудность здесь не только в пище: «здесь вообще, как нигде, нужны культурные, честные, мужественные люди. На людей здесь страшный голод» [Платонов 2013: 354], «Вот где скудно жить! Воды мало, она плохая, жарко, купаться негде» [Платонов 2013: 352].

⁶ Из комментария Н. Корниенко к письмам: «Д.Н. Кошкарар, коллега академика Б.А. Келлера, с сыном которого, В.Б. Келлером, Платонов многие годы был дружен... настаивал на сохранении природного равновесия пустыни. В одной из работ он высказал мысль, бесспорно, близкую Платонову: "...центральные Каракумы полны жизни, но

бедности и скудности так же будут занимать одно из центральных мест. Люди пустыни значительно отличаются от тех людей, которых привык видеть Платонов. Многие из них, рожденные в пустыне, в песках, с детства привыкают к этой скудности, а другой жизни попросту не знают. И потому очень часто единственное значимое, что остается у них – это душа. И та, пока они не забудут о ней.

Встретившись один на один с пустыней, с её скудностью, Платонов хотел понять, что значит человек сам по себе, когда он остается один на один с самим собой и Вечностью⁷. В попытках понять пустыню, Платонов сумел многое осознать и в своем собственном бытии, и в бытии вообще, по-новому взглянуть на свое положение писателя-изгоя, многое в нем переосмыслить.

Но самым благодатным было переосмысление его отношений с женой. Каждое “туркменское” письмо сопровождается любовью и тревогой за любимых людей⁸. Нет больше в письмах жалоб и упреков, как это бывало раньше, а только забота и беспокойство за благополучие милых, дорогих “детей”. Столь резкая перемена взгляда на брак, семью, женщину совершилась, возможно, не без влияния пустыни, ее суровых законов⁹. 21 января, находясь в Ашхабаде,

людей и скота здесь лишь такое количество, какое пустыня может прокормить, не больше. А пустыня – мать суровая и худосочная. И кормовыми возможностями, и животными, и людьми она очень бедна”» [Платонов 2013: 359].

⁷ 15 апреля 1934 года в письме жене и сыну Платонов будто причислит себя к народу своей новой повести: «Правда, мы очень бедные, но у нас кроме бедности есть еще и сердце, которое может сильно тосковать» [Платонов 2013: 357] (в примечании к названию повести Платонов укажет, что “Джан” по туркменскому поверью – это душа, которая ищет счастья).

⁸ Из писем Платонова: «Люблю вас, будьте здоровы и держитесь друг за друга» [Платонов 2013: 344], «Будьте здоровы, помните обо мне» [Платонов 2013: 346], «Сильное беспокойство охватывает меня за вас. Ведь я очень далеко» [Платонов 2013: 349], «Целую вас мои милые. Держитесь там благополучно. Живите мирно, не деритесь» [Платонов 2013: 357], во время второй поездки он скажет: «Берегите друг друга, не психуйте, живите настолько смиренно, как будто у вас обоим случилось большое горе» [Платонов 2013: 370].

⁹ В письме от 12 апреля Платонов рассказывает историю туркменки, члена партии, известного работника, которая развелась со своим мужем, тоже туркменом, и стала жить одна. Через какое-то время эта женщина сошлась с другим туркменом и вышла за него замуж. И тогда бывший муж пришел к ней и в один удар отрезал бывшей жене голову. «Изменя”, жена, даже оформленная по советскому закону в виде развода, здесь не всегда прощается. Вместе с тем, нигде, наверно, нет такого уважения к женщине, нигде она

Платонов напишет жене: «Ты для меня хорошая жена, хотя у нас у обоих с тобой есть крупные недостатки, они все же меньше достоинств нашего брака, поэтому он и существует» [Платонов 2013: 377].

Получили свое переосмысление в Платонове и категории, которыми апеллирует Вечность. «Нигде так близко небо не прилегает к земле, как в пустыне, – она просто смешивается с ним и почти не различается одно от другого, особенно в сумерки, в зной, и ночью, в неопределенное время, когда видишь, что – время это часы – механизм, а не действие природы: времени нет и пространство веществ воздуха и земли ограничены неясно, как и быть должно» [Платонов 2000: 170]. Время и пространство в пустыне сливаются в Одно, перестают существовать и быть понимаемыми таким образом, каким понимаются они в обыденной, в привычной нам среде. Нет отдельного времени и нет пространства как отдельных материй, отдельных категорий бытия. Оттого часто в «Записных книжках» писателя мы встречаем фразы следующего типа: «Как долго в Азии идет день: начинался и кончался ветер, было солнце, играли дети и ушли и т.д. – сколько средств нужно, чтобы пережить такой день, сколько терпения и отчаяния» [Платонов 2000: 133]. Человек в пустыне – совсем не то, что человек города, человек цивилизации. В городе человек окружен самыми разнообразными “отвлечениями” от собственного “я”. Дом, работа, общественная деятельность, социальный статус и даже элементарные вещи, такие как стол, шкаф, диван – всё это заполняет человека, чтобы он не ощущал своей “одинокости”, своей отчужденности и ненужности. У людей пустыни нет таких “средств защиты” от осознания огромности и даже будто бесчеловечности, антигуманности Вечности. Так, «чтобы жить в действительности и терпеть её (*пустыню – ком. К.С.*), нужно всё время представлять в голове что-нибудь [в чем] выдуманное и недействительное» [Платонов. Зап. книжки: 174], чего не найти в пустыне. В письме жене и сыну Платонов напишет: «Чтобы жить, здесь надо ещё долго привыкать» [Платонов 2013: 361].

Оставшись наедине с Вечностью, не имея защиты, в смысле отвлечения от голода телесного и голода сердца, оставшись один на один с миром, с самим собою в «усопшей пустыне» [Платонов. Зап.

так высоко не ценится, как здесь, но взамен от нее требуется абсолютная верность» [Платонов 2013: 362].

книжки: 144], человек может, по мнению Платонова, и вовсе забыть самое себя. Оттого герои его “восточных” произведений часто не помнят себя, «привыкают умирать».

В то же время, не имея ни толики вещей, ни гроша денег, пищи в желудке и приличной одежды, человек здесь ценится сам по себе: «Человек это всё, – остальное же – кибитка, пыль, пустота, грусть бедного сердца, отчаяние старого моего знакомого – сердца» [Платонов. Зап. книжки: 146]. От размышлений о человеке: «Насколько человек неустойчивое, взволнованное существо – трепещущее, колеблемое, трудное, мучимое и мучительное, etc., – главное – невозможное, неустойчивое» [Платонов. Зап. книжки: 154] Платонов приходит к размышлениям о человеке как о госте человечества: «гость человечества – сам не человек, потому что абсолютно не знал человечества и действовал наоборот социальным законом, как безумный, как лучший или как...» [Платонов. Зап. книжки: 154].

Платонов развивал также тему «Азии как прародины человечества»¹⁰. Любая пустыня – это древняя цивилизация, исчезнувшая с лица Земли по той или иной причине. Уже в 1924 году, в своей статье «Человек и пустыня» Платонов, ещё не видевший пустыни, скажет, что именно человек виновен в образовании пустынь¹¹. А будучи в Туркмении, сделает запись в «книжке» (*чернилами!* – ком. К.С.): «Вовсе не природа, а люди виноваты в гибели прежних цивилизаций» [Платонов. Зап. книжки: 150]. В статье “О первой социалистической трагедии”, написанной по возвращении в Москву, Платонов скажет:

¹⁰ Из записной книжки 1934 года: «Удивительно, что родина человечества столь пустынна и нелюдима. Что здесь связывало людей?» [Платонов 2013: 137]. Он неоднократно фиксирует свои гипотезы по поводу появления пустыни: «Пустыня либо вечна, либо она образовалась в результате карьеров [Платонов. Зап. книжки: 134], «Причина, м.б., главная (но не единственная) происхождения пустынь Средней Азии – ветер со всей системы Небесных Гор – вплоть до Копет-Дага на Каспийском Западе. Песчинка – часть твердых горных пород, вытертая ветром с камня».

¹¹ Отрывок из статьи: «Пустыни? Почему ниву и прохладу сменили песок и жара? Один немецкий буржуазный мудрец, Шпенглер по фамилии, пишет, что народы и культуры гибнут потому, что исчерпывается, стихает и блекнет их душа и дальше им нечего делать в жизни. Это, конечно, неправда. Народы <...> погибли от того, что хозяйство их все меньше и меньше давало толку, от полного безводия и чрезвычайной трудности добыть воду – хозяйство стало все меньше приносить доходов, чем было на него израсходовано <...> Потом, чтобы климату измениться, надо нанести природе где-нибудь рану, чтобы пошла от нее зараза. Главное дело тут – человек и его хозяйство. Он своим хозяйством наносит природе ущерб и ухудшает её. <...> мы не должны плодить за собой пустыни и обрекать свои поколения на бегство, смерть и войны» [Платонов 2000: 368-369].

«Она (*природа – ком. К.С.*) не велика и не обильна. Или так жестко устроена, что свое обилие и величие не отдавала еще никому. Это и хорошо, иначе – в историческом времени – всю природу давно бы разорвали, растратили, проели, упились бы ею до самых её костей: аппетита всегда хватало бы. Достаточно, чтобы физический мир не имел одного своего закона, правда, основного закона – диалектики, и в самые немногие века мир был бы уничтожен людьми начисто» [Платонов 2011а].

Наверняка, именно поэтому рассказ «Такыр», как позднее и повесть «Джан», не отвечал общему направлению советской литературы о преобразовании Туркмении, он не об этом, а о тех самых лучших людях пустыни, о туркменских женщинах и терпении, о времени и вечности, о неизвестной, неведомой силе главных героинь и о Памяти.

Хронотоп «Такыра» можно назвать размытым и неясным. Время не называется конкретно, оно всегда условно: «давно в ночное время...», «в этих башнях раньше селились...», «вскоре персидские пленники...» – и настоящее здесь часто мешается с Вечностью: «лишь река неслась и работала на камнях – всегда и вечно...». И сами героини порой не могут уследить за временем, почувствовать его, осознать: «Я не знаю, когда рождалась... я уже давно была» – так ответила Заррин-Тадж, когда одна старая жена Атах-бабы спросила у нее, «какого она рода и в чьей кибитке родилась». «Она действительно не помнила отца и матери и не заметила, когда произошла жизнь: она думала, что так было вечно» [Платонов 2011б: 293]. Именно не «всегда», а «вечно»! «Юродивые фразы» (как называл их С.Г. Бочаров) такого типа («не заметила, когда произошла жизнь») вообще часто встречаются в рассказе, он буквально пропитан ими: «тело персиянки томилось жизнью», «изживать понемногу свое сердце», «к биению своего сердца она уже привыкла и не боялась, что оно остановится», «осторожно хранили свое удовлетворение»... Пространство также условно, «одномоментно», мы передвигаемся вместе с героями и видим ровно то же, что и они в данный, конкретный момент времени: «ехали мирным шагом в долине Фирюзы по краю речного потока. Горы Копет-Дага оберегающе и неясно стояли по сторонам прохладного ущелья» [Платонов 2011б: 289].

Основообразующая, главная же тема «Такыра» – Память. Сама главная героиня Джумаль является символом памяти, её носителем. Для её матери – Заррин-Тадж – Джумаль была напоминанием о доме, о родине: «она теперь была для нее дальней рекою, забытыми горами, цветами деревьев и тенью на такыре» [Платонов 2011б: 297]. Платонов часто выражает мысль о том, что в пустыне те существа, люди,

растения, которых кто-либо забывает едва ли могут считаться существующими в принципе. Именно поэтому часто в произведениях «туркменского» периода можно наблюдать, как герои, при расставании или стараются запомнить друг друга, место, которое они покидают, или дают обет памяти, или стараются не забыть самих себя. Так, расставаясь с каким-либо местом, Джумаль, «всегда долго и грустно прощалась с тем, что остается одиноким: с кустом саксаула, у которого она играла, с куском стекла, с высохшей ящерицей...» [Платонов 2011б: 297]. Пока Джумаль была маленькая, обид и зла она еще не знала, поскольку «её детское сердце еще жило без памяти», напротив этому можно также вспомнить героя «Джан» Суфьяна, сказавшего Назару: «Ты не знаешь, ты живешь, как ешь: что в тебя входит, то потом выходит. А во мне все задерживается» [Платонов 2011б: 136]. Памятью наделена и старая чинара, которую плененная персиянка встретила в начале пути. На высоте ствола чинары росли камни. «Должно быть, река в свои разливы громила чинару под корень горными камнями, но дерево вьело себе в тело те огромные камни, окружило их терпеливой корой. Обжило и освоило и выросло дальше, кротко подняв с собою то, что должно было его погубить» [Платонов 2011б: 291]. Таким образом, чинара хранила память о своей боли и страданиях.

Заррин-Тадж в пути заболела чумой, и Атах-баба велел бросить вещи и персиянку в ветхой башне, убегая от болезни. Сто лет ни одна душа не захочет приблизиться к этому месту, и оно «останется безлюдным, потому что народ в песках живет слухом и долгой памятью» [Платонов. 2011б: 302]. Последним о персиянке позаботился Катигроб, с которым Джумаль проживет позднее 6 лет. Он отнес Заррин-Тадж далеко за пределы такыра и там закопал в глубину. И для того, чтобы не забыть место захоронения, он шагами замерил местность и вычисления записал в свою «памятную книжку», здесь важно отметить, что эту книжку Платонов назвал именно «памятной», а не «записной». Эта книжка – не содержит информацию, а хранит её от забвения, а, следовательно, как мы уже говорили ранее, от полного исчезновения. Джумаль и Катигроб жили в заброшенной глиняной башне, которую оставило племя Атах-бабы. Катигроб ходил время от времени на караванную дорогу, чтобы заработать еды. Но однажды, когда его не было, Джумаль услышала выстрелы и, взяв с собой немного риса и кинжал, села на осла и поехала в сторону, откуда доносились выстрелы. На пути она встретила людей Атах-бабы, и пока они спали, освободила их лошадей, спустя какое-то время она встретила

красноармейский разезд, после чего покинула такыр на целых десять лет. Все это время она жила в Ашхабаде и Ташкенте и носила фамилию по имени матери – Таджиева – что тоже своего рода проявление памяти. И только в последней главке рассказа Платонов упомянул о преобразовании пустыни, из чего логична и оправдана была резкая критика «Такыра»: «Одною истекшей весною Таджиевой поручили определить место для опытного садоводства в глубине Каракумов» [Платонов 2011: 308]. Джумаль нашла заброшенную башню, сказав: «...здесь лежит моя бедная родина». Она вошла внутрь. Субъект речи и субъект сознания здесь слились – мы читаем слова автора, но видим глазами Джумали. Об этом нам подсказывает невзрачное на первый взгляд «по-прежнему», именно оно дает понять нам, что Джумаль все помнит, что это для нее, а не для автора в башне «по-прежнему пусто и неуютно», «на плитах пола лежала гадость каких-то людей», а в углу она обнаружила скелет человека. Это был Катигроб, перед смертью оставивший Джумали послание на стене: «Ты придешь ко мне, Джумаль, и мы увидимся» [Платонов 2011б: 309]. Выйдя из башни и проехав по такыру несколько верст, она нашла три русских креста, огороженных изгородью. На одной из могил был обычный камень, на котором было высечено: «Старая Джумаль», должно быть, это Катигроб позаботился о последнем приюте для Заррин-Тадж. Вспомнив мать, Джумаль вспомнила и её слова: «И что за плохое горе мое! Тот, кто ушел, назад никогда не вернется» [Платонов 2011б: 310]. Но Джумаль вернулась, сохранив память и о детстве, и о Катигробе, и о родине, и о матери, а это значит, что все они не потеряны и не исчезли в Вечности.

Человек пустыни по Платонову – человек невероятной силы и терпения. Ведь жизнь в пустыне – труд – тела, души и ума, ведь для того, чтобы не погибнуть, недостаточно быть сытым, здесь нужно постоянно работать со своим сознанием и своей памятью, нужно всегда «проверять» себя на предмет существования, помнить, осознавать. Пустыня – место, в котором стираются грани пространства и времени. Здесь нет конкретики, ибо здесь царит Вечность. Физически человек в этой Вечности движется по горизонтальной оси в то время, как его душа устремлена по оси вертикали. В пустыне человек может полагаться лишь на свою душу, поскольку ничего, кроме души, по сути, он не имеет. В этих поездках в Туркмению Платонов окончательно решил для себя вопрос об организации в пустыне лучшей жизни, придя к выводу, что пустыня должна быть именно такой, какой он её увидел.

ЛИТЕРАТУРА

Андрей Платонов: воспоминания современников: материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. – 496 с.

Платонов, А.П. Записные книжки. Материалы к биографии. Публикация М.А. Платоновой. Составление, подготовка текста, предисловие и примечания Н.В. Корниенко. М.: «Наследие», 2000. – 424 с. РГАЛИ, ф. 1698, оп. 1, ед. хр. 1055, л. 1-2.

а Платонов, А.П. О первой социалистической трагедии [Электронный ресурс]. 2011. URL: <http://platonov-ar.ru/publ/o-pervoy-socialisticheskoy-tragedii>

б Платонов, А.П. Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы / Сост., подготовка текста, комментарии Н.В. Корниенко. – М.: Время, 2011. – 2-е изд., стереотип. – 624 с.

Платонов, А. П. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920-1950 гг. / Андрей Платонов; сост. вступ. статья, ком. Н. Корниенко и др. – М.: Астрель, 2013. – 685 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.П. Хрящевой.

Н.А. СОМОВА

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-3(Пришвин М. М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

ЧЕРТЫ ПРИТЧИ В ЛИРИЧЕСКИХ МИНИАТЮРАХ М.М. ПРИШВИНА

Аннотация. В статье анализируется притчевость лирических миниатюр М.М. Пришвина, входящих в его итоговую книгу «Глаза земли». Определяется жанровая модель притчи, ее структурные компоненты. Прослеживается трансформация древнейшего жанра притчи в литературную притчу: исследуется участие архаической семантики (притч из Священного писания, являющих собой образец нравственного закона, премудрости и назидания) в процессе постижения Пришвиным мудрости бытия; раскрывается взаимосвязь земного и небесного, «дольнего» и «горнего», человеческой и природной жизни. На основе данных параллелей делается попытка выявить иносказательный смысл четырех пришвинских миниатюр («Тихий снег», «Восхищенный человек», «Цвет и звук», «Усталость»), объединенных многозначным образом «тишины». Этот образ в первых двух миниатюрах олицетворяет собой «благодетельный» смысл понимания жизни «восхищенным» человеком, которому открыта красота мироздания. В следующих миниатюрах «тишина», наполняющаяся звуками расцветающей земли, показывает единство природы и человека, возможность постижения человеком Истины бытия.

Ключевые слова: лирические миниатюры, притчи, Священное писание, мудрость, русская литература, архаическая семантика.

М.М. Пришвин показал нам мир взаимоотношений человека и природы, ту теснейшую связь между ними, которая воспитала человеческую душу, и тем самым, позволила природе-матери надеяться на человека как своего мудрого защитника: «Реализм, которым занимаюсь я, есть видение души человека в образах природы» [Пришвин 1985: 451].

Свет, наполняющий рассказы Пришвина, обращен к читателю вне зависимости от его возраста: он приглашает к беседе, он ничем не может оттолкнуть или ранить, он показывает любовь автора к

человеку и природе. И этот свет у Пришвина-художника с помощью поэтического слова переходит в цвет, открывая нам «синюю тишину»: «...шел по дороге, опустив глаза. Но в лужице увидел лес, и на голубом деревья высились так прекрасно. Да откуда же такое прекрасное взялось? Посмотрел – и увидел небо. Так и мое искусство, друзья, не больше лужицы, в которую из-за нашей спины смотрится невидимый нам весь человек с природой своей, небом, деревьями, водами, и я пишу вам только, чтобы вы обратили внимание» [Пришвин 1985: 453].

На протяжении полувека Пришвин делал записи и вел дневники. В них он раскрывал свои мысли о времени и событиях, свидетелем которых он был. Из его дневников вышли художественные произведения, наиболее известные из которых, «Фацелия» (1940), «Лесная капель» (1943), «Глаза земли» (1957). Итоговая книга Пришвина «Глаза земли», написанная по его дневникам 40-50-х годов XX века, автобиографична. Исследователи, изучающие творчество М. Пришвина, отмечают афористический и притчевый характер этого произведения. Так, С.Г. Семенова в работе «Сердечная мысль Михаила Пришвина» отмечает, что его «...мысль сгущена до афоризма и притчи» [Семенова 1989: 391]. Сам М.М. Пришвин в дневнике за 1940-й год пишет: «Я не первый, конечно, создатель этой формы, как не я создавал форму новеллы, романа или поэмы, но я приспособил ее к своей личности, и форма маленьких записей в дневник стала, быть может, лучше, чем всякая другая моя форма» [Пришвин 2005: 40]. Эта художественная форма позволяет сконцентрировать мысль, чтобы вобрать то главное, что хотел передать автор своему читателю. Каждое живое и неживое природное существо воспринимается им как отдельная индивидуальная личность и подтягивается до человеческого уровня, высшим состоянием которого является духовная свобода. Приведем цитату М. Пришвина из его дневника, датированного 21 июня 1944 года: «Все законы в мире – это законы необходимости (смерти), а для свободы нет закона, для личности свободной и сама смерть не закон» [Пришвин 2013: 5].

О философском характере литературного наследия М. Пришвина и притчевости его творчества пишет А.М. Подоксенов. По мнению ученого М. Пришвин, осмысляя сложности своего времени, преломляет их через призму мировой традиции, обращаясь к «...библейским притчам, образам и символам, использование которых позволило ему сопоставить сиюминутные проблемы художественного бытия своих героев с вечными истинами человеческого бытия...»

[Подоксенов 2013]. Считая, что истинный талант писателя заключается в его способности дать ответ на сложные жизненные вопросы, Подоксенов так характеризует творчество Пришвина: «...за бытием его персонажей и героев зачастую скрываются «метафизические» смыслы, повествование его многопланово и зачастую насыщено множеством философских концептов» [Подоксенов 2013].

Притчевый характер своих миниатюр отмечает и сам Пришвин. В дневнике за 1952 год читаем: «Говорили о восточном происхождении моей “мелкой” по внешности и глубокой по содержанию формы. Еще говорили <...> о народных притчах, об Евангелии и что эту форму ближе к правде, надо бы назвать притчами» [Пришвин 1990: 210].

Методологической основой наших наблюдений стали работы С.С. Аверинцева, В.И. Тюпы. С.С. Аверинцев так определяет притчу: «Притча, дидактико-аллегорический жанр литературы <...> с содержательной стороны отличается тяготением к глубокой премудрости религиозного или моралистического порядка» [Аверинцев 1987: 305]. Подробному анализу жанровой модели притчи посвящена статья В.И. Тюпы «Грани и границы притчи», где ученый выделяет притчу как особый дискурс, которому присущи следующие черты: 1) повествовательность; 2) первичность устной формы высказывания; 3) иносказательность; 4) назидательность, дидактичность; 5) продуктивность – дальнейшее развитие в иных жанровых формах. Выделяя в риторике притчи наличие а) субъекта дискурсии (говорящего), б) ее адресата и в) объекта (персонажа), Тюпа в коммуникативной компетенции говорящего выделяет наличие «...у него убеждения, организующего дискурс такого рода» [Тюпа 1999: 382]. Коммуникативную компетенцию адресата притчи автор статьи называет «регулятивной», то есть, требующей истолкования и извлечения для себя из притчи некоего урока. Это позволяет выделить шестую особенность притчевого дискурса – активизацию воспринимающего сознания.

Что касается персонажа, то он, по мнению Тюпы, осуществляет нравственный выбор, следуя некоему вечному нравственному закону, который и составляет «премудрость» назидания [Тюпа 1999: 384]. Отсюда следует, что риторика притчи – это риторика «учительного» слова, разделяющая «...участников коммуникативного события на поучающего и поучаемого» и представляющая собой монолог, «направленный от одного сознания к другому» [Тюпа 1999: 386]. Для нас важно замечание ученого о том, что притча «выступает

инвариантным ядром иных, сугубо литературных жанровых образований», что приводит к ее трансформации и модификации [Тюпа 2014: 34].

Появление притчи как протожанра в русской литературе связано с переводами Священного Писания, где она представляет собой либо притчу-сентенцию (таковы притчи Соломоновы в Ветхом Завете), либо притчу-наррацию (к таким относятся новозаветные притчи Иисуса). Основными ее чертами, как речевого жанра, были назидательность и иносказательность. В дальнейшем притча из религиозных книг и народных сказаний перешла в литературу. В словаре актуальных терминов и понятий мы находим такое определение притчи, данное Н.Д. Тамарченко: «Притча – один из малых эпических жанров переходной – от фольклора к литературе природы – иносказательная история о случае, представляющем собою не странный казус, а наглядный пример всеобщей закономерности, которой, согласно притчи, необходимо следовать» [Тамарченко 2008: 187]. В структуре притчи исследователь выделяет два плана изображения: конкретный и универсальный, являющиеся самостоятельными и равноправными. Сравнение двух планов притчи – поступка или судьбы персонажа и ее оценки рассказчиком в свете этических норм – Тамарченко называет семантическим ядром этого жанра. По его мнению, различаются «большие» и «малые» притчи, представляющие, в первом случае, развернутое повествование о каких-либо событиях и краткое сравнение, во втором, напоминающее пословицу и часто приводящееся для иллюстрации мысли в рассуждении. Промежуточный (центральный) вариант притчи более всего напоминает «параболу»: рассказ начинается и заканчивается одним предметом, удаляясь в сторону по кривой в середине повествования [Тамарченко 2008: 187].

К такому варианту притчи-параболы можно отнести миниатюру М.М. Пришвина «Тихий снег» из книги «Глаза земли»:

Говорят о тишине: «Тише воды, ниже травы». Но что может быть тише падающего снега! Вчера весь день падал снег, и как будто это он с небес принес тишину.

Этот целомудренный снег в целомудренном мартовском свете младенческой пухлотой своей создавал такую обнимающую все живое и мертвое тишину. И всякий звук только усиливал ее: петух заорал, ворона звала, дятел барабанил, сойка пела всеми голосами, но тишина от всего этого росла.

Какая тишина, какая благодать, как будто чувствуешь сам благодетельный рост своего понимания жизни, прикосновение к такой высоте, где не бывает ветров, не проходит тишина [Пришвин 1985: 230].

В этой миниатюре, рассматриваемой с точки зрения литературной притчи, очевидны два плана: конкретный и универсальный. Конкретный план рисует картину тихо падающего снега, создающего такую тишину, на фоне которой усиливается любой звук. Универсальный план рождается в нашем понимании после многократного прочтения данной миниатюры. Автор в нем сравнивает с «*тишиной*» душевное состояние человека, который достиг «*своего понимания жизни*», прикоснулся «*к такой высоте*», на которой все незначительное уже не нарушает этого состояния. Два вышеописанных плана – равноправны и самостоятельны. Раскрытие универсального плана происходит через сопоставление «*тишины*» земной и небесной, в котором объединяющим началом выступает «*снег*»: «*...как будто это он с небес принес тишину*». Семантическое пересечение значений слова «*снег*», как природного явления, с одной стороны, и как посланника небес нравственной чистоты, с другой, доказывают его метафорические образы: «*целомудренный снег*», «*младенческой пухлотой*». При анализе современной литературной притчи, необходимо отталкиваться от архетипа древней притчи. Согласно С.С. Аверинцеву, рассмотрим миниатюру М. Пришвина с опорой на ветхозаветную притчу, сопоставляющую в себе «горный» мир, небесное пространство Бога и Духа, и мир «дольный» – земной. Нам представляется, что образ «небесной тишины» рожден опорой на притчу царя Соломона. Аллюзию к этому образу можно найти в «Книге притчей Соломоновых»: «Господь премудростью основал землю, небеса утвердил разумом; Его премудростью разверзлись бездны, и облака кропят росой» [Соломон 2010: 597]. «Роса», посылаемая небесами, основанными разумом Премудрого, несет в себе образ чистоты и целомудренности. Пришвин, трансформируя древнюю притчу, модифицирует ее смысл своим субъективным миропониманием. Небесная «*тишина*», которую снег принес на землю, наполняет душу автора «*благодатью*». А это значит, что ему открывается «*благодетельный*» – посланный свыше, не земной – смысл «*понимания*» своей «*жизни*». Благодаря «*целомудренному снегу*» он прикасается к миру «горнему»: «*такой высоте, где не бывает ветров и не проходит тишина*».

Обращение к притчам Соломона при анализе произведений Пришвина не случайно. В миниатюре «Песнь Песней» М.М. Пришвина, входящей в книгу «Глаза земли» читаем следующее: «...думал о царе Соломоне как о величайшем писателе» [Пришвин 1985: 270]. Доказательством сравнения миниатюры «Тихий снег» с притчей – пораболой является то, что миниатюра начинается и заканчивается дефиницией «*тишина*». В середине миниатюры повествование уходит в сторону, сопоставляя снова два плана: тишина земли, усиливающая звуки природы и «*тишина*», обнимающая «*все живое и мертвое*», как мудрость человека, постигшего Истину.

Продолжение этой темы можно увидеть в пришвинской миниатюре «Восхищенный человек», также входящей в книгу «Глаза земли»:

Зорька нежнее щечки младенца, и в тиши неслышно падает и тукает редко и мерно капля на балконе... Из глубины души встает и выходит восхищенный человек с приветствием пролетающей птичке: «Здравствуй, дорогая!» И она ему отвечает.

Она всех приветствует, но понимает приветствие птички только человек восхищенный [Пришвин 1985: 233].

Образ «Зорьки» в этой иносказательной истории отождествляется не только с началом нового дня, но и с «озарением» субъекта дискурсии. «Зорька» как бы рассеивает тьму его сознания, открывая выход его «восхищенной» душе. «Восхищенный человек» – это человек, славящий свое бытие. Ему открыта красота мироздания. Эта красота мироздания, как «*тихий снег*» и «*роса*» Соломона, являются образами, создающими «восхищенного человека». Только избранные способны понять природу – это люди с особой душой, способной к сотворчеству. Иносказательность этой миниатюры заключается в том, что сопоставление образа «зорьки» со щечкой младенца показывает чистоту души «озаренного» человека, способной возвысится до «Абсолютной» высоты. «Пролетающая птичка» в данной миниатюре, как и «целомудренный снег» в предыдущей, или «роса» в притче Соломона являются аллегорическим образом того «посланника» небес, который принес «*тишину*» человеку. Этот человек смог подняться на такой уровень в своем развитии, когда «капля», олицетворяющая быстротечность бытия, не способна нарушить «*тишину*» его внутреннего мира.

Гимн мирозданию, который «поет» Пришвин в книге «Глаза земли» ощутим в миниатюре «Цвет и звук»:

Тишина звучная, не знаешь, куда лучше смотреть – в себя или на березки в малиновом свете, не знаешь, что лучше слушать, – себя или птичек...

В эту зарю все так было в небесных цветах, так согласно высвистывали свои сигналы певчие дрозды, что как будто из переходящего цвета зари и родился звук певчих птиц [Пришвин 1985: 233].

Мы вновь встречаемся с образом «тишины», но здесь она иная – «звучная». Весеннее преображение природы создает оркестр звуков, как внутри человека, так и вовне: «...так согласно высвистывали свои сигналы певчие дрозды». В данной миниатюре «тишина», олицетворяющая собою мудрость, смысл «понимания» жизни, уже не приходит автору свыше – она находится в его душе. Метафизичность универсального плана подчеркивается метафорами: «небесные цветы», «сигналы певчих дроздов». Следующие слова: «...не знаешь, куда лучше смотреть – в себя или на березки в малиновом свете, не знаешь, что лучше слушать, – себя или птичек...» – показывают воспринимающему сознанию этот закономерный параллелизм, который автор преподносит в качестве своего убеждения, и который воочию демонстрирует сопоставление конкретного и универсального плана данной притчи-миниатюры. Смысл миниатюры, сжатый до нескольких строк, способен передать главную мысль автора о всеединстве небесного и земного. Это проявлено пришвинским переходом света в цвет и, далее, переходом «цвета зари» в «звук певчих птиц». Посреди этого единения находится человек, постигший премудрость.

Тема всеединства – объединение небесного и земного, сиюминутного и вечного – составляет смысл миниатюры, озаглавленной «Усталость»:

Шел в лесу долго и, вероятно, стал уставать: мысли мои стали снижаться и уходить из лесу домой.

Но вдруг я почувствовал себя внезапно радостным и возвышенным, глянул вокруг и увидел, что это лес стал высоким и стройные прекрасные деревья своим устремлением вверх поднимали меня [Пришвин 1985: 235].

Семантическим ядром данной миниатюры является аллегорическое восприятие природы, как источника вдохновения, актуализирующего творческое начало субъекта дискурсии. Это творческое начало, соприродное Первотворцу, направлено на достижение человеком состояния «благодати», при котором он

становится частью мироздания. Древний исток этого смысла раскрывается в следующих словах из притч Соломоновых:

«Блажен человек, который снискал мудрость ...» [Соломон 2010: 597].

«Путь жизни мудрого вверх, чтобы уклониться от преисподней внизу» [Соломон 2010: 606].

Когда «долго» идешь праведным путем к постижению «Истины», кажется, что путь этот труден и бесконечен. Отказ от многих земных удовольствий и страстей приводит к «усталости» и сомнению: «...мысли мои стали снижаться и уходить из лесу домой». В этих словах субъекта дискурсии обнаруживается начинающееся сомнение в правильности выбранного пути. Однако, та мудрость, которую он обретает в процессе своей душевной эволюции, поддерживает его, не дает ему «упасть» и поднимает его вверх:

«...стройные прекрасные деревья своим устремлением вверх поднимали меня».

Рассмотренные нами миниатюры М. Пришвина включают в себя два плана изображения: небесный и земной. Однако, эта оппозиция в каждом случае наполняется разным содержанием. В первой миниатюре автор, при сопоставлении двух обозначенных планов, преподносит смысл несуетного понимания жизни душой, постигшей «тишину». Во второй миниатюре Пришвин показывает, как «тишина» души позволяет выйти наружу «восхищенному человеку». Третья миниатюра говорит о «звучной тишине» расцветающей земли, о переходе цвета в звук и о единстве природы и человека. Последняя миниатюра показывает возможность достижения человеком Истины, посредством обретения мудрости.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. Притча // Лит. энцикл. словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 305.

Подоксенов А. Михаил Пришвин: философско-мировоззренческие контексты творчества. // Журнальный клуб Интелрос «CredoNew» №4, 2013. URL [электронный ресурс]: http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/k4-2013/21496-mihail-prishvin-filosofsko-mirovozzrencheskie-konteksty-tvorchestva.html

Пришвин М.М. Глаза земли. // Зеркало человека. М.: Правда, 1985. С. 230-453.

Пришвин М.М. Пришвина В.Д. Мы с тобой. (Дневник любви). Спб.: Росток, 2005. С. 40.

Пришвин М.М. Дневники 1905-1947. М.: Новый хронограф, 2013. С. 5.

Пришвин о Розанове. Публикация В. Ю. Гришина и Л. А. Рязановой // М.: Контекст-1990. С. 210.

Семенова С.Г. «Сердечная мысль» Михаила Пришвина. // Семенова С.Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М.: Советский писатель, 1989. С. 391.

Соломон. Книга притчей Соломоновых // Библия. М.: Российское библейское общество, 2010. С. 596, 597.

Тамарченко Н.Д. Притча. // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 187.

Тюпа В.И. Грани и границы притчи. // Традиция и литературный процесс. Новосибирск: изд-во СОАН, 1999 г. С. 382-386.

Тюпа В.И. Нарративная стратегия притчи в литературной традиции. // Притча в русской словесности: от Средневековья к современности: коллективная монография; Ин-т филологии СО РАН. Новосибирск: РИЦ НГУ, 2014. С. 34.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.П. Хрящевой.

Т.В. ГЛАВАТСКИХ

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-32 (Астафьев В. П.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,444

ПОЭТИКА ДВОЙСТВЕННОЙ СЕМАНТИКИ И ЕЕ ФУНКЦИЯ В МИНИАТЮРЕ «ПАДЕНИЕ ЛИСТА» ИЗ КНИГИ «ЗАТЕСИ (ТЕТРАДЬ ПЕРВАЯ.)» В.П. АСТАФЬЕВА

Аннотация: Данная статья посвящена исследованию поэтики двойственной семантики в миниатюре первой Тетради Затесей «Падение листа». Через ритмику, мелодику, ассоциативный фон автор раскрывает функцию двойственности образов. Мир природы и мир человека у Астафьева с первых строк мыслятся как два диаметрально противоположных полюса: время в миниатюре из линейного переходит в поступательно-возвратное, пространство из физического – в метафизическое. Мир природы у Астафьева наделяется животворящей, созидательной силой, а мир человека – разрушающей. Таким образом, анализ стилевой доминанты «Падения листа» позволяет автору сделать вывод о художественной философии В.П. Астафьева, связанной с такими религиозно-философскими понятиями как Вечная женственность и софийность.

Ключевые слова: лирические миниатюры, женственность, поэтика, двойственная семантика, русская литература.

«Я шел лесом, затоптанным, побитым, обшарпанным, в петлях троп и дорог» [Астафьев 1997: 39], – с этих слов начинается миниатюра «Падение листа». Семантику слова «дорога» можно трактовать в двух значениях: в прямом смысле и коннотативном – как символ долгой и запутанной дороги жизни. За счет приема градации оценочных эпитетов «затоптанным, побитым, обшарпанным» достигается чувство томительного напряжения лирического субъекта, расширяются его временные рамки, осуществляется ассоциативная связь с предыдущими текстами, и миниатюра как бы проникается общим тоном всей Тетрады уже с первых строк. Мотив пути, как программный, задается в самом начале текста и «настраивает» читательское восприятие на нужный лад.

В первом абзаце миниатюры мы видим, как мерно чередуются три фрагмента, изображающие то природу, то человека:

«[Я шел лесом, затоптанным, побитым, обшарпанным, в петлях троп и дорог. Не колесом, а плугом вроде бы ездили здесь, вроде бы воры-скокари ворвались в чужой дом среди ночи и все в нем вверх дном перевернули. И все-таки лес жил и силится затянуть травой, заклеить пластырем мхов, припорошить прелью рыжих гнилушек, засыпать моросью ягод, прикрыть шляпками грибов ушибы и раны, хотя и такой могучей природе, как сибирская, самоисцеление дается все труднее и труднее. Редко перекликались птицы, лениво голосили грибки, вяло и бесцельно кружились вверху чеглок.][Двое пьяных парней, насажая мотор, с ревом пронеслись мимо меня на мотоцикле, упали по скользкому спуску в ложок, ушиблись, повредили мотоцикл, но хохотали, чему-то радуясь. Всюду по лесу чадили костры и возле них валялись нахавшие из города труженики. Была середина воскресного дня. Разгоняя гиподинамию, горожане рубили, пилили, ломали, поджигали лес, притомились уже и загорали под солнцем, с утра скрывшимся за такой громадой туч, что казалось, и месяц, и год не выпростаться ему оттуда.][Но совсем легко, как бы играючи, солнце продрало небесное хламье –и скоро ничего на небе не осталось, кроме довольного собою, даже самодовольно бодрого светила.]]» [Астафьев 1997: 39].

В начале текста особая функция отводится ассоциативному фону. Первое предложение наталкивает на мысль о двойственной семантике фраз: синтаксически предложение строится так, что ряд однородных определений можно отнести как к слову «лес», что рождает прямой оценочный смысл видимой герою природы, так и к местоимению «я». В этом случае смысл фразы обретает непрямую семантику и выражает внутренне состояние героя.

Далее автор вновь использует сочетания слов, которые рождают двойственную образность предметов: *«не колесом, а плугом вроде бы ездили здесь, вроде бы воры-скокари ворвались в чужой дом среди ночи и все в нем вверх дном перевернули»*. Под словом «дом» можно понимать, не только лес, распаханый, разграбленный человеческой рукой, но и душу человеческую, по которой «ездили», словно острием ножа. Повторяющееся вводное слово «вроде бы» усиливает зыбкость границ между смыслами фраз.

Затем природа совсем оживает: она, как и человек, может чувствовать боль, имеет способность к самоисцелению, но ей дается это все труднее. Чувство человеческого внутри природы достигается с помощью прямого олицетворения «лес жил», его дополняют фразы «силится затянуть травой», «заклеить пластырем», «прикрыть шляпками ушибы и раны».

Во втором фрагменте абзаца фокус изображения перемещается с мира природы в мир человеческий. Здесь значительно ощущается замедление времени: «редко» перекликаются птицы, «лениво» голосят грибки, «вяло и бесцельно» кружится вверху чеглок. Мыслится, как будто жизнь совсем скоро остановит свой ход.

Момент падения двух пьяных парней-мотоциклистов на скользком спуске – это вектор, который задает движение вниз, говорит о духовном упадке человека. Этот спуск, по которому летят с рёвом юноши, символизирует нравственное падение человека, которому они не столько не могут, сколько не хотят сопротивляться.

Стоит обратить внимание и на то, как с помощью разговорной лексики создается образ городского жителя: слово «труженики» обретает негативную сатирическую окраску в контексте выражения «валялись наехавшие». Люди сначала низводятся до неживых бесполезных предметов, а позже выступают в роли варваров, «разгоняя гиподинамию», рубят, пилят, ломают, поджигают лес.

Противопоставление с союзом «но» в следующем предложении снова переносит нас в мир природы. В отличие от человека, она находит в себе силы сопротивляться: *«Но совсем легко, как бы играючи, солнце продрало небесное хламье – и скоро ничего на небе не осталось, кроме довольного собою, даже самодовольно бодрого светила»*.

И если вернуться к вопросу о зыбкости грани между смыслами фраз, то рождается еще одно наблюдение, и связано оно уже с зыбкостью мира, который наделен этими смыслами. Все пространство начинает расходиться как бы на два полюса – мир природный и мир человеческий. И по своим характеристикам они – диаметрально противоположны.

Астафьев использует принцип ассоциативного сопоставления человека и природы. То, что должно быть справедливо для первого переходит на сторону второго, то есть природы, люди же представляются неживыми, лишенными души, находящимися на границе между духовной жизнью и смертью. Природа наделяется героической стойкостью, а человек живет, нисколько не заботясь об ответственности перед бытием, более того, сам является не созидающей, а разрушающей силой.

Н.Л. Лейдерман писал об этой особенности астафьевского текста: «...структура образов, ... выдержана у Астафьева в одном ключе – человека он видит через природу, а природу через человека» [Лейдерман 2009: 61].

Это наблюдение стоит дополнить другой важной мыслью. Природа в «Падении листа» вся согрета теплом солнечных лучей, буквально ими «прошита». Лучи, в противовес мотоциклистам, задают направление снизу-вверх: это вектор, связывающий воедино земной и небесный мир, он образует их единство, и природа в нем «трепещет от тепла, истомы и легкого освежающего дуновения». Она прекрасна в этой легкости, полна животворящей силы. Но самое главное – она способна пробудить в душе человека сверхчувство, и это – ощущение природы, неуловимое ни слухом, ни зрением, возвышающее человека к небесному миру. Мы видим, как меняются чувства лирического «я»: апатия в начале текста переходит в живое, как будто чудесное, воодушевление. Он улавливает «неслышное движение» искрящегося в воздухе березового листа, чувствует запах его «сквозящей печали». Это мгновение одновременно торжественно и трагично. Обратимся далее к тексту:

«Медленно/, неохотно/ и в то же время торжественно падал он/, цепляясь за ветви/, за изветренную кожу/, за отломанные сучки/, братски прикикая ко встречным листьям/, – чудилось/: дрожью охвачена тайга/, которой касался падающий лист/, и голосами всех живых деревьев она шептала/: "Прощай!/ Прощай!../ Скоро и мы.../ Скоро и мы.../ скоро.../ скоро.../"»[Астафьев1997: 39].

Разделив абзац на синтагмы, мы видим, что в начале и конце текста фразы короткие и произносятся они с протяжной интонацией. В конце фрагмента синтагмы редуцируются до одного слова, и к протяжности добавляются долгие паузы, возникает ощущение незаконченности мысли, иными словами перед нами интонация сосредоточенного размышления, то есть – медитация лирического субъекта.

Ритмический рисунок в точности имитирует полет листа: внутри абзаца короткие фразы, построенные по принципу параллелизма («цепляясь за ветки, за изветренную кожу, за отломанные сучки»), создающие впечатление его борьбы за жизнь, колебаний в воздухе, переворотов. Они начинают чередоваться с более длинными, за которыми чудится нам его плавный и «торжественный» полет.

Интересна аллитерация во фразе «шептала: «Прощай! Прощай!»». Выделение ударного чистого [а] и восклицание в конце создают звуковую мелодию отчетливого шелеста листвы, но заударный [ц] по своей природе произносится с меньшим шумом, поэтому при артикуляции фразы к концу шум переходит в ровное дыхание, и шелест словно растворяется в этом мягком, едва уловимом [ц].

Но лист продолжает свой полет:

«Чем ниже опускался лист/, было ему падать все тягостней и тягостней/: встреча с большой/, почти уже охладевшей землей страшила его/, и потому/ миг падения листа все растягивался/, время как бы замедлилось на размытом дально обрыве/, удерживало себя/, но козильная темь земли/, на которую предстояло лечь листу/, погаснуть/, истлеть/ и самому стать землей/, неумолимо втягивала его желтое свечение/».

В первой строке оказываются ударными сначала два [и] верхнего подъема, затем два [а] нижнего подъема, благодаря этому создается неосознанное звуковое оформление движения листа сверху вниз. Во второй строке их сменяют [о], [е] среднего подъема, кажется, как будто лист останавливается на мгновение на месте, делает оборот, эти звуки сменяют ударные [и], [у] верхнего подъема – лист, словно подхваченный ветром, приподнимается вверх, но затем снова придавливающие к земле [е], [а], и ритм этот повторяется несколько раз.

Лирический герой останавливает лист:

«Я подставил руку/. Слово учуяв тепло/, лист зареял надо мной/ и недоверчивой бабочкой опустился на ладонь/. Распорщенный зубцами/, взъерошенный стерженьком/, охлаждающий кожу/ почти невесомой плотью/, лист все еще боролся за себя/, освежая воздух едва уловимой горечью/, последней каплей сока/, растворенной в его недрах/».

В этом абзаце интересна насыщенность заударным звуком [ц]. В первых двух предложениях он смягчает тон интонации: лист сравнивается с живым, беззащитным, маленьким существом – бабочкой, трепещущей в руке героя. Далее в ряду однородных определений он обретает нарастающее тревожное звучание, связанное с борьбой этого «взъерощенного» создания, но неминуемо обреченного на гибель, переходящее в конце в горькую, едва уловимую мелодию последнего рывка.

«Там,верху, в зеленой березовой семье, жил и этот листок, величиною с гривенник. Самый маленький, самый слабый, он не удержал своей тяжести, у него не хватило силы на все лето, и суждено ему было первому подать весть о надвигающейся осени, первому отправиться в свой единственный, беспредельный полет...»,- и вот в начале абзаца мы видим, что герой снова обращает свой взгляд вверх и начинает размышлять о великой миссии уже опавшего листа, о том, как занял он свое место в лесу, сколько сил потратила береза, чтобы лист весело зашумел, стал частицей того мира, в котором «с таким трудом прорастает и утверждается все доброе, нужное, а злое является вроде бы само собою и существует, совершенствуется в силе и наглости».

Планирование листа в воздухе, сбивчивость мысли героя, ее незавершенность – мысль, словно лист, кружится в голове лирического субъекта, не выстраиваясь в прямую линию, что определяет микромодель поступательно-возвратного движения

лирического сюжета, обусловленного «ритмом, движением на месте, пульсацией» [Капинос 2006: 305].

Вопросы, которые мучают лирического субъекта в конце фрагмента, ведут его к их дальнейшему философскому осмыслению. Сама форма субъектной организации лирики позволяет говорить о лирическом «я» как о субъекте с более широким сознанием, вмещающим в себя всю глубину философского знания. Е.В. Капинос пишет об этой особенности: «Герои лирики обозначаются не именами, а местоимениями. Дейктичность местоимений обуславливает подвижность границ между лирическим «я» и миром, как в тютчевской формуле “Все во мне и я во всем”» [Капинос 2006: 296-297].

И мы видим, как в миниатюре происходит «вчувствование» лирического «я» в пространство и время и их трансформация. Линейное время сменяется поступательно-возвратным, пространство тяготеет к вселенской масштабности. Становится возможным сочетание множества «вечных» граней человеческой мысли, и все мироздание стягивается крепким «узлом» в этой миниатюре. В «Падении листа» через предельно абстрактный образ «я» выразился апофеоз авторской мысли.

«Тетрадь» представляется нам чем-то вроде созданного Астафьевым «театра», где главная сцена – безмолвная, умирающая природа, «вчувствование» в которую рождает мысль о человеке и сущности его земной жизни, выходящей за рамки обычного времени. Кажется, еще миг, и нам откроется разгадка всего человеческого бытия, закрытого добродушно-невинным занавесом, который преобладал в начале «Тетради».

Автор здесь прямо заявляет: *«Земля наша справедлива ко всем, хоть маленькой радостью наделяет она всякую сущую душу, всякое растение, всякую тварь, и самая бесценная, бескорыстно дарованная радость – сама жизнь! Но твари-то и, прежде всего, так называемые разумные существа не научились у матери-земли справедливой благодарности за дарованное счастье жизни. Людям мало просто жить, просто радоваться: к сладкому им подавай горькое, а лучше – кровавое, горячее, они сами над собой учиняют самосуд: сами себя истребляют оружием, но чаще словом, поклонением богам и идолам, которых сами же и возносят, целуют им сапоги за то, что те не вдруг, не сразу отсекут им головы или щедро бросят отобранный у них же кусок хлеба в придорожную пыль»* [Астафьев 1997: 41].

Лирический герой разъясняет эту мысль через обращение к историческим аллюзиям: он упоминает инквизитора Торквемаду, который, как говорит история, обманутый возлюбленной, сделался убийцей не одной тысячи ни в чем не повинных испанцев. Борясь за веру в Господа Бога, он истреблял мавров и евреев, ненавидел всех

католиков, которые радовались земной человеческой жизни, любили застолья, общества красивых женщин и не посещали богослужения. Таких людей Торквемада называл еретиками и жестоко истреблял. В одном ряду с Торквемадой оказались испанские конквистадоры, миссионеры, которые «пекутся» о «свободе» и «чистоте души» человеческой. За ними идет «фюрер», то есть единоличный правитель Германии – Адольф Гитлер, «великий кормчий» Мао Цзэдун, лидер Китайской Народной Республики, приверженец коммунистической идеологии. Во время его правления проводились массовые репрессии, военные кампании, унесшие жизни миллионов.

Всех этих людей лирический субъект, выбирая слова с особой экспрессивной окраской, бранные слова, выражающие ненависть, называет ублюдками, психопатами, чванливыми самозванцами. С презрением он относится к их морали, заключающейся во фразе «дави слабого, подчиняй и грабь ближнего».

Проводя параллель между правителями разных государств и разных эпох, лирический субъект приходит к выводу, что жизнь циклична, и люди не в состоянии учиться на ошибках прошлого. Но лист «ни в чем не повторяется»:

«Увядание его – не смерть, не уход в небытие, а всего лишь ответ нескончаемой жизни. Частица плоти, тепла, соков и этого вот махонького листа осталась в клейкой почке, зажмурившейся скорлупками ресниц до следующей весны, до нового возрождения природы», – думает лирический субъект, и в его раздумьях снова мерцает мысль о бренности человека в мире и вечной, обновляющейся жизни природы, ее могучей, несравнимой с человеческой, силе.

Природа Астафьева остается Вечно женственной: в художественной философии автора, как отметила И.И. Плеханова, мать-земля, согретая солнцем, является основой всего сущего, из нее исходит Красота и духовная сила. Природа пронизана софийностью, которая вбирает в себя Любовь, откровение Божие и являет его земной твари, чтобы та смогла воспарить над миром физическим и приблизиться к метафизическому, в религиозной философии – трансцендентному Божественному миру [Русский традиционализм 2016: 220]. Ученый говорит, что писатель видит себя выразителем природного сознания и берет «на себя общую вину за предательство материнской первоосновы жизни», но самое главное, Астафьев признает высшую мудрость «не просто за искренней верой, но за отрефлексированным религиозным миропониманием» [Русский традиционализм 2016: 220].

Лирический герой миниатюры с болью в голосе указывает на болезнь всего человечества: *«Мы мчимся, бежим, рвем, копаем, жжем, хватаем, говорим пустые слова, много, очень много самоутоешительных слов, смысл которых потерян где-то в торопливой, гомонящей толпе, обронен, будто кошелек с мелочью... Ах, если бы хоть на минуту встать, задуматься, послушать себя, душу свою, древнюю, девственную тишину, проникнуться светлой грустью бледного листа – предвестника осени, еще одной осени, еще одного, кем-то означенного круга жизни, который совершаем мы вместе с нашей землей, с этими горами, лесами, и когда-то закончим свой век падением, скорей всего не медленным, не торжественным, а мимоходным, обидно простым, обыденным – на бегу вытряхнет из себя толпа еще одного спутника и умчится дальше, даже не заметив утраты».*

Лирический субъект предлагает вслушаться в древнюю, девственную тишину, ибо в ней нужно искать истинный источник жизни. Казалось, что к одной этой одновременно простой и сложной мысли на протяжении всей «Тетради» вел читателя автор. Но почему не появляется ощущение того, что занавес полностью поднят?

Астафьев не ставит на этом точку. В конце миниатюры автор снова погружает лирического героя в раздумья: *«Как воссоединить простоту и величие смысла жизни со страшной явью бытия?».*

Очевидно, что сейчас он не может найти ответа на этот вопрос. Восторженный и напряженный тон снова сменяется апатией: *«Показалось даже, что у меня за спиной крылья и я хочу взмахнуть ими, подняться над землей. Да пересохли, сломались и отмерли мои крылья. Никогда не улечу. Остается лишь крикнуть что-то, душу рвущее, древнее, без слов, без смысла, одним нутром, одним лишь горлом, неизвестно кому, неизвестно куда, жалею на еще один, улетевший беззвучным бледным листком год жизни».*

Конец миниатюры остается открытым, без ответа: *«Кто скажет нам об этом? Кто утешит и успокоит нас, мятущихся, тревожных, слитно со всей человеческой тайгой шумящих под мирскими ветрами и в назначенный час, по велению того, что зовется судьбою, одиноко и тихо опадающих на землю?».*

Таким образом, поэтика двойственной семантики в «Падении листа» делит пространственную и временную модель мира миниатюры на два диаметрально противоположных полюса – мир природы и мир человека, связанные образом Вечной Женственности. Пространство и время выходят за рамки физического мира на уровень религиозно-философского, метафизического осмысления. Однако главная загадка

мира остается неразгаданной лирическим субъектом: заключительный аккорд будет поставлен в финальной затеси «Тетради».

ЛИТЕРАТУРА

Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 7. Затеси: семь тетрадей. – Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. – 544 с.

Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Институт филологии СО РАН. Новосибирск, 2006. – 336 с.

Лейдерман Н.Л., Скрипова О.А. и др. Стиль литературного произведения. (Теория. Практикум) – Учебное пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филол. исслед. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник», 2009. – 184 с.

Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия // Плеханова И. Вечная женственность в природно-социальной концепции В. Астафьева (на материале повестей «Пастух и пастушка» и «Обертон»). Серия «Универсалии культуры». Вып. VII: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. – М.: Флинта: Наука, 2016. – 456 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.П. Хрящевой.

А.А. МЕЗЕНИНА

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Юргенсон Л.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,444

МУЗЫКА И АУШВИЦ В РОМАНЕ Л. ЮРГЕНСОН «ВОСПИТАННЫЕ НОЧЬЮ»

Аннотация. Статья посвящена анализу романа Л. Юргенсон «Воспитанные ночью» (2009). Выявляется авторская концепция музыки как части культуры общества. Исследуется место музыки в духовной атмосфере Германии в период власти нацистов. Слияние двух главных тем романа – музыки и национализма, проявляющееся в синкретичной природе центрального образа скрипача-еврея Вальтера Бреннера, позволяет рассматривать сферу культуры на фоне широкого социально-исторического контекста и говорить о переосмыслении места культуры и, в частности, музыки в общественном сознании. Тезис Теодора Адорно о гибели культуры после Освенцима подвергается в романе художественному осмыслению и в целом находит своё подтверждение, но вину за обесмысливание культуры и музыки автор возлагает на плечи людей, в душе которых идеология национал-социализма оказалась способна сосуществовать наравне с эстетическим чувством.

Ключевые слова: образ музыки, литературные образы, музыка, нацизм, фашизм, романы, концлагеря.

Люба Юргенсон – франко-русская писательница и литературный переводчик, родившаяся в 1958 г. в Москве. В 70-х семья писательницы эмигрировала из Советского союза во Францию. Сама Юргенсон признаётся, что в годы молодости ею владели антисоветские настроения, порождённые тяжёлой атмосферой в стране и в семье писательницы: «Я росла в совершенно антисоветской семье. Помню, мне было года четыре, когда бабушка сказала: “Ты должна из этой страны уехать”. <...> Бабушка была убеждена, что доживёт свой век в Москве, но что я должна бежать – от рабства. Поэтому я жила с мыслью, что когда-то мне придётся бежать» [Сикорская 2015]. Жизнь и творчество Юргенсон, тем не менее, всегда оставались в тесной связи с русской культурой, т.к. писательница умела разграничивать между собой области культуры и политики: «У меня никогда не было

отторжения русской культуры, я всегда разделяла культуру и правительство, политический строй» [Сикорская 2015].

Роман Любы Юргенсон «Воспитанные ночью» повествует о жизни Германии (в центре внимания – Берлин) в период с 1938 по 1947 гг., тем самым делая объектом изображения жизнь страны во время триумфа нацизма и после его падения.

Двумя главными опорными темами романа можно назвать музыку и Аушвиц. Между жизнью самой писательницы и музыкой существует органически сформировавшаяся «кровеная» связь (Люба Юргенсон является внучкой знаменитого музыкального издателя Петра Юргенсона). Тема Аушвица и судьбы еврейского народа в свою очередь тесно переплетается с личной трагедией семьи писательницы. В свете этого тот факт, что именно «человек лагерный – предмет болезненного внимания Юргенсон, будь то гитлеровский «кацетник» (лагерник) или сталинский эзк»¹, перестаёт казаться странным или нелогичным.

Вследствие обострённого сочувствия к лагерному человеку, по всей видимости, центральной фигурой романа «Воспитанные ночью» и становится скрипач-виртуоз Вальтер Бреннер, солист немецкого оркестра и сын еврея, в результате доноса попадающий в концлагерь. Выбор заключённого концлагеря в качестве идейного центра системы образов произведения отсылает нас к традиции концлагерного романа, который представляет собой особую жанровую «разновидность романа, в основу которого положена история о пребывании человека в нацистском концлагере» [Подавылова 2015: 11]. В судьбе Вальтера реализуется устойчивая для данной жанровой модификации фабула «арест – лагерь – освобождение», которая включает в себя документальный материал (обязательный для произведений концлагерной литературы) – воспоминания героя о годах, проведённых в Аушвице. В романе Л. Юргенсон можно обнаружить и другие черты концлагерного романа: хронотоп апокалипсиса («апокалипсического времени, с одной стороны, разделенного на отдельные фазы, с другой – не имеющего начала и завершения, что придает ему характер *длящегося* конца» [Подавылова 2015: 16]); мотивы метафизической смерти, наступающей героя после освобождения и т.д., но жанровая специфика произведения не ограничивается рамками лишь данной жанровой модификации, т.к. границы объекта художественного осмысления шире сугубо концлагерной тематики. Тем не менее, задача выявления в романе «Воспитанные ночью»

¹ Здесь и далее цит. по: [Юргенсон 2009] с указанием страниц в скобках.

особенностей, свойственных жанру концлагерного романа, вполне могла бы послужить основой для отдельного исследования.

Интерес для нашего исследования представляет слияние двух тем – национализма и музыки, которое приводит к тому, что музыка в романе существует как бы внутри сферы политики, неотделима от неё, в связи с чем перед нами и возникает проблема выявления авторской концепции музыки как части культуры конкретно-исторического общества.

Вопрос вовлеченности культуры в социально-исторические процессы интересовал и продолжает интересовать литературоведов, философов, писателей и многих других. Музыка, являющаяся объектом нашего интереса, в первую очередь как часть культуры конкретно-исторического общества, также не избегает слияния с множественными аспектами жизни человека. Более того, подчас именно она становится наиболее полным и ярким выражением катастроф общественной жизни, т.к. обладает способностью воплощать голоса эпохи. Не случайно А.А. Блок определял основным делом и обязанностью художника «видеть то, что задумано, *слушать ту музыку* (курсив наш – А.М.), которой гремит “разорванный ветром воздух”» [Блок 1962: 12].

Обострённая чуткость музыки к переменам в истории и общественном сознании позволяет Н.В. Барковской в статье «Музыка и война: наблюдение над тематическим мотивом в литературе XX века» сделать следующий вывод: «Характер музыки меняется, отражая те или иные катастрофические события. Соответственно, меняется и образ музыки в литературе» [Барковская 2015: 174].

Глубокое и длительное взаимодействие музыки со словом привело к рождению *словесной музыки*, т.е. слово стало обладать «некой собственной музыкой, что есть особая музыка слова, нетождественная музыке как таковой» [Махов 2005: 10]. А.Е. Махов выделяет «два главных “образа” словесной музыки – космически стройная структура и изменчивый поток», вследствие чего «все мировоззренческие интерпретации этой музыки так или иначе тяготеют к одному из этих двух потоков» [Махов 2005: 156]. Содержательный смысл музыки, таким образом, можно свести к двум художественным моделям – Космос и Хаос.

Рассматривая мир в объективе художественного осмысления, Н.Л. Лейдерман обозначает Космос и Хаос как основные *мегамодел* мира и выдвигает «положение о том, что *семантической основой циклической смены основных типов культуры является оппозиция “Космос – Хаос”*» [Лейдерман 2010: 504]. Далее он отмечает: «Борьба

между Космосом и Хаосом может быть представлена как универсальная формула глубинной сущности всех конфликтов в искусстве. <...> Как мегамодели мира Космос и Хаос постоянно присутствуют в художественном сознании на любой фазе историко-литературного процесса» [Лейдерман 2010: 506]. Формирование Космической модели мира – заслуга классического искусства. XX век становится веком всеобъемлющих потрясений и переосмысления многочисленных аспектов земного бытия. Переворот в научных представлениях о Вселенной и её законах «подрывает самую основу веры в гармоничность физического Космоса: неустойчивость и неопределённость обнаружены в том, что тысячелетиями считалось самым неизблемым, вечным – в законах природы» [Лейдерман 2010: 613].

Теодор Адорно в своей книге «Негативная диалектика» (в части «Размышления о метафизике») отмечает, что события Второй мировой войны подорвали уверенность в позитивности наличного бытия, в существовании первооснов и первопричин происходящего в мире: «Чувство не приемлет рассуждений о том, что в судьбе этих жертв (жертв Освенцима – прим.) ещё можно отыскать какие-нибудь крохи так называемого смысла» [Адорно 2003: 322]. Рассуждая об изменениях, произошедших в мире и в сознании воспринимающего этот мир человечества после Второй мировой войны и Освенцима, он в буквальном смысле констатирует гибель культуры во второй половине XX века: «Культура испытывает отвращение к вони, потому что сама дурно пахнет; её дворец, как великолепно сказано у Брехта, построен из собачьего дерьма. Спустя годы, после того как эти строки были написаны, Освенцим доказал, что культура потерпела крах. То, что могло произойти там, где живы все традиции философии, искусства и просветительского знания, говорит о чём-то значительном, а не просто о том, что дух, культура не смогли познать человека и изменить его». Факт «краха» культуры Адорно связывает с фактом её идеологизации: «После Освенцима любая культура вместе с любой её уничижительной критикой – всего лишь мусор. В своих попытках возродиться после всего того, что произошло в её вочинах и не встретило сопротивления, культура окончательно превратилась в идеологию, которой она потенциально и была, начиная с того момента, когда в противовес материальному существованию присвоила себе право нести свет знания о том, что разделение духа и физического труда незаконно ущемляет саму культуру» [Адорно 2003: 327].

Вопрос о гибели (или «виновности») культуры – основной вопрос романа «Воспитанные ночью», который рассматривается в социально-историческом контексте Второй мировой войны.

С точки зрения авторской концепции культуры конкретно-исторического общества нам важен образ Вальтера Бреннера, который, будучи музыкантом и евреем, подвергшимся репрессированию, воплощает в себе две важные для Любы Юргенсон темы – тему музыки и тему «кацетника», т.е. лагерного заключенного. Именно через трагическую судьбу Вальтера автор показывает судьбу целого народа, подавленного и искалеченного Второй мировой войной, и ставит вопрос о месте музыки в обезумевшем мире.

В формировании образа мира романа важную роль играет концепция мира-театра, как чего-то ненастоящего, изменчивого, некоего зрелища, протекающего на глазах у людей-зрителей. Вальтер чувствует, что «мир – это не просто театр, но театр абсурда» (116-117); друг Карла фон Леверта Готфрид говорит ему о войне: «Кончай дурака валять. Ты что, не видишь, что полным ходом идёт распределение ролей в пьесе. Ещё немного, и самые интересные разберут» (54). История при этом остаётся реальным фактом, в котором нельзя перенять неудачный дубль или вымарать лишнюю главу. История созидается каждую секунду, а самое страшное, по мысли автора, заключается в том, что творится она руками этих самых людей, живущих в мире, которого они даже не осознают. В связи с данной концепцией в роман входит образ людей, плывущих по течению, но творящих это течение своими силами, который насыщается в романе устрашающим конкретно-историческим содержанием: «Карлу встречались люди в форме цвета охры, но, в конце концов, надо же кому-то охранять национал-социалистический порядок, так что – Бог им в помощь. Поразительно другое: что и у остальных костюмы приобрели неувимое сходство с нацистской формой, трудно даже сказать в чём. Возможно, обыватель, превыше всего ценивший порядок и чистоту, питал привычную слабость к воензированной одежде, безразлично какой, но могло быть и наоборот: *её создатели сами исходили из вкусов обывателя, доколе скрытых* (курсив наш – А.М.)» (33). Таким образом, утверждается вина немецкого народа как инертной, податливой стихии, позволившей национал-социалистической партии захватить власть.

Важной для автора является также мысль о том, что идеология фашизма, проникая в сознание человека, отвратительным образом деформирует его, что в романе показано рядом образов: от одного из

центральных персонажей – офицера фашистской армии Карла фон Леверта (по вине которого Вальтер Бреннер и попал в концлагерь), до фигур жестоких надзирателей в Освенциме.

Музыкальная составляющая романа существует рука об руку с катастрофическими событиями истории и настроениями, царящими в обществе, что в первую очередь проявляется в синкретичной природе образа Вальтера Бреннера – музыканта и еврея. С одной стороны, Вальтер – человек, способный управлять могучей стихией музыки, так, первой характеристикой его как персонажа становится игра на скрипке: «Спираль сжалась до предела, переливаясь внутри чем-то тёмно-розовым, тёмно-лиловым, переходившим в игру бликов на скрипичной деке. Этим набравшим силу неистовством управляла правая рука, схватившая смычок, послушный ей, он двигался то быстрее, то медленнее. Другая рука массировала гриф: вверх к подставке – вниз к скрипичной головке. Каждый её палец трепетал. Выброшенные в музыку во изменение своего прежнего, земного назначения, руки эти летали со скоростью света, уже наделённые иной массой, согласно новейшей физике» (24). С другой стороны, его фигуре с самого начала сопутствует ощущение какой-то неправильности, неуместности: «В лице, в глазах у скрипача тоже было что-то замазанное, не открывавшее дверей, неясное. *Ясность сегодня – это первоочередное* (курсив наш – А.М.). Прекрасная ясность, способная предотвратить надвигающийся на мир эстетический хаос» (31). Причиной этого ощущения оказывается национальность героя, признание в том, что он – еврей, которое в контексте конкретной исторической ситуации становится для него фатальным: «Это слово было впервые произнесено. Оно прозвучало как тайное заклинание, заставляющее цепенеть от страха» (144).

В результате доноса Вальтер Бреннер попадает в концлагерь, где становится участником оркестра, укомплектованного из арестантов. К «счастью» для Вальтера, офицеры и палачи в концлагере любили музыку: «В лагере был некто в погонах, одно имя которого хотелось сжечь в топке памяти: Франц Гроблич, уроженец Вены. Он обожал “Die Bauerneiche” – “Сельские дубы”. Завидя его, под страхом наказания полагалось всё бросить и играть эту мелодию» (208). Происходит переосмысление фигуры музыканта, музыка оказывается вплетенной в лагерную иерархию: «В отличие от обычного узника, мгновенно лишавшегося сходства не только с собою прежним, но и с кем бы то ни было (кроме своих товарищей), игравший в оркестре до поры до времени ещё сохранял видовые признаки – фамильные черты.

Из зеркала на лагерного оркестранта смотрело лицо его отца, деда, прадеда – поколения расплющились о стекло, но не уничтожились. <...> Это безликое родство – по вертикали – прерогатива узников с музыкальными инструментами. Лагерное братство остальных – тоже семья, племя – это безотцовщина, горизонталь» (200). Можно провести параллель между этим фрагментом и прозвучавшими когда-то давно, до войны и концлагерей, мыслями Карла фон Леверта о том, что музыкантам не дано понять язык обыкновенных людей («Да они только прикидываются, что понимают нашу речь» (61)): в приведённом отрывке музыканты вновь оказываются как бы превознесены над остальными людьми, выделены в отдельную касту. Но в данном случае «прерогатива» быть музыкантом наполняется другим содержанием: разница заключается лишь в том, что у музыканта в концлагере было гораздо больше шансов выжить, чем у «безотцовщины», т.е. обычных заключённых.

Так происходит своего рода «снижение» задач и смысла музыки – если ранее музыка мыслилась как высокая стихия, а музыкант выступал как человек, способный этой стихией управлять, то теперь музыка, войдя в реалии концентрационных лагерей, становится лишь *средством к выживанию*. Любое проявление человеческой культуры становится «фальшивкой», ибо, утерев ореол своего величия, должно было бы кануть в Лету, но парадоксальным образом продолжает существовать. И вина музыки заключается именно в том, что она продолжала существовать в безумном мире наравне с массовым геноцидом.

Отречение от музыки («Одно время игравший в лагерном концерте, господин Бреннер говорит, что по своей воле не возьмёт больше в руки скрипку» (227)) становится для Вальтера итогом его личной душевной трагедии.

В то же время, нельзя говорить о том, что Люба Юргенсон выносит бескомпромиссный приговор музыке. Чтобы это доказать, обратимся к монологу Вальтера, посвящённому его воспоминаниям о немецких офицерах, для которых он играл: «Как творческая личность я реализовался. Абсолютно. Вершиной моего творчества были “Сельские дубы”. А знаете, что они любили больше всего слушать? Моцарт – Моцартом, а на бис непременно чтоб клезмерский составчик сыграл им фрейлахс. И чтоб тоненьким голосом кто-то пел: “Купите, койфче папиросн”. Я добился того, что эсэсовцы плакали, слушая меня» (245); «Если мы играем “Сельские дубы”, значит, поблизости штурмбаннфюрер Гроблич. Утро начиналось с “Выхода гладиаторов”. Мы стоим на эстраде в своих новеньких “зебрах”, а мимо строем

скелеты, в лохмотьях. Гроблич принимает парад. <...> Вечером уже помедленней, поторжественней: марш из “Гибели богов”. Вечером это больше напоминало похоронную процессию, всегда волокли сколько-то трупов. <...> Я одному эсэсовцу часто играл концерт Мендельсона. Он жаловался мне, что очень страдает в лагере, что он не антисемит» (263-264). Как это возможно – чтобы жестокие убийцы были способны слушать музыку, сопереживать её духу и даже плакать? Из духа музыки войной и кровавым режимом была вынута сокровенная его суть: способность музыки преобразовать душу человеческую, её высший смысл, но вина в том не музыки как таковой, а *самих людей*, способных совмещать в себе эстетическое чувство и идеологию.

В финале романа Вальтер Бреннер всё же возвращается к музыке ради того, чтобы сыграть в концерте, посвящённом краху нацистского режима. Возвращение Вальтера становится событием мирового масштаба: его игру будет слушать весь освобождённый мир, концерт будет транслироваться по радио, Голливуд снимет о нём фильм, но дело тут не в том, что Вальтер – гениальный музыкант и не в том, что людям дорога музыка как символ победы. Вальтер дорог обществу тем, что он – один из немногих выживших евреев, и его можно продемонстрировать миру в знак торжества победившей в войне стороны. А то, что он ещё и играть умеет, становится лишь приятным дополнением: «”Вы за него не бойтесь, как бы он ни сыграл, критика объявит это гениальным, раз он был в концлагере, а публика по той же причине отобьёт себе все ладони”. – “Если б этих лагерей не было, их бы следовало выдумать”» (310).

Торжественная речь Гарценмайера, завершающая концерт, являет собой противоречие всем событиям романа, как внешним, так и внутренним. «Победа музыки и есть победа любви: музыкой – и музыкой также – побеждена ненависть в её самой бесчеловечной форме» – это после оркестра в концлагере, после «циклона Б» и слёз эсэсовцев над игрой Вальтера. «Музыка не слепа в вопросах добра и зла, ей отнюдь не “всё равно, кто под неё гарцует”, как это пытались представить некоторые. Ведь и берлинскому министерству пропаганды было не всё равно, в ореоле каких созвучий национал-социализму утверждать своё тысячелетнее господство над Европой» (335)] – на фоне того, что запрещённые Мендельсон и «Сельские дубы» были любимой музыкой фашистов, заставлявшей их лить слёзы. Фактически, за речью Гарценмайера можно увидеть безжалостное заявление Теодора Адорно: «Абсолютность духа, ореол культуры и был тем принципом, который, не переставая, служил насилию, именно это сам принцип и симулировал выразить. После Освенцима любое

слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование» [Адорно 2003: 328]. Запрещённая или нет, музыка продолжала существовать, но, вместо того, чтобы стать для людей спасением, она обесмысливается руками этих же самых людей.

Таким образом, возвращение Вальтера Бреннера к музыке не становится моментом её триумфа, наоборот – оно служит утверждению авторского скептицизма в отношении будущего. Вина за обесмысливание искусства возлагается автором на плечи людей, в душе которых идеология национал-социализма оказалась способна сосуществовать наравне с эстетическим чувством.

Прямых обвинений музыке Люба Юргенсон в конечном счёте не выдвигает, она лишь ставит проблему и расставляет в ней свои акценты, оставляя её решение на долю читателя.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно Т.В.* Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003. – 374 с.
- Барковская Н.В.* Музыка и война: наблюдение над тематическим мотивом в литературе XX века // «Я должен помнить – это было...». К 70-летию Великой Победы. Монография / отв. ред. А.А. Степанова. – Днепропетровск: Акцент ПП, 2015. – 508 с. – С. 174-182.
- Блок А.А.* Собрание сочинений в 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – Т. 6. Проза 1918-1921. – 556 с.
- Лейдерман Н.Л.* Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.
- Махов А.Е.* Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
- Подавылова И.А.* Жанровая структура концлагерного романа: автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2015. – 23 с.
- Сикорская Н.* Люба Юргенсон: «Моя главная мотивация – донести до франкоязычного читателя недоступные ему книги». 24.06.2015. URL: <http://nashgazeta.ch/news/culture/19854> (дата обращения: 18.09.2016)
- Юргенсон Л.* Воспитанные ночью: Роман / Предисловие Л. Гиришовича. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 352 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской.

В.И. ИВАНОВА

*(Кемеровский государственный университет,
Кемерово, Россия)*

УДК 821.161.1-1(Кушнер А.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,445

«ВЕЧНОСТЬ» И «ВЕЩНОСТЬ» В СБОРНИКЕ А. КУШНЕРА «НОЧНОЙ ДОЗОР»

Аннотация: В статье рассматриваются категории «вечности» и «вещности», представленные во втором поэтическом сборнике Александра Кушнера «Ночной дозор». Анализ трех стихотворений показывает, как предметы быта городского топоса выполняют функцию проводника в пространство вечности. Солонка в первом стихотворении открывает перед нами мир державинского быта, где лирический герой способен осуществить культурный диалог с поэтом-предшественником и рядом с ним обрести бессмертие. Фотография во втором стихотворении становится вместилищем личного времени. Продукт такой творческой деятельности не только останавливает время, он с помощью своих специфических свойств наделяет душу бессмертием. Третье стихотворение «О здание Главного штаба!» метафорически опредмечивается субъектом переживания до рулона бумаги, который становится символом вечности. Вместе с тем, все три интерпретации стихотворения, представленные в работе, позволяют увидеть тождественность категории вечности и времени в поэтическом универсуме А. Кушнера. Именно путешествия сквозь временные пласты позволяют приблизиться к вневременному пространству.

Ключевые слова: поэтический мир, вещьность, вечность, литературные образы, русская поэзия, поэтическое творчество, анализ стихотворений.

Второй сборник Александра Кушнера «Ночной дозор» 1966 года был встречен рецензентами не так критично, как его предшественник. Г. Краснухин, вспоминая разноречивые статьи, приуроченные к выходу дебютной книги, отмечает, что А. Кушнер – поэт, интересующийся всем на свете и это было ясно сразу, к счастью – замечает рецензент – он не стоял на месте и вторая книга «несвободна от тех же недочетов, но привлекает новыми, более значительными поисками» [Краснухин 1970: 254]. Среди ряда критиков сложилась традиция выделять первые два сборника как ранний период творчества

поэта. «Первое впечатление» и «Ночной дозор» объединены общими темами и показывают характерный для этого периода стиль поэзии А. Кушнера, «в пределах которого любая тема неуклонно мыслится как вечная, любая сиюминутность, как соотношенная с историческими прецедентами» [Урбан 1986: 154]. В. Портнов отметил в сборнике сочетание поэтизации обыденной жизни и холодность, вызванную стремлением к философской мысли [Портнов 1969: 283]. Продолжая это наблюдение, отметим, что в сборнике «Ночной дозор» переплетаются две точки опоры всего поэтического мира автора – вечность и вещьность.

О вечности как о метакультурном топосе в поэтическом сознании Александра Кушнера писала Ю.В. Поддубко, обращая свое внимание на особенности функционирования этой категории, в частности, через пространство сна, которое является местом коммуникации с поэтами-предшественниками. Модель вечности, по мнению автора, предстает в поэтическом универсуме поэта как «определенная синхронизация временных потоков» [Поддубко 2014: 64]. Также эта экзистенциальная категория рассматривалась в статье Юрия Казарина. Он считает, что «человек проживает часть времени, поэт – часть вечности». У А. Кушнера проводником к ней часто становятся живые существа (лясточка, оса, шмель), и она «характеризуется прежде всего светоносностью (метаобразы света, луча, солнца, звезд, дня) [Казарин 2012].

На вещьность кушнеровской поэзии не раз обращали внимание критики и литературоведы. А. Арсакан видит глубину в лирике Кушнера и говорит о сильной стороне автора – «плотности» и «вещности» материального мира. Эту точку зрения разделил и другой критик Г. Краснухин [Краснухин 1970: 283]. Лидия Гинзбург рассматривает интеллектуализацию вещного мира писателя как непрерывный труд поисков наиболее точного слова [Гинзбург 1985: 96]. В монографии Д.Б. Пэна описываются предметные детали быта и бытия в пространстве Петербурга [Пэн 1992]. Эти наблюдения позволяют нам увидеть, что «вечность» и «вещность» вовсе не противоположные категории в лирической системе А. Кушнера.

В данной статье мы рассмотрим стихотворения, в которых вещьность становится проводником к вечности. А поскольку эта особенность характерна для А. Кушнера с самого начала его творческого пути, мы обратимся ко второму сборнику «Ночной дозор». Здесь наше внимание привлекают три стихотворения: «Солонка», «Фотография» и «О здание Главного штаба!».

Самый непримечательный предмет домашнего быта, среди этого списка – небольшой сосуд для хранения соли. Но для лирического героя в предмете повсеместного распространения существенна не его типичность, а индивидуальное бытие, хранящее отпечаток жизни. Стеклянная синяя солонка, оттененная резным серебром, некогда принадлежала Державину. И теперь столовая принадлежность обретает другое предназначение. Переместившись в пространство музея, она получила культурную, историческую и художественную ценность, которая заключается именно в свойстве простых немусейных вещей – они срастаются с людьми, становятся привычной формой их существования. Так, через столовый предмет артикулируется мир Державина, реминисцируя сначала стихотворение «Евгению. Жизнь Званская», где «с голубым пером / Там жука пестрая...» [Державин 1957: 329], а потом и «Приглашение к обеду» читается в строках: «хозяин в халате. / Он, столичную роскошь кляня, / Ради дружеских ласк и объятий / Приглашает к обеду меня» [Кушнер 1997: 32]. Это приглашение отправляет лирического героя в прошлое сквозь века. И даже синтаксический параллелизм в следующих строках способствует ритмизации речи и отражает торопливость и нетерпеливость встречи лирического героя с поэтом-предшественником. Субъект переживания, отправляясь в прошлое, берет с собой солонку, чтобы вернуть ее хозяйину, где она «заиграет в сторонке / Над уставленным тесно столом / Прежним отблеском, синим стеклом» [Кушнер 1997: 32]. Сквозь вещь обретет свое предназначение и Пленира – так обыкновенно называл в стихах Державин свою первую жену Екатерину (Катюшу), наполнит ее солью. Так «начнется второе житьё». Гость из будущего, вместе с даром из музея, активизируют в последних строках тему поэта и поэзии. Державин с грустью отмечает, что солонка «Долговечнее наших стихов». Через мотив памяти и предмет быта реализуется категория вечности, с одной стороны, через возможность культурного диалога поэтов разных веков, с другой – через музейный экспонат, который становится своего рода поэтическим тропом, заключающем в себе совокупность материальных (бытовых) и духовных (отсылающих к поэзии Державина) свойств. Так, даже самая простая и непримечательная вещь открывает перед лирическим героем мир культуры. При этом её важнейшей культурной категорией становится именно её одомашненность. Такой нетипичный синтез, заключенный в бытовом предмете, позволяет субъекту переживаний проникать в различные пласты культурного пространства, становиться частью

вечности рядом с поэтом-предшественником, который уже обрел бессмертие.

Следующий предмет, который попадает в поле внимания лирического героя Александра Кушнера, воспроизводит модель существования городского человека и является более личным, нежели предыдущий. Стихотворение «Фотография» начинается со строк «Под сквозными небесами, / Над пустой Невой-рекой» [Кушнер 1997: 25]. Здесь перед нами предстает лирический герой с парадоксальным сочетанием черт: «с двумя носами / И расплывчатой щекой» [Кушнер 1997:25]. И уже во второй строфе мы находим, что этот сюрреалистичный субъект – всего лишь «Городской обычный житель». Такой оксюморон раскрывает следующая строка, в которой поясняется, что эта метаморфоза – дело рук фотографа-любителя. Но деформация изображения не только не печалит лирического героя, напротив, этот снимок – его успех и лучшего кадра быть и не могло: «Ты заснял меня, любитель, / Безусловно, лучше всех» [Кушнер 1997: 25]. Дело в том, что фотография фиксирует мгновение из жизни, хранит в себе память бытия, оставляя его в вечности. И смазанный кадр «непредвиденно и дико» изобразил в остановившемся времени и пространстве движущегося лирического героя, тем самым, растянул эту мгновенную жизнь на два мига. Эти два мига показывают субъекту высказывания, как «прижимаясь к парапету», он куда-то так бежит, что его почти и нет. И это позволяет ему осознать быстротечность жизни в суете городского пространства, где идентичность растворяется в потоке времени, так же, как и на смазанном кадре. Пространство фотографии, представленное в начале стихотворения, наделено символическим значением. Лирический герой находится под сквозным небом, которое является знаком бесконечности, и над рекой, которая символизирует время, течение жизни. Так, благодаря движущемуся изображению на снимке субъект переживаний обретает способность путешествовать во времени. В настоящем он держит снимок и смотрит на себя в прошлом, где он в остановившемся времени движется в будущее «Между пунктом “А” и “Б”». И наконец, он обретает бессмертие, отправляясь в вечность, за счет фиксации этого фрагмента на фотографии, которая попадает домой, сможет остаться в семейном архиве и передавать образ героя из поколения в поколение. Поэтому то, что на изображении у лирического героя три руки – «Это, право, пустяки» [Кушнер 1997: 25]. Ведь обычная вещь становится для лирического героя не только машиной времени, но и остановкой – мгновением на кадре – на пути к вечности. Так,

благодаря продукту творческой деятельности, душа человека становится нетленной еще при жизни.

Категория вечности получает свое развитие и в стихотворении «О здание Главного штаба!». Но на первый взгляд здание на Дворцовой площади не вписывается в категорию «вещности» и не связано с предыдущими стихотворениями по смыслу, являясь архитектурным сооружением, а не предметом. Тем не менее, субъект высказывания опредмечивает гигантскую желтокаменную дугу, показывая разные ее состояния, которые существуют в двух временных пластах. Лирический герой превращает здание в рулон желтой бумаги, а потом трансформирует этот образ с помощью мотива движения: «Размотанный слева направо». Такое движение графически представляет собой направляющую и символизирует естественный ход жизни и истории, устремленный в будущее. Но эта направляющая образует не прямую линию, а «вогнутую, как небосклон». Следующая строфа меняет этот курс. Сначала лирический герой, обращаясь к зданию, используя перифразы, вновь и вновь совершает с ним превращения, и желтая бумага превращается в «море чертежного глянца», «неба холодную высь». А после и вовсе он, наделяя здание свойствами живого существа, просит его повернуть время вспять, вырваться из рук архитектора и в трубочку снова свернуться, попасть под мышку, под плащ Карло Росси, который вприпрыжку идет «в тени петербургских садов». Так, опредмечивая архитектурный памятник, возвращая его в изначальное, еще нереализованное состояние, поэт не только стирает его с лица земли, но и меняет ход времени, устанавливая направляющую в прошлое, и сам отправляется в первую половину XIX века. Оказавшись «под ветром, на холоде диком», он смотрит вслед итальянцу и на месте, где должно красоваться Главному штабу, есть лишь его призрак.

Построив альтернативную реальность прошлого века, субъект высказывания воссоздает здание, которое является продуктом творческого мышления архитектора, в прошлом, еще не реализованное, завернутое в рулон бумаги, такой хрупкий, способный порваться о шов плаща. И вернувшись в настоящее, лирический герой осознает, что «между веком и мигом / Особенной разницы нет» [Кушнер 1997: 28]. Ведь уже тогда, когда архитектор перенес свой замысел на бумагу, то здание, которое стоит и поныне, уже тогда стало частью вечности. В заключительных строках стихотворения мы видим, что возможность выходить за пределы времени, преодолевать границы пространства, перемещаясь из одного мига в другой, сквозь века, позволяют поэту

осознать хрупкость и зыбкость даже таких монументальных предметов, как здание Главного Штаба, ведь пару веков назад они могли просто порваться о шов плаща. И осознание этой неустойчивости городских построек он любит больше, чем сами здания.

Маршрут лирического героя мы можем проследить, если графически представим две кривые направляющие, которые отражают движение субъекта высказывания в минувшие столетия и обратно. Они создают окружность, циклическое время, для которого свойственно возвращение в прошлое, куда лирический герой попадает, благодаря метаморфозам, которые он совершает со зданием, превращая его в предмет. Само здание, не являясь предметом, выступает в стихотворении в качестве метафоры или метонимии, оно срастается с другим образом – бумагой, тем самым передает духовное через физическое. Кроме того, многочисленные анафоры и повторы создают впечатление вечного движения, а неоднократное преобладающее использование в трех строках каждой строфы звука «в» даже на фонетическом уровне отсылает нас к началу «вечности».

Три предмета городского пространства отражают сущность бытия человека в определенные этапы его жизни. Солонка, увиденная лирическим героем в музее, переносит его в пространство кухонного быта, помещенное в культурное прошлое. А причастность к поэту, обратившемуся в вечность, делает лирического героя её частью. Другой способ обращения к бессмертию субъект высказывания находит в фотографии – продукте творческой деятельности уличного фотографа. Лирический герой интериоризуется внутрь этого пространства, что позволяет ему осознать текучесть личного времени, а также остаться в нем на века. И уже третье стихотворение изображает масштабный уличный объект – архитектурное здание, которое отсылает к истокам вечности.

Следует отметить, что постижение вечного через вещное возможно лишь благодаря способности лирического героя кушнеровских стихотворений входить в другие миры через расширение взгляда на обыденные реалии путем личных переживаний. Так, все рассмотренные нами в стихотворениях предметы быта и городского пространства становятся проводниками – машиной времени в лирических произведениях второго сборника А. Кушнера. А путешествия через возвращения, прорывы в прошлое и будущее время, существование в движущемся и остановившемся, культурном, личном и историческом времени обусловлены стремлением к надвременности, к вечности.

ЛИТЕРАТУРА

Гинзбург Л. «Смысл жизни – в жизни, в ней самой...» // Юность. 1985. С.95-96.

Державин Г.Р. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957. – 465 с.

Казарин Ю. Часть вечности: о поэзии Александра Кушнера // Урал. 2012. №4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2012/4/k23.html>

Краснухин Г. «И разговор у нас совсем иной пошел»// «Новый мир». 1970. №3. С.252-254.

Кушнер А.С. Избранное. Стихотворения. – СПб: Художественная литература, 1997. – 496 с.

Поддубко Ю.В. Категория вечности в поэтическом сознании А. Кушнера // «Русская филология». 2014. №3. С. 63-68.

Портнов В. Ночной дозор // «Новый мир». 1969. №9. С.282-283.

Пэн Д.Б. Мир в поэзии А.Кушнера: монография. – Ростов-на-Дону: РГУ, 1992. – 63 с.

Урбан А.А. Пятая стихия // «Нева».1986. №9. С.151-160.

Статья рекомендована д.ф.н., доц. Н.В. Налегач.

JULIA GERHARD

*(Университет Колорадо в Болдере,
Болдер, США)*

УДК 821.161.1-32(Пелевин В.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,444

VICTOR PELEVIN'S *HOMO ZAPIENS* AND "IDEOLOGY PEPSI"

«GENERATION П» ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА И «ИДЕОЛОГИЯ ПЕПСИ»

Аннотация. Виктор Пелевин в романе "Generation П" описывает новое поколение русского общества 90х годов, оказавшееся под волшебным влиянием новой идеологии – "Идеологии Pepsi" – которая быстро и эффективно заменила коммунистическую идеологию и породила новую социальную мифологию. Однако, в отличие от традиционной идеологической концепции, которая порабощает и осуществляет контроль над населением, используя репрессивные меры, этот новый вид идеологии воздействует на людей на подсознательном уровне, концентрируясь на либидинальных желаниях. Через нескончаемый поток рекламы, новая идеология содействует бессмысленному потреблению, создает новый миф о «вечности» и тем самым формирует обманчивое впечатление, что покупая определенную вещь, человек каким-то образом может прикоснуться к «вечности» и завладеть свободой, связанную с ней. Таким образом, формируется симулякр реальности – одновременно фиктивный и обязательный. По сравнению с традиционным пониманием идеологии, включающим в себя всевластный господствующий класс, эта новая идеология выдвигает на первый план другую структуру управления, у которой отсутствует централизованный аппарат власти. Эта идеология порождается и самовоспроизводится через нескончаемый цикл, материализованный средствами массовой информации и телевидением: «локализованными центрами», манипулирующими массами, комфортно расположившимися на своих диванах.

Ключевые слова: идеология, симулякр, реальность, вечность, реклама, потребительство, русская литература, российское общество.

With the collapse of the Soviet Union and consequently communist ideology, Russian people in the 1990's found themselves disoriented and in

need of spiritual guidance or a system of values that they could rely on. The communist myth of eternity evaporated, and the myth of emerging capitalism, manifested in advertising, burgeoned and became the simulation of reality. Thus, commercials, promoting mindless consumerism and at the same time offering a new myth of reality which simulates eternity, filled the post-communist ideological gap and became the dominant ideology of Russia in the 90's. This new kind of ideological influence, however, seems to differ from a traditional view on ideology with its oppressive nature and coercive techniques. The new ideology directly speaks to the human unconscious and responds to their libidinal desires, slowly penetrating the minds and seducing them into its illusory saccharine world, ultimately producing a simulacrum of reality. Victor Pelevin in his novel *Homo Zapiens* masterfully depicts the essence and main techniques that this ideology employs in order to exercise its manipulation and warns us of potential dangers that it can inflict on individuals and society as a whole.

The word ideology is usually associated with the tyranny of the rule of the dominant class that completely subjugates its people by controlling their actions and manipulating their minds, thereby producing a world of fear, coercion and repression. Ideologies are thought as means for supporting and maintaining the absolute hegemony of the state through various means of propaganda to influence the mind and constant surveillance to regulate and monitor human behavior. However, this type of ideological indoctrination is more associated with totalitarian states depicted in classical dystopias such as Zamyatin's *We* or Orwell's *1984*. Terry Eagleton in his book *Ideology* defines ideology as "ideas and beliefs which help to legitimate the interests of a ruling group or class specifically by distortion and dissimulation" [Eagleton 1991: 30]. This definition suggests that the values and beliefs disseminated throughout society are altered and manipulated by the dominant class to favor its interests. What this definition fails to acknowledge is that people have to trust that these beliefs that the ruling class inculcates into public consciousness will be beneficial to them as well. Eagleton also maintains that in the past the representation of ideologies used to be as controlling entities that exploit the general populace for the advantage of a select elite. However, in the twentieth and twenty-first centuries with the rise of global capitalism ideologies took on a different appearance. He suggests that modern ideologies rely on consumerism as the driving force behind it, endowing the consumption of commodities with an ideological status. Eagleton asserts that this type of ideology becomes increasingly more powerful because it no longer relies on coercive methods but rather relates to people on a subliminal level: "Consumerism by-passes

meaning in order to engage the subject subliminally” [Eagleton 1991: 37]. The subliminality or the unconscious that this new kind of ideology attempts to reach plays an important role in Pelevin’s novel *Homo Zapiens*, which I will explicate later in this paper. The concept of mindless consumption of material goods has been widely discussed by various literary critics in regards to Pelevin’s novel; however, I would like to propose that it is not capitalism or consumerism that is the crux of the new post-Soviet ideology, but rather the *idea* of consumerism disseminated with the help of marketing techniques through advertising. The idea of consumption manifested in the ideology of advertising in Pelevin’s *Homo Zapiens* glorifies superfluous spending by creating a myth of eternity and tapping into the human unconscious, thereby producing a simulacrum of reality, a virtual world that has no original and yet appears to be real.

First of all, to analyze how media and advertising function as ideology in Pelevin’s novel, I would like to demonstrate how new post-Soviet ideology, the one that propagates Pepsi, employs methods akin to most traditional ideologies. To begin this discussion, let us take a look at how Louis Althusser, a prominent Marxist philosopher, envisions ideology and the main principles it operates on. In his famous essay “Ideology and Ideological State Apparatuses,” Althusser argues that “ideology represents the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence” [Althusser 2007: 1264]. He elaborates by saying that ideology is an imaginary representation of the real world, produced by the ruling class “who base their domination and exploitation of ‘the people’ on a falsified representation of the world which they have imagined in order to enslave other minds by dominating their imaginations” [Althusser 2007: 1265]. He also introduces the idea of ideological function, which categorizes or, as he puts it, “hails” individuals into “subjects.” He states that a human being, who is subjected to ideology involuntarily turns into a “subject,” as his outlook on the world will be shaped congruously with the values and interests of the dominant ideology. The “imaginary relation” mentioned above will therefore dictate how individuals perceive themselves in the world and what social function they will occupy. A person’s ability to identify oneself is perceived through the lens of social practices that are imposed on people through imaginary construct materialized by ideology.

Althuseerian interpretation of ideology can be applied to analyze the idea of consumerism in Pelevin’s *Homo Zapiens* to investigate how advertising becomes the new post-Soviet ideology. First of all, the imaginary reality that TV creates portraying money as the central pillar that holds society where everything is expressed through money generates what

Althusser refers to as a “falsified representation of the world” [Althusser 2007: 1265]. Such illusion leads to the conviction that people are an essential part of a consumerist cycle and perceive themselves as subjects by identifying themselves via commodities they buy. In the famous treatise by Che Guevara, Pelevin writes that while watching TV, a person, through the use of various technomodifications, turns into a “virtual *subject*, which for the duration of the television programme exists in place of the individual, fitting into his or her consciousness like a hand into a rubber glove,” transforming the viewer, who gradually forgets that he or she is an observer, into “a remotely controlled television programme” [Pelevin 2002: 79-81]. Pelevin further elaborates that this new subject that the individual is transformed into in actuality doesn't exist because thanks to the brilliant marketing techniques of producers and cameramen, the virtual subject that replaces the person's actual consciousness resides in the virtual consciousness of collective non-existence. This world of unreality, however, appears as a real material world in the mind of the virtual subject watching TV. This is where the switch to the false, illusory representation of the world that Althusser discusses occurs in Pelevin's novel. The new virtual subject that the ideology of advertising turns an individual into is called Homo Zapiens (who received its name from the habit of constant zapping). Because this new subject is a dweller of the unreal, imaginary world of TV commercials and programs, he/she now becomes an integral part of this new imaginary reality, where under the magic spell of the TV human beings perceive reality in a distorted way: through the lens of money. In fact, human beings now become a part of Oranus, which is a kind of a simulation of societal organism consisting of individual cells—human beings. The main type of nourishment that this organism receives is money: the membrane of each cell “allows money to pass into and out of the cell,” and “the function of each cell is to absorb as much money as possible” [Pelevin 2002: 82]. Thus, the belonging of a human being to the Oranus' social body presents a distorted reality that everybody participates in and simply cannot escape from, and this is exactly the kind of ideological influence that Althusser discusses. The protagonist of the novel, Vavilen Tatarsky, though seemingly above this ideology since he is the one who creates and “feeds” the commercials to people, proves to be one of its subjects as well. He quickly abandons his passion for composing poetry and adapts to the new ideology by joining the team of creators and copywriters, essential element in media manipulative system. This demonstrates that Tatarsky, who is in charge of creating manipulative commercials, himself

completely buys into this ideology and becomes another cell in the social organism of Oranus.

Another interesting thing about ideology that Althusser points out is its ability to “hail” subjects, who as a result of this hailing alter the perception of their identity. Similarly, in Pelevin’s work, through the treatise of Che Guevara we learn that the new subject, Homo Zapiens, via numerous psychological manipulations that advertising employs functioning as a kind of hypnosis begins to define itself through a “combination of the material objects shown on television” [Pelevin 2002: 86]. Thus, the subject identifies itself through its material possessions: “I am the individual who drives such-and-such a car, lives in such-and-such a house, wears such-and-such a type of clothes” [Pelevin 2002: 86]. According to Maxim Pavlov who wrote an article “Generation П или П forever?,” due to such hypnosis, people lose touch with reality and begin to live in the “reality” that they see on TV, identifying themselves through the products. Ultimately, TV producers and copywriters have unlimited freedom in manipulation of people’s consciousness since television, similar to a drug’s euphoria, submerges an individual into an altered state of consciousness, and achieve what they want such as buying the thing you don’t want or voting for the president you don’t know. This becomes possible due to people’s transformation into subjects, who develop an altered sense of their identities. The alteration of one’s ego is directly correlated with the alteration of one’s reality, which is exactly what happens in Pelevin’s world ruled by ideology P. Now we have an imaginary subject who lives in an imaginary world and possesses an altered perception of his/her identity. This intriguing web of imaginary relations is precisely what Althusser highlights as an important part of any ideology.

Althusserian definition of ideological influence presents a classic version of how ideology can generate a false consciousness. However, as Terry Eagleton suggests in his work *Ideology*, present day ideologies function on a more subtle, subconscious level, addressing and focusing on our unconscious desires so that no coercion or tyrannical disciplinary techniques become necessary. Hence, to complicate the traditional Althusserian version of ideology and see how the ideology of wowerism in the novel lures and speaks to individuals on a more sensitive and psychologically manipulative plane, I would like to explore how Žižek’s definition of ideology can be employed in the novel and introduce a subliminal layer to it. Slavoj Žižek, while explicating the concept of ideology, is more interested in the question: how an alteration of reality via ideology becomes viable in the first place and why do individuals allow themselves to be duped? Žižek in his work *The Sublime Object of Ideology*

elucidates that ideology is “not a dreamlike illusion that we build to escape an insupportable reality,” but . . . “a fantasy construction which serves as a support for our ‘reality’ itself: an illusion which structures our effective, real social relations and thereby masks some insupportable, real, impossible kernel” [Žižek 1989: 45]. He further elaborates that “the function of ideology is not to offer us a point of escape from our reality but to offer us the social reality itself as an escape from some traumatic, real kernel” [Žižek 1989: 45]. The “traumatic, real kernel” that Žižek refers to here is the embodiment of our unconscious desire that we may never access or materialize, thus trying to constantly disregard or mask it. Hence, for Žižek ideology functions as a fantasy-like formation that enables us to organize and interpret social reality, masking the Real of our unconscious desire. In Lacanian interpretation (Žižek borrows a lot of elements from Lacan’s theory), we can escape our unconscious desire situated in reality through dream, and that dream in Pelevin’s novel becomes the TV.

Media and advertising function as ideology in *Homo Zapiens* because people voluntarily submerge themselves into it to forget about their desire until it is too late and they are so much sucked into it that they simply can’t break the vicious cycle. TV and advertising become the epitome of the dream that Lacan talks about making people dissolve in it and thus disregard the Real of their desire. That unconscious desire that people attempt to conceal via TV in Pelevin’s novel is the desire for eternity or freedom, which simply vanished after the collapse of the Soviet Union. Hence, people by mindlessly consuming commodities mask their real desire—attaining eternity: they want to pretend that by buying a product they are buying the actual thing, but subconsciously they are buying not the product itself but a myth of eternity associated with it (a more thorough elaboration on the idea of the myth will follow later in the paper). Thus, when people consume, they experience what Žižek refers to as *jouissance* or enjoyment. Because civilization represses people’s desire or *jouissance*, individuals try to get closer to their *jouissance* through the fantastical structure imposed on reality, namely ideology. Similarly, consumption of commodities in Pelevin’s world gives people an outlet for expressing their repressed *jouissance*. However, the concept of *jouissance*, enjoyment, also involves an element of pain or discomfort which individuals undergo when they reach *jouissance* since the pleasure that they experience is too much to bear causing people to eventually feel pain or void. The concept of *jouissance* is materialized in the novel in the oral and anal wow impulses that belong to Oranus’ nervous system and control activities of its monadic cells—humans: the oral wow-impulse represents an obsessive desire or

yearning for money and impels the cell to ingest money, while the anal wow-impulse is the “pleasurable elimination of money” [Pelevin 2002: 89]. These two types of wow impulses correspond with Žižek’s concept of jouissance as they embody the unbearable feeling of yearning for money and the satisfaction that people get from spending it. However, when there is an absence of oral and anal wow-impulses, individuals lose interest in everything that doesn’t involve oral/anal component or money and experience void or a feeling of boredom, which consequently forces them to consume more. As Pelevin says, our oral wow-impulse “corresponds to the internal auditor holding up the flag 'loser’” and therefore, constantly reminding individuals of that void, motivating them to consume [Pelevin 2002: 88]. Such psychological manipulation adds a twist to the typical depiction of ideology and makes people that much more dependent on it.

Pelevin in this novel sets up the stage for the depiction of the society ruled by their libidinal desires, or, to use Freud’s term, by “id” (pleasure principle), from the very beginning of the novel when we learn that the main character’s career as a poet with a literary background is no longer relevant and is rendered useless in this new society. As the plotline develops, we bear witness Tatarsky’s transformation from an aspiring poet with idealistic dreams and aspirations into a “successful” but spiritually empty copywriter. Such a transformation obviously illustrates how an individual can be altered and morally corrupted in a society ruled by ideology, only interested in exploiting the human beings by exciting their libidinal energy and decreasing their faculty for critical thinking. The values in this new society have undergone a tremendous shift: intelligence and moral values have lost their luster (since critical thinking can hinder consumerism), while immediate satisfaction of one’s wants and desires is encouraged (since it enables the perpetual cycle of consumerism). This becomes possible thanks to the use of a variety of manipulative marketing techniques that have a contaminating effect on people’s mind and lead to the creation of society that has lost the ability to think for themselves, perceiving reality as “the material world as it is shown on the television” [Pelevin 2002: 81]. That, however, can have a detrimental impact on an individual and society as a whole, leading to a complete moral degradation of the entire generation.

This manipulation continues to exacerbate when eternity embodying our unconscious desire that Žižek emphasized, is being substituted by the *myth* of eternity delicately interwoven in the commercials in Pelevin’s novel to promote consumerism via crafty marketing techniques. I mentioned this idea earlier and now would like to analyze it more closely. After the collapse of the

Soviet Union and consequently the Soviet ideology, people, including the main character of the novel Vivilen Tatarsky, found themselves in need of a new set of values that they could rely on, a new eternity since the previous eternity disintegrated with the communist ideology. Tatarsky finds himself completely lost in this new society that seemed to be changing and evolving rapidly, leaving no trace of previous existence and more importantly no trace of eternity [Pelevin 2002: 11]. This ideological gap was quickly filled by a new ideology, Ideology Pepsi. This new ideology manifesting itself in advertising and media created a new eternity; however, it wasn't real eternity, but rather a *myth* of eternity. The myth of eternity became the catalyst behind hyper consumerism in post-Soviet Russia because it created an illusion that by buying a certain product one can achieve or at least get closer to eternity or freedom. The relationship between the commodity advertised on TV and the eternity or a certain sense of freedom possible to attain only by consuming this commodity is achieved through a semiotic manipulation of signs, which Roland Barthes elucidates on in his work *Mythologies*. He claims that myths are created through arbitrarily attaching *additional connotations* to a signifier, which already has an established signified, thereby infusing the signifier with a different meaning [Barthes 1972: 113]. Once this additional different meaning is interpreted by the human psyche, an individual has submerged himself or herself into a cultural myth, engendered by a deliberate manipulation of the relationship between the signifier and the signified. In Pelevin's novel, commercials become the perfect medium for the creation of the myths. Advertisement of Coca-Cola that Pelevin refers to at the very beginning of the novel is a vivid example of that. In this commercial one monkey is shown drinking regular Cola while the other monkey is drinking Coca-Cola. After drinking regular Cola the first monkey is able to perform some logical exercises with cubes and sticks, while after consuming Coca-Cola the second monkey drives away towards the sea in a Jeep in the company of pretty girls. If we analyze this commercial through the correct application of semiotic signs, we would correlate each signifier with its appropriate signified. For instance, signifier "monkey" would be connected to its signified which means a primate with a long tail that typically lives in the trees or signifier "Coca-Cola" would match up with the signified a carbonated refreshing drink. However, when the secondary connotations, masterfully interwoven through the signifiers, are observed, one begins to understand that Coca-Cola in this commercial is not actually associated with a refreshing drink, but rather contains a different connotation: money which guarantees happiness and freedom. What this commercial really implies is that by drinking Coca-Cola, you can buy a car, attract the attention of the pretty girls

and relax by the seaside—the ultimate myth of eternity. Thus, when you buy a product, you don't really buy the product itself, but rather the myth interconnected with it—the myth of ultimate freedom.

The myth of eternity created in human minds and the material world on TV that people perceive to be real ultimately engenders the myth of *reality*. What Pelevin reveals is that with the use of this ideology P and intense psychological processes used by media to manipulate and exploit human psyche via various subliminal methods, the illusory reality that humans reside in eventually (de)evolves into not just a false representation of reality, but a simulacrum of reality—the last and final product of the ideology Pepsi. The idea of the simulated reality obviously evokes Baudrillard's ideas about simulation and simulacrum. In his work *Simulacra and Simulation* Jean Baudrillard defines simulacrum as something that is “never that which conceals the truth—it is the truth which conceals that there is none. The simulacrum is true” [Baudrillard 1993: 342]. To paraphrase, for Baudrillard, the simulacrum of reality doesn't intend to conceal reality or even distort it, but rather it reveals that there is nothing to conceal because reality doesn't exist. The process of simulacrum unfolds in the following sequence: at first, the sign and the real are equal to one another, then the sign distorts the original, afterwards the sign pretends to be related to reality, but there exists no relationship between signs and reality (so it masks the absence of reality), and lastly, pure simulacrum comes to place where signs do not correspond to any reality at all [Baudrillard 1993: 346-347]. As a result, simulacrum, since it is not actually connected to any reality, itself becomes real.

This simulated reality is the final stage concocted by the ideological manipulation in *Homo Zapiens* revealing the fundamental danger of the magic spell of ideology. First of all, the disappearance of eternity that Tatarsky talks about at the very beginning of the novel indicates that reality is not very stable to begin with, that with each myth, socially constructed by ideology, reality changes its essence and alters its myth of eternity. This becomes evident when Tatarsky inspects the Soviet-made shoes covered in dust in the shop window and realizes that these shoes are reminiscence of the bygone era, a metaphor for reality that ceased to exist [Pelevin 2002: 4]. With reality changing its myths, Tatarsky's literary talents could find no use in this new reality anymore just like these old shoes. The simulacrum of reality here is in its initial stages. Throughout the novel, however, Pelevin continues to constantly allude to the reality being simply its simulacrum. A good example of it occurs in the scene where Tatarsky, under the sedating power of drugs, writes the following in his notebook:

In itself a wall on which a panoramic view of a non-existent world is drawn does not change. But for a great deal of money you can buy a view from the window with a painted sun, a sky-blue bay and a calm evening. Unfortunately, the author of this fragment will again be Ed—but even that is not important, because the very window the view is bought for is also only drawn in. Then perhaps the wall on which it is drawn is a drawing too? But drawn by whom and on what? [Pelevin 2002: 53].

What this quote indicates is that Tatarsky, being in the heart of the advertising business, intuitively feels that this reality is slipping away by gradually turning into a false reality at first (when the view is simulated by the painting), and then into its pure simulation (when the walls of the house are being simulated) where all signs, bearing no relation to reality whatsoever, have confused the human brain so much that people now perceive this simulacrum of reality to be real. Another example of the allusion to the simulated reality can be found in the Che Guevara treatise, where Pelevin's insinuations become more and more explicit. Pelevin here emphasizes the non-existence of human beings (who watch TV) and reality that is imposed on them through technomodifications: "What is taking place could appropriately be called the experience of collective non-existence, since the virtual subject that replaces the viewer's actual consciousness is absolutely non-existent – it is merely an effect created by the collective efforts of editors, cameramen and producers" [Pelevin 2002: 80]. Tatarsky himself realizes that he is a part of this simulacrum of reality when he finally "climbs up" the tower of Babylon and prepares to marry the goddess Ishtar, becoming the all-powerful God. As soon as he reaches the top, he learns that he has to join this simulacrum since to be able to marry Ishtar he has to be digitized and converted into a series of visual images. In fact, he himself is not allowed to marry the goddess; it is his 3-D model that will become Ishtar's husband. Thus, Tatarsky becomes a God of the virtual reality that he himself helped to establish. Last example that I would like to discuss which blatantly reveals that our reality *is* simply a simulacrum of reality is when the protagonist realizes that the major politicians of the country are in fact virtual mannequins created by media and belong to Duma 3-Ds. This proves that the world is a mere simulacrum of reality where a whole crew of copywriters via the use of advanced technology works day and night on simulating reality and the whole political apparatus of power. With that being said, since Tatarsky is one of the copywriters that participated in creating the simulacrum of reality, he ultimately becomes a part of it, a virtual God.

Now that the key aspects of Pelevin's ideology P have been discussed, the final question to investigate remains the following: who is behind this charade? To answer this question, let's first consider a traditional

constitution of ideology. The structure of any society typically consists of a ruling or dominant class that usually manipulates the human mind of the general populace via ideology to propagate its ideals and controls human body and behavior to achieve the ultimate power. However, if we look at Pelevin's novel in an attempt to identify a class or a figure that could be in control, orchestrating this ideological manipulation and gaining profits from it, the answer could not that easily be found. In fact, Tatarsky himself ponders that question throughout the whole novel only to no avail. Obviously media here seems to be the crux of manipulation, but who is in control of the manipulation? Since the novel doesn't offer any suggestions, it seems that Pelevin implies that nobody is at the top (since even the politicians are just scanned images) and this ideology is generated through a self-perpetuating and self-generating cycle revolving around the media apparatus where copywriters create advertisements to sell commodities, people buy the commodities, encouraging copywriters to produce more advertisements that create a virtual reality – a simulacrum of reality where the artificiality of its dwellers and their existence becomes, in a distorted and absurd way, the truth. What seems to be at work here is the Foucauldian concept of power with no center, which he develops in his book *The History of Sexuality*. Foucault argues that power is not exercised from top to bottom forming a ruler/ruled binary; instead, it comes from everywhere and permeates the entire society [Foucault 1990: 93]. He also adds that power is produced through "local centers" peppered throughout society [Foucault 1990: 94]. These local centers are present in Pelevin's novel and are materialized through media and TV, to which the author refers to as "an illusory structure" "that has no center," conveniently located in the apartments of the subjects (as local as it can get), who are being exploited and manipulated in the comfort of their own sofa [Pelevin 2002: 86].

To conclude, Pelevin in his novel *Homo Zapiens* brilliantly depicts the transformation of a post-Soviet society that under the spell of the new ideology controlled through media and advertising turns into a mindless, malleable mass that can be easily manipulated and controlled. This new ideology found a way to alter human psyche in a way that it somehow offered people things they most desired, tapping into their unconscious desires, making the process of identity alteration plain and simple. As a result, this new generation Pepsi has lost its capacity for intellectual development and critical thinking and became solely interested in satisfying its needs and desires via hyper consumerism. This vicious ideological cycle that individuals become a part of ultimately changes the fundamental nature of reality itself by making it unreal and illusory, and what remains is only its simulacrum, a copy

with no original. Thus, Pepsi, the refreshing bubbly drink which becomes a symbol of the ultimate manifestation of freedom for Russians after the Soviet Union collapse, instead of offering freedom provided only a simulation of freedom, existing only on TV and in the minds of people.

ЛИТЕРАТУРА

Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses." *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David H. Richter. New York: Bedford, 2007. 1264-1272. Print.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Trans. Annete Lavers. New York: Hill and Wang, 1972. Print.

Baudrillard, Jean. "The Precession of Simulacra." *A Postmodern Reader*. Ed. Joseph Natoli and Linda Hutcheon. New York: State U of New York P, 1993. 342-375. Print.

Eagleton, Terry. *Ideology*. New York: Verso, 1991. Print.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990. Print.

Pavlov, Maxim. "Generation П или П forever?" *Znamia* 12 (1999). *Zhurnal'nyi zal*. <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/12/pavlov.html>. Accessed 19 Dec. 2013.

Pelevin, Victor. *Homo Zapiens*. Trans. Andrew Bromfield. New York: Viking Penguin, 2002. Print.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 1989. Print.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. М.Н. Липовецким

А.Б. КРЕНДЕЛЬ

*(Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет,
Пермь, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Геласимов А.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,444

ХРОНОТОП ГОРОДА В РОМАНЕ А. ГЕЛАСИМОВА «ХОЛОД»

Аннотация. Настоящая статья посвящена исследованию категории хронотопа в современном тексте. Рассматривается хронотоп города в романе А. Геласимова «Холод». Методологической основой работы является теория хронотопа М.М. Бахтина. Категория хронотопа анализируется как сюжетообразующий элемент текста, поэтому внимание уделено исследованию особенностей организации художественного времени и пространства в романе. Анализ нацелен на построение пространственной модели текста, для этого рассматриваются ключевые локусы города, по которым перемещается герой. Герой находится все время в пути, перемещаясь от одной точки назначения к другой. Каждый элемент пространства становится важным звеном для дальнейшего развития сюжета. Наблюдение за организацией пространства в романе показывает: хронотоп города выстроен таким образом, что представляет собой лабиринт, который становится для героя своеобразным «душеспасительным путеводителем» по его прошлому и ловушкой смерти одновременно.

Ключевые слова: русская литература, романы, города, хронотопы.

Проблема хронотопа является одной из центральных в современном литературоведении. Как отмечает М.М. Бахтин [Бахтин 1975: 235], хронотоп тесно связан с жанром и сюжетом художественного произведения, выступает структурным элементом текста. М.М. Бахтин дает следующее определение этому понятию – «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин 1975: 234]. Исследование хронотопа позволяет понять специфику художественного мира произведения, выявить особенности его построения, восстановить авторскую картину мира.

В настоящей работе мы предприняли попытку рассмотрения хронотопа города в романе Андрея Геласимова «Холод». А. Геласимов

является одним из ярких представителей современной русской литературы. По мнению критика Марии Ремизовой, Геласимов – это прозаик, появившийся в литературе своевременно, «пишущий просто и внятно, прекрасно владеющий современным (в том числе и разговорным) языком» [Ремизова 2003: 175]. Критик Михаил Эдельштейн подчеркивает, что Геласимов является одним из самых оригинальных прозаиков сегодня, у него «есть свой узнаваемый стиль, своя неповторимая интонация, свое видение мира» [Эдельштейн].

Новый роман А. Геласимова «Холод», опубликованный в 2015 г. вызвал бурный интерес среди читателей и критиков. Для литературоведов художественный текст сразу открывает различные возможности для интерпретаций.

Исследователи О.И. Иванова и Ф.С. Степанова [Иванова, Степанова 2015] обратили внимание на концепт «холод» в романе и попытались показать его специфику, сопоставляя с концептом «мороз» в рассказе В.Г. Короленко.

Помимо этого, критики активно обращаются и к исследованию категории хронотопа в этом романе. Так в статьях С.Ф. Желобцова, Ф.Ф. Желобцов [Желобцова, Желобцов 2015] и Л.В. Лазаренко [Лазаренко 2016] внимание уделено специфике организации пространства в романе «Холод».

По наблюдениям исследователей С.Ф. Желобцовой и Ф.Ф. Желобцова, А. Геласимов сознательно выбирает прототипом места действия родной город Якутск. Якутские топонимы фиксируют на страницах романа важное не только для героя, но и для писателя «место-событие». Тем самым данные единицы выполняют роль организации пространства в романе «Холод»: делают узнаваемыми реалии города Якутск и раскрывают авторскую индивидуальность.

В статье Л.В. Лазаренко феномен города трактуется, с одной стороны, как «пространство памяти», которое создается индивидуальными воспоминаниями главного героя. С другой стороны, способ организации пространства в романе напоминает критику «вращающуюся сцену» и связанный с этим мотив кругового движения дает возможность предположить, что город оказывается фактором движения сюжета.

Так особое внимание при анализе романа «Холод» исследователи уделяют таким категориям как пространство, город, место, что позволяет сделать вывод об особой значимости хронотопа в структуре романа. Именно этот аспект становится предметом нашего исследования в настоящей работе. Мы попытаемся проанализировать

специфику организации художественного времени и пространства в романе А. Геласимова «Холод», сделать собственные выводы.

Основным событием романа «Холод» становится возвращение героя в свой родной город. Главный герой – Эдуард Филиппов (или Филя) успешный театральный режиссер, известный далеко за пределами России. Десять лет назад, после трагической смерти любимой жены Нины, к которой он оказывается причастен, герой покидает родной город и стремится быстрее забыть все, что с ним связано. После отъезда Филиппов делает стремительную карьеру, окунается в новый мир, в котором он добивается успеха и признания, но который принципиально меняет его. В этом новом мире, где главенствуют материальные ценности, герой постепенно теряет сам себя. И очень скоро он забывает, что значит жить по-настоящему, любить, жертвовать собой ради кого-то. Потому герою нужно вернуться в свой родной город, чтобы снова обрести себя.

По сюжету Филиппову приходится вернуться в далекий северный город по двум причинам: во-первых, чтобы извиниться за свое предательство перед другом, художником Петром, а во-вторых, все же взять у него эскизы для нового спектакля. Оказавшись на родине, герой сам того не подозревая, начинает меняться. Пространство родного города оказывает сильное влияние на героя, поэтому как только герой оказывается во власти города, все складывается далеко не так, как он планировал.

Город встречает Филиппова не ласково, да и сам герой не рад встрече с ним: «...ничего, кроме замешательства, отчуждения и полного непонимания, эти места в нем не вызывали» [Геласимов 2015: 95]. Лишь только алкоголь способен на короткое время создать «киллюзию контакта». Преследуя свою эгоистическую цель, Филиппов не понимает, что город сразу начинает вести с ним свою игру и отпустить его так просто не может. Герой будет вынужден подчиниться этим правилам.

Хронотоп города выстраивается как лабиринт. Приземлившись в аэропорте, Филиппов планирует сразу ехать к своему другу, но не может достигнуть своей цели, так как город ведет его совсем по другому маршруту. Поначалу он даже рад отсрочке перед встречей с другом: из аэропорта героя неожиданно везут в какой-то заброшенный дом, затем в гостиницу; после он оказывается в квартире у бывшей любовницы, где вдруг обнаруживается, что у него есть дочь (как позже выяснится, мнимая). В итоге, даже достигнув, наконец, своей цели, герой так и не сможет выбраться из захватившего его города.

Направляя героя по иному маршруту, город тем самым погружает Филиппова в его прошлое. Потому путешествие героя по городу представлено двумя планами повествования: один реальный, в котором герой имеет цель добраться до своего друга, покаяться и попросить его эскизы. И второй, мистический план, в котором герой совершает путешествие по маршруту собственной памяти, с целью искупления своих грехов.

Проследим маршрут передвижения героя по родным местам, обозначим важные для его памяти точки на карте, которые составят его личную траекторию пути к собственному спасению.

Первый локус – это портовый Дом Культуры, мимо которого героя везут на машине из аэропорта. Это место навевает Филиппову воспоминания о его погибшей жене Нине, которая занималась тут народными танцами. В этом же доме культуры Нина познакомилась с бортинженером Венечкой, который станет причиной распада их семьи. Таким образом, это место становится для героя знаком измены и будущей трагедии.

Второй локус – это «фантастическая» суфлерская будка под землей, куда Филиппов попадает благодаря своему мифическому спутнику – демону пустоты. Оттуда герои наблюдали сцену из жизни Филя, а именно, момент, когда Нина ушла от него. Этот эпизод является самым болезненным воспоминанием для Филиппова, отправной точкой трагедии: *«Ему было жалко не только актрису, но и самого себя <...> и теперь, когда над этим так зло насмеялись, ему было обидно»* [Геласимов 2015: 191]. Потому именно для демонстрации этого момента пространство открывается для героя во всей его метафизической сложности.

Третий локус – бывший дом Венечки (любовника Нины) ныне меховой магазин. Филя вспоминает, как было ужасно тяжело ему после ухода жены, и представляет, какой счастливой могла быть его жизнь, если бы этого не произошло. Это место имеет большое значение для Филиппова, потому именно здесь он буквально прозревает: *«<...> он совершенно отринул свои обычные претензии к жизни и к человечеству. Он больше не чувствовал пустоты»* [Геласимов 2015: 229]. Герою кажется, что он готов искупить вину перед другом. Но Петр захлопывает перед ним дверь, тем самым давая понять, что Филя еще не искупил самую главную вину, а следовательно, его путешествие еще не окончено.

Четвертый локус – больница с моргом, откуда забирали тело Нины. Несмотря на то, что это место насквозь пронизано холодом и

смертью. Филя проявляет здесь человеческие качества: отдает деньги заведующей отделением Анне Рудольфовне на похороны ее близких, замерзших на реке Лене, помогает эвакуировать больных. Этот эпизод является значимым – герой еще не утратил чувства, а значит, способен вновь обрести себя.

Пятый локус (последний) – это дача, в которой погибла Нина. В конце герой совершает поступок, ради которого город удерживает его здесь. Он спасает молодого человека Тему, в котором видит самого себя, такого же безразличного, холодного, наполненного пустотой. Исправив настоящее, герой тем самым получает возможность изменить и прошлое – спасти любимую жену Нину. Именно поэтому демон пустоты приводит героя обратно на дачу, где ему наконец-то позволено исправить свою ошибку – вытянуть заслонку, не допустить трагедии.

Таким образом, хронотоп в романе организован так, что намеренно ведет героя по значимым локусам с целью дать герою возможность искупить свою вину, раскаяться, освободиться от этого тяжелого груза. Локусы города являются связующими элементами между прошлым и настоящим героя. Благодаря этому Филиппов совершает круг: проходит по всем важным местам прошлого, чтобы вновь почувствовать себя человеком, переосмыслить собственную жизнь.

Одним из важных элементов хронотопа становится река Лена, которая *«безраздельно царила здесь над пространством...»* [Геласимов 2015: 69]. Река предстает настолько нереальной, бесконечной, что берега не видно. Как известно река является одним из символов загробного мира, разделяя мир живых и мертвых. Эта аллюзия подкрепляется эпизодом, когда случайные попутчики из аэропорта везут Филиппова в своей машине, они пересекают эту замерзшую реку, как Стикс, а водитель выступает в роли Харона. Именно в этот момент Филиппов становится косвенно причастен еще к одной смерти: на реке люди просили о помощи, но водитель проехал мимо, оставив их на погибель.

Часто перемещению Филя по городу способствуют другие герои – проводники. Во-первых, это его alter ego – демон пустоты. Во-вторых, это собаки, которые постоянно преследуют героя. Как правило, эти животные призваны охранять вход в мир мертвых или охотиться за заблудившимися душами.

Исходя из этого, можно предположить, что структура города в романе является подобием ада с его характерными элементами: лабиринтом, рекой, чертями, адовыми кострами, собаками,

проводниками и др. На это суждение указывает эпитафия к роману (слова из песни «Люсинда» Тома Уэйтса) «*Откуда было знать, что ад – это крошечный холод?*» и неоднократные ассоциации героя: «*...уехать наконец из этого ада*» [Геласимов 2015: 173], «*– Ад, что ли?*» [Геласимов 2015: 197].

Итак, анализ специфики организации художественного времени и пространства в романе А. Геласимова «Холод» позволяет нам сделать вывод, что хронотоп города занимает важное место в структуре текста. Хронотоп города организован таким образом, что представляет собой лабиринт, который становится для героя своеобразным «путеводителем» по его прошлому. Направляя героя по лабиринту его памяти, город помогает ему исправить роковые ошибки. Хронотоп также вбирает в себя метафизические элементы загробного мира, что позволяет сделать вывод о том, что город имеет роковую власть над героем. В финале герой исправляет все свои ошибки, но ценою собственной жизни: он замерзает, обретая, наконец, покой.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

Геласимов А.В. Холод: роман в трех действиях с антрактами. – М.: Эскимо, 2015. – 352 с. – (Секреты русской души. Проза Андрея Геласимова).

Желобцова С.Ф., Желобцов Ф.Ф. Textoобразующая роль якутских топонимов в романе «Холод» Андрея Геласимова // Единство многообразия. Литература Якутии в контексте диалога культур. Сборник научных статей по материалам Всероссийской научной конференции. – Якутск: ИГИ и ПМНС СО РАН, 2015. – С. 262-266.

Лазаренко Л.В. Территория отчуждения: феноменология города в романе А. Геласимова «Холод» // Инновационная наука. – 2016. – №1-3 (13). – С. 89-93.

Ремизова М. Гармонический диссонанс // Новый мир. – 2003. – №1. – С. 175-178.

Степанова Ф.С., Иванова О.И. Концепт «мороз» в рассказе В.Г. Короленко «Мороз» и концепт «холод» в романе А.В. Геласимова «Холод» // Единство многообразия. Литература Якутии в контексте диалога культур. Сборник научных статей по материалам Всероссийской научной конференции. – Якутск: ИГИ и ПМНС СО РАН, 2015. – С. 266-274

Эдельштейн М. Книга Исава. – Электронный ресурс – Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/159/n2.htm> (дата обращения 18.04.2016).

Статья рекомендована к.ф.н., доц. Ю.Ю. Даниленко.

Т.Л. ЧЕРНЫШОВА

*(Самарский государственный социально-педагогический университет,
Самара, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Геласимов А.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,444

ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В МАЛЫХ ЖАНРАХ ПРОЗЫ А. ГЕЛАСИМОВА НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ЖАННА»

Аннотация. Понятие пространственно-временного континуума существенно значимо для филологического анализа художественного текста, так как и время, и пространство служат конструктивными принципами организации литературного произведения. Категории пространства и времени, как по отдельности, так и вместе, синтезируются в хронотоп, определяют архитектуру произведения, показывают авторское отношение к событиям и персонажам. Проза современного российского писателя Андрея Геласимова обладает яркими и запоминающимися чертами пространственно-временной модели произведения. В данной статье рассматривается организация времени и пространства в прозе малых жанров на примере рассказа «Жанна».

Ключевые слова: рассказы, организация времени, организация пространства, хронотопы, малая проза, русская литература.

Рассказ Андрея Геласимова, озаглавленный именем главной героини произведения, продолжает ряд историй в творчестве писателя (роман «Рахиль», повесть «Жажда», рассказы «Нежный возраст», «Ты можешь») о преодолении центральным персонажем жизненных трудностей, повествований, показывающих динамику конфликта внутреннего мира героя с окружающей его действительностью. Содержание рассказа «Жанна» приводит читателя к размышлениям о проблеме нравственного выбора в современном мире, полном жестокости и трагических случайностей. Сюжет истории состоит в следующем.

Восемнадцатилетняя Жанна с двухлетним сыном Сережей остаются без средств к существованию и надежды на будущее. Пытаясь обеспечить сына, девушка берется за любую работу, которую ей могут предложить без документов об образовании – школу Жанне помешали окончить рождение Сережи и неожиданная смерть матери. В отчаянии одинокая молодая мать продает вещи из дома. К моменту

описываемых событий у нее не остается даже стульев. Но эти предметы мебели, необходимые в любом доме, не так важны для хозяйки – сама она играет с сыном на полу, а внешний, внесемейный, круг общения Жанны узок. Лишь изредка к ней заходят участковый и врач. Единственный настоящий гость и друг – сосед-инвалид Толик, но ему стулья не нужны – он ползает по полу вместе с Сережей.

Появление отца Сережки – Вовки Шипоглаза удивляет Жанну. Он предлагает уехать с ним в Москву, с условием, что будет написан отказ от претензий на отцовство. Но из-за Толика добросердечная соседка решает остаться, ведь кроме нее инвалид никому больше не нужен. Во Францию, куда мечтала попасть ее мать, с надеждой посылавшая письма в посольство, Жанна тоже ехать не хочет, хотя разрешение на въезд в страну мечты получено. Девушка остается в пустой квартире с сыном, который в конце рассказа все-таки делает свой первый шаг.

Ощутить весь трагизм положения одинокой молодой матери помогает пространственно-временное устройство рассказа. Благодаря обратимости и нелинейности времени произведения читатель проникает в мир воспоминаний девушки и наблюдает за тем, как жизнь Жанны становится все более и более драматичной, начиная с ее детства и заканчивая событиями в настоящем времени рассказа. Для усиления эффекта драматизма писатель помещает свою героиню в провинциальный городок конца девяностых – начала нулевых годов.

Пространственные детали, указывающие на время событий, столь часто используемое Геласимовым в других произведениях, встречаются и в данном тексте.

- Старый кассетный магнитофон – *«А магнитофон у нас был очень старый. И весь дребезжал. И кассету я специально от нее спрятала»* [Геласимов 2015: 90],

- появившиеся в России в 90-х фотоаппараты, моментально выдающие снимок – *«Он всех нас катал тогда вокруг дома, а после этого сфотографировал на крыльце. И фотография сразу же выползла из фотоаппарата. Я раньше никогда такого не видела»* [Геласимов 2015: 91],

- йогурты, о которых дети бедных родителей могли только мечтать – *«Я наклонилась к этому мальчику и говорю – ты что, йогурт хочешь? Он остановился и очень тихо мне сказал – да. Я говорю – ты его пробовал? И у него щеки такие чумазые. А он говорит – нет»* [Геласимов 2015: 100],

- шоколадные батончики «Snickers» и пиво «Балтика №9», продающиеся повсеместно – *«А вокруг теснота и «Сникерсы», «Балтика № 9». Но мне все равно хочется там остаться. Потому что я знаю, что денег мне больше нигде не найти»* [Геласимов 2015: 100],

- сотовые телефоны, которые еще не были распространены и вызывали удивление. *«Наконец он собрал все, выпрямился и достал из дубленки маленький телефон. Говорит – возьми. Если нажмешь вот на эту кнопку, то сразу соединит с Москвой. Я отдельно живу от отца, поэтому можешь звонить мне в любое время. За звонки плачу я»* [Геласимов 2015: 107], – все это приметы конкретного периода в истории России – последнего десятилетия двадцатого века или, иными словами, «лихих» девяностых.

Временные координаты настоящего времени рассказа предельно конкретизированы. Главная героиня сама называет даты событий реального временного плана. (*«А на улице стоял дикий холод. Только что справили двухтысячный год»* [Геласимов 2015: 97]). Вычислить даты ретроспективных событий не составляет труда. Например, из следующих слов главной героини: *«И сапоги к этому времени совсем развалились. Поэтому я бегала искать работу в кроссовках, которые купила тем самым летом. Они были уже потрепанные – три года почти»* [Геласимов 2015: 97] можно сделать вывод о продолжительности временного промежутка, отделяющего ее от любовной истории с Вовкой-Шипоглазом в летнем лагере до настоящего времени.

Воспоминаемые события размещены в рассказе не в хронологической последовательности – они составляют ассоциативный ряд главной героини. Слово или комбинация слов вызывают воспоминания, направляют в прошлое. Кажется, Жанна мыслит хаотично, но именно благодаря ее ассоциативному, нелогичному типу мышления происходит связь событий разных временных пластов. История о болезни сына и рассказ о встрече с директрисой школы соединены лексическойемой «смерть»:

«Потому что в четыре часа я испугалась. Он плакал и плакал всю ночь, а в четыре перестал плакать. И я испугалась, что он умрет.

А мать твоя из-за тебя умерла. Это ты во всем виновата, – сказала мне директриса, когда я пришла к ней, чтобы она меня в школу на работу взяла» [Геласимов 2015: 86].

Первый взгляд своего сына на мир Жанна вспоминает сразу после рассказа о закрытых глазах Толика, упавшего с третьего этажа:

«И они начали драться. И потом дрались всегда. Пока Толик не упал со стройки. Потому что нам нравилось лазить на третий этаж. Мы там

играли в школу. А когда он упал, я посмотрела наверх, и там было лицо Вовки Шипоглаза. А Толик громко дышал, и глаза у него совсем **не открывались**.

А ну-ка, посмотри – как у него **глазки открылись**, – сказала мне медсестра и показала Сережку. – Мальчик у тебя. Видишь, какой большой?» [Геласимов 2015: 90].

История о том, как одиннадцатилетний Толик, оставшийся инвалидом после падения, узнал Жанну на фотографии, в запутанных мыслях главной героини связана с лекцией врача о важности предстоящего рождения ребенка:

*«А он тянул у меня из рук фотографию и тыкал в нее пальцем. Я посмотрела в то место, куда он тычет, и отдала ему фотографию. Потому что он показывал на меня. Вот так он меня узнал. Прямо в свой **день рождения. Рождение ребенка**, – сказала нам врач на лекции, – это самое важное событие в жизни женщины. С первых минут своего появления на свет младенец должен быть окружен вниманием и любовью»* [Геласимов 2015: 92].

Автор показывает сбивчивость и разрозненность размышлений главной героини. Но, вместе с этим, создает ощущение цельности, закольцованности круга событий, повторяющих и предопределяющих друг друга. Воспоминания слиты воедино, импульс к переходу на другой виток спирали времени дают определенные лексические семы метафизического характера: «смерть», «жизнь».

Благодаря ретроспективным переходам читатель знакомится с наиболее значимыми событиями в жизни Жанны, начиная с ее шестилетнего возраста (1988 год) до 2000 года, пусть и не в прямом порядке их следования.

Ряд воспоминаний в хронологическом порядке следующий:

- несчастный случай, сделавший ее друга инвалидом на всю жизнь – *«У вас ведь тут живет уже один debil этажом выше. Я говорю – он не debil. Он просто упал со стройки, когда ему было шесть лет»* [Геласимов 2015: 94],

- день рождения Толика, когда он смог различить, кто изображен на фотографии – *«А он тянул у меня из рук фотографию и тыкал в нее пальцем. Я посмотрела в то место, куда он тычет, и отдала ему фотографию. Потому что он показывал на меня. Вот так он меня узнал»* [Геласимов 2015: 92],

- лето в лагере после десятого класса, изменившее всю ее дальнейшую жизнь – *«Но я приехала в лагерь, чтобы летом денег заработать. Мне надо было в одиннадцатый класс в новых джинсах пойти. И еще кроссовки купить хотела. Поэтому я осталась. А мама всю жизнь мне говорила – любовь зла. Но тут даже она не подозревала – насколько»* [Геласимов 2015: 93],

- рождение сына – *«Но я ничего не видела, потому что мне было очень больно. Я думала, что я скоро умру. Видела только, что он весь в крови, и не понимала, чья это кровь – моя или его?»* [Геласимов 2015: 90]),

- непростую жизнь с маленьким сыном и матерью – учительницей французского языка – *«Но она весь вечер слонялась из угла в угол, как не своя. Пыталась проверять тетрадки, а потом села у телевизора. Стала смотреть какие-то новости, но я видела, что она все равно сама не своя. Просто сидела у телевизора, и спина у нее была такая расстроенная. А Серезжа орал уже, наверно, часа два»* [Геласимов 2015: 94],

- попытки заработать после похорон мамы – *«Мамины деньги к зиме закончились, и надо было искать работу. Но меня не брали совсем никуда. Даже директриса в школе отказалась меня принять. Сказала, что я буду плохим примером для девочек»* [Геласимов 2015: 96].

Читателю, таким образом, представлены основные события двенадцати лет биографического времени главной героини. Действие, происходящее в настоящем, не отличается такой же продолжительностью и занимает чуть больше недели марта 2000 года, поскольку реальное время в рассказе, в соответствии с жанровой спецификой, должно быть ограничено узкими временными рамками.

Еще одной особенностью организации времени в рассказе является цикличность темпорального устройства. Повторяемость ситуаций на разных временных отрезках обуславливается структурообразующим хронотопом произведения – сопряжением времени и пространства в провинциальном городке. События в таком городке М.М. Бахтин назвал «бываниями» [Бахтин 1975: 396], ведь время здесь лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, круг всей жизни. В жизни главной героини действительно есть ситуации, дублирующие друг друга. Например, получение травмы Толиком и сдвиг шейных позвонков во время родов у сына Жанны. Цикличны и встречи главной героини с Вовкой-Шипоглазом, которые призваны кардинально менять жизнь девушки.

Ахронность хронотопа провинциального городка предполагает также такую важную закономерность существования города, как преемственность поколений. Жанна со своим детским взглядом на мир не приспособлена к жестким условиям реальности так же, как и ее мать, жившая мечтами о Франции.

Пространство городка характеризуется также тесной связью элементов, его заполняющих, наличием между ними системы сложившихся, раз и навсегда установленных отношений. Жанна, как и остальные жители города, включена в устоявшуюся систему взаимодействия всех элементов пространства. Главная героиня –

элемент гонимый и страдающий на протяжении всей жизни. В детстве ребята не брали ее в свои игры, пока не вступился Толик; став матерью, она столкнулась с тем, что ее решение рожать не одобрено остальными, и найти работу, имея на руках маленького ребенка, почти невозможно.

Хронотоп провинциального города определяет также замкнутость, и однородность пространства: в этом мире все не только потенциально знакомо, но и потенциально контактно, способны к общению во время неожиданных встреч.

Замкнутость пространства города порождает, в свою очередь, такое явление, как мифологизация внешнего мира, который для обитателя рассматриваемого пространства находится вне области локализации. «Полюс «близко» реален, поскольку находится в конкретно-пространственной зоне, а полюс «далеко» ирреален, т. к. находится за границей освоенного городского пространства, символизирует семантическое небытие и теряет связь с самой идеей пространственной локализации» [Яковлева 1993:48-61]. За границей городка Жанны находятся пространства Москвы и Франции (возведенные в ранг ирреальных сознанием главной героини). В мире художественного произведения переход этой границы, выход героя во внешний мир обычно становится катастрофой, однако в данном рассказе нежелание Жанны уехать из своего городка может иметь в будущем трагические последствия.

Пространства провинциального города, Франции и Москвы находятся в оппозиции друг к другу. «Спасительная» для матери Жанны Франция противопоставляется полному обыденности, серости и грубости провинциальному российскому городку с деревянной школой, гаражами, ямами и плохими домами. Для самой Жанны, однако, страна, где жила Эдит Пиаф, не кажется столь желанной – она не знает французского языка, во-первых, и не хочет оставлять единственного друга «*толоумного*» Толика, во вторых. И Москва для нее – нежеланный опасный город, поэтому своеобразные проводники с пространствами Москвы и Франции, средства связи с этими мирами – телефон, полученный от Вовки-Шипоглаза, и письмо из посольства она отдает Толику и Сережке. Телефон Толик бьет о пол, а письмо рвет Сережка. Связь с пространствами, сулящими перемены, разрывается, Жанна остается в своем собственном мире, в почти полной изоляции от окружающей действительности (что свойственно на разных этапах развития сюжета всем героям Геласимова). Тема предательства, характерная для других анализируемых произведений (роману «Рахиль», повести «Жажда»),

рассказам «Ты можешь», «Чужая бабушка»), прослеживается и в данном произведении, ведь Вовка-Шипоглаз все же не хочет признавать отцовства и просит Жанну подписать согласие на отказ от дальнейших его обязательств перед сыном. Девушка, умеющая верно и преданно дружить, не может понять отречения от родного сына. Простить такое предательство тяжело, возможно, еще и поэтому, подверженная порывам эмоций, главная героиня отказывается уехать в Москву вместе с Вовкой. Быть может, она совершает самый опрометчивый поступок в своей жизни. Что ждет ее в будущем? Бедность, граничащая с нищетой, тяжелая, однообразная работа, одиночество...

Казалось бы, надежд на улучшение ее положения мало, но в самом конце рассказа двухлетний Сережа делает свой первый шаг, он все-таки смог освоить пространство вокруг и теперь сможет передвигаться по нему без помощи мамы. Может быть, Бог услышал мольбы главной героини о помощи? Ведь должны небесные силы проявлять милосердие к той, которую нарекли Жанной (в переводе с древнееврейского – Богом милованная). Благодаря финальному счастливому событию, в драматическом рассказе проявляются черты оптимизма – еще одной особенности геласимовской прозы. Он, граничащий порой с юродством, придает всему творчеству писателя глубокий философский смысл. Право на жизнь и счастье имеют все люди в нашем мире, а способность дружить, не предавая, искренне помогать человеку ценится выше всех материальных благ, – говорит Геласимов, конструируя подобным образом свой рассказ.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.

Геласимов А. В. Жанна // Любовь или Пускай смеются дети: сборник рассказов. М.: Издательство «Э», 2015.

Яковлева Е. С. О некоторых моделях пространства в русской языковой картине мира // Вопр. языкознания. 1993. № 4.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. О.В. Журчевой.

Е.А. СМИРНОВА

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Мальчуженко Е.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,444

КУКОЛЬНАЯ АНТИУТОПИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ Е. МАЛЬЧУЖЕНКО «КУКЛОИДЫ»

Аннотация. Жанр произведения «Куклоиды» определяется в статье как антиутопия. Опираясь на семиотику куклы в истории культуры, Мальчуженко рисует некое подобие человеческого общества, сатирически изображает политический строй и социальное устройство, культ развлечений и богатства. В статье анализируется система персонажей, выделяется главная оппозиция демократического и тоталитарного типов правления, реализованная в противниках: медведь Томми и Кук XII Пинок. Делается экскурс в историю соответствующих игрушек (мишка Тэдди и Буратино-Пиноккио). Уделяется внимание речевым средствам выражения иронии. Параллель люди – куклы в данном произведении подчеркивает инфантильность, бездумность, внутреннюю пустоту людей, живущих якобы «настоящей» жизнью на свалке мусора. Финал произведения создает ощущение безысходности: снова побеждают ложь и насилие.

Ключевые слова: семантика куклы, антиутопия, сатира, семиотика мусора.

Евгению Мальчуженко называют остроумным мистификатором советской истории. Ее первым произведением-мистификацией стала повесть «Крупа и Фантик», в которой автор представила выдуманную переписку Фанни Каплан и Надежды Крупской. Произведение было напечатано в журнале «Новый мир» № 9 за 2005 г., номинировано на премию «Национальный бестселлер» и в 2007 г. выпущено отдельной книгой.

В начале 2014 года писательница вместе с дочерью погибла в автокатастрофе. Её последняя книга вышла в издательстве «Самокат» в 2015 году. «Куклоиды» оказались в печати благодаря поэтессе Марине Бородицкой и психологу-писателю Наталье Тумашковой, с которыми Евгению Мальчуженко связывали многолетнее общение и

дружба. Книга была выпущена в серии «Недетские книжки», с пометой «Рекомендуется читателям с устойчивой психикой».

По целому ряду признаков повесть «Куклоиды» может быть отнесена к жанру антиутопии. М.А. Черняк, анализируя некоторые из современных произведений этого жанра, дает следующее определение: «Антиутопия зародилась как антитеза мифу, она всегда оспаривает миф о построении совершенного общества, созданный утопистами без оглядки на реальность. В антиутопии мир дан изнутри, через чувства одного человека, испытывающего на себе законы идеальной несвободы; важным в антиутопии становится конфликт личности и тоталитарного государства» [Черняк 2009: 15].

В кукольном мире, изображенном Е. Мальчуженко, одним из центральных героев является медведь Томми. Он единственный понимает устройство кукольного государства и пытается всем как-то помочь, сделать общество хоть немного лучше:

«...Немножко успокоившись за судьбу Беатрисс, Томми все-таки задумался о Конституции. Конституция – это святое. Пока она есть, можно надеяться на... можно надеяться... В общем, все может быть правильно. С другой стороны, вот сейчас она пока есть и что из этого? Кого это заинтересует? <...> Итак, кого же интересуют эти листки бумаги, кроме меня, который должен нарушить все, что там написано?» [Мальчуженко 2015: 22]. Конституция – главный закон общества. Томми должен его нарушить, чтобы разоблачить несправедливого, лживого правителя и постараться изменить политическое и социальное устройство жизни.

Главным противником Томми является не Конституция, а тоталитарное государство, возглавляемое деревянной фигурой Кука Пинокио, а попросту – Пинка.

Согласно определению, «исторический процесс в антиутопии делится на два отрезка – до осуществления идеала и после. Между ними – катастрофа, революция или другой разрыв преемственности. Все события антиутопии происходят после (переворота, войны, катастрофы и т.д.) и в каком-то определенном, ограниченном от остального мира месте. В антиутопии “конец истории” является точкой отсчета, началом» [Черняк 2009: 15].

В «Куклоидах» такой точкой отсчета (катастрофой, разрушающей прежнюю жизнь) является так называемый «перескок»: *«Город, где жили Куклоиды <...> находился на окраине одной из городских свалок, сразу за канавой, доверху наполненными скатившимися в нее пустыми бутылками из-под пепси. <...> Преодоление канавки Куклоиды с давних пор называли Перескоком»* [Мальчуженко 2015: 20]. После Перескока у кукол и игрушек начинается «Настоящая жизнь» без

людей-хозяев. Таким образом, внезапно кончается история прошлой жизни, начинается период полностью самостоятельного существования.

Свалка, из которой Куклоиды решались совершить Перескок, была самой элитной:

«Наша свалка – из лучших. В смысле – из крупных. Чтобы было понятней – она лучше и крупнее по количеству выброшенных на единицу мусора игрушек» [Мальчуженко 2015: 20]. Невозможно не заметить авторский сарказм в этой характеристике «элитной» свалки.

Можно провести аналогию с мегаполисом, большим городом, куда стекаются люди из других городов, поселков, деревень. Все ищут свое место под солнцем, лучшую жизнь, почет и уважение. Но чем крупнее город, тем обширнее свалки вокруг него.

Р. Спивак в своей статье дает такое определение феномену «мусор»: «Основу содержания понятия “мусор” определяют признаки, общие для русского языкового сознания. С мусором связано представление об отбросах, пыли, прахе, тлене, паутине, гнили, золе, потухших углях, пепле, помоях, обломках, обрывках <...> Мусор ассоциируется с прошлым и противостоит будущему» [Спивак 1999: 235]. Таким образом, большинство игрушек, желая окончательно покинуть прошлую жизнь, должны некоторое время провести на свалке, среди гниющих костей и пустых бутылок пепси, потом совершить опасный Перескок. Только после этих испытаний у Куклоидов начинается жизнь Настоящая. Однако эта «настоящая» жизнь вся строится на обломках, отбросах прошлого, что также характерно для антиутопии, рисующей общество будущего не процветающим, а напротив, деградировавшим по сравнению с настоящим.

В Кукборге есть свой король – Кук XII, есть Конституция (которой, по правде говоря, мало кто интересуется), есть трудящиеся (все Медведи работают водителями, Кукла Клава – парикмахер) и остальные игрушки, которые проводят дни в праздности. Получается, что те, кто работают, заняты только в сфере обслуживания и охраны (карлсоны-солдаты), ничего нового не производится, для «настоящей» жизни кое-как приспособляются обломки прежней (например, дома выстраиваются из деталей конструктора Лего, вместо денег имеют хождение пробочки от пепси).

Всем в Кукборге дается жилье, но в соответствии с занимаемой должностью, родословной или если есть связи. Каждому жителю полагается бесплатная «потаскушка» (своеобразный аксессуар,

который можно поставить на колесики и катать за собой; чем оригинальнее потаскушка – тем большую зависть она вызывает; это явная пародия на статусные автомобили или часы элитных серий). Но тем, кто пока не знает, что «потаскушки» бесплатны, предлагается взять их в кредит или аренду, а то и купить за символическую плату (кусочек кружева или бархата).

У каждой игрушки должен быть ярлык. Ярлык – это в каком-то роде паспорт. С ним и с текстом представления можно рассчитывать на хорошее жилье, должность и даже оказаться в числе Выбранных:

«...не какая-нибудь там, а с именем на ярлыке» [Мальчуженко 2015: 5]

Таким образом, система жизнеустройства кукольного города очень схожа с человеческой, так, как она представлена в обществе потребления.

Произведение начинается со знакомства с «высокотехнологичным» куклоидом – Беатрисс. Она – настоящая красавица, из фарфора, с красивыми длинными ножками и закрывающимися веками. Ее интересуют только собственная внешность и положение в обществе. Другого взгляда на Беатрисс нет ни у нее самой, ни у других жителей Кукборга. Точно такая же и репутация у ее соперницы – лысой куклы Лайлы: существует единое мнение о ее необычной, экстравагантной внешности. Так и в настоящей жизни, люди часто не ценят внутреннего мира человека, внешний вид (имидж) заслоняет (или маскирует) внутреннюю пустоту.

Один из главных персонажей книги – это медведь Томми. Он и остальные медведи является единственными по-настоящему привлекательными персонажами. Возможно, это потому, что медведь в русской культуре является тотемным животным. Его наделяют такими чертами, как неуязвимость, честность, способность на самоанализ, выносливость, гармонию, терпение. Медведь в русской культурной традиции выполняет роль защитника и духа-помощника. Вспоминаются сказочные герои-медведи, всегда мудрые и терпимые («Маша и медведь», «Три медведя», «Медведь и лиса» и т.д.). Однако важно то, что в данном произведении медведь Томми – американская игрушка. Он образован, воспитан, доброжелателен и опытен:

« – Ах, мадам Беатрисс, позвольте мне, старому медведю, представиться первым. Главное ведь не формальности, а приличия, вы согласны со мной?

<...>

Мое имя, вышитое гладью, – Томми, у меня было три брата и одна сестра, я закончил две средние школы (одна из них с углубленным изучением

философии), один колледж в Итоне и одну подготовительную группу детского сада в спальном районе, общий возраст 65 лет» [Мальчуженко 2015: 17].

История культа медведя Тэдди началась в Америке в 1902 году: «Президент США Теодор Рузвельт пощадил на охоте американского чёрного медведя, загнанного охотничьей командой с собаками, полузабитого и привязанного к дереву. Рузвельта пригласили отстрелить добычу. Он отказался сделать это сам, мотивируя тем, что это “неспортивно”, но распорядился медведя пристрелить, дабы прекратить его мучения» [Плюшевый мишка]. Эта история оказалась в газетах США с карикатурными изображениями Т. Рузвельта и медведя. Со временем медведь стал изображаться как маленький медвежонок. Эту карикатуру однажды увидела жена русского эмигранта Морриса Мичтома, владельца магазинов игрушек. Именно она и сшила первого медвежонка. Он был назван «Медвежонок Тедди», в честь президента. Игрушка оказалась очень популярным товаром на рынке и пользовалась большим спросом. Учитывая этот контекст, можно сказать, что медведь Томми в рассматриваемом произведении является представителем западной демократии.

Полной противоположностью медведю является король Кукборга Кук XII – деревянный Буратино по имени «Пинок», то есть Пиноккио. Фамильярное сокращение имени ассоциируется с выражением «дать пинка». Король груб со своими подчиненными, ищет выгоду только для себя, он лицемер и лжец.

В статье «Буратино, утопия свободной марионетки» М.Н. Липовецкий, анализируя сказку А.Толстого «Золотой ключик», показывает принципиальное различие между Буратино и Пиноккио:

«Хотя Пиноккио, как и Буратино, появляется на свет с длинным носом, у Пиноккио нос еще больше вытягивается в тот момент, когда он лжет, – что делает начальный размер его носа относительно небольшим. Этот мотив полностью отсутствует в <Золотом ключике> – отнюдь не потому, что Буратино не врет. Совсем наоборот – вранье изначально характеризует этого героя!» [Липовецкий 2008: 227].

Король Кукборга Буратино Пинок предстает перед читателем в качестве лживого правителя. В конце произведения, перед революцией и выборами нового правителя, он обламывает свой нос до состояния маленького пенечка, как бы «обнуляя» все свои лживые речи, влезает в шкуру медведя, завладев ею обманным путем, и начинает все сначала, но опять – с большой лжи. Под видом доброго, справедливого, демократичного медведя, король продолжит навязывать подданным традиционную тоталитарную систему.

Рассмотрим особенности авторского стиля. Е. Мальчуженко часто использует прием языковой игры:

«...Лучше всего стресс снимать сидя на колесах. А уж если и это не помогает, надо садиться на иглу. <...> В берлоге, справа у входа лежали три запаски к любимому самосвалу. Томми смахнул с них пыль и аккуратно водрузился. Посидел. Покачал нижней лапой. Легче определенно не стало. <...> Безысходность. Колеса не помогают. Пойду искать иглу. В лесу по дороге на Свалку их сколько угодно» [Мальчуженко 2015: 185]

Или:

«– Медведи, окажите мне услугу.

– Медвежьё? – захохотал Серега» [Мальчуженко 2015: 32]

Кроме того, использует прием иронии:

«– А что произошло, Томми, что? – Беатрисс чуть не лопалась от любопытства.

– Произошла жизнь, – угрюмо ответил Томми» [Мальчуженко 2015: 22]

В данном случае, положительное высказывание имеет отрицательный подтекст.

Для создания эффекта детской речи использует такие обороты, как:

«Чур мое, чур мое!» или «Малисе будет бо-бо?» [Мальчуженко 2015: 84]

Автор, под прикрытием иронии и смешных детских высказываний, раскрывает всю суть печального положения вещей. Детская наивность, которая исходит от Куклоидов, не способна скрыть те проблемы, которые касаются социальной и политической жизни общества.

Обратимся к названию произведения. «Куклоиды» – как бы куклы, или, скорее, псевдоподобие человека (возникает ассоциация со словом «гуманоиды»). Все герои произведения, попав в «Настоящую жизнь», все равно живут по аналогии с прошлой жизнью, совместной с их хозяевами-людьми. А хозяевами кукол были дети. Поэтому куклоиды используют их речь, «умные» словечки, вспоминают тексты книг, читавшихся их хозяевами, или названия фильмов. Они очень поверхностно знают, как должно быть устроено общество. Зато очень хорошо знают о статусах и о том, как важно быть приближенным к элите.

Сравним произведение «Куклоиды» с другими антиутопиями. Главный признак антиутопий – изображение общества будущего, но не более совершенного, по сравнению с настоящим, а деградировавшего, поставленного на грань полного разложения; в антиутопиях сатирически высвечиваются опасные тенденции сегодняшнего дня. Так, например, в романе-притче Ч. Айтманова «И

дольше века длится день», по мнению М. Черняк, «актуальной становится проблема превращения личности в массу; происходит разрушение всех связей с родом, традицией <...> Внутренней атмосферой антиутопии становится страх» [Черняк 2009: 17]. Так и в «Куклоидах», после Перескока игрушки теряют связь с прошлым, с семьей и традициями. Если в каждой семье отдельная Кукла была личностью, наделенной своеобразным характером (отражающим характер ребенка), то в «Настоящей жизни» все куклоиды становились общей массой (Все Барби – невоспитанные и необразованные, все мягкие игрушки – обитатели зоопарка, Куком могут стать только карлсоны или только буратины и т.д.). Атмосфера произведения наполнена внутренним страхом перед правителем и системой.

Другой пример: в романе Т. Толстой «Кысь» «главное действие разворачивается во внутреннем мире главного героя Бенедикта» [Черняк 2009: 19]. Главное действие «Куклоидов» также происходит во внутреннем мире медведя Томми и Кука Пинка, постепенно раскрывая потребности и намерения этих героев-антагонистов.

Кроме того, М. Черняк пишет, что «в антиутопии не предусмотрен счастливый финал» [Черняк 2009: 21]. Финал избранного произведения печален. Тоталитарный строй убивает все зачатки демократии. Общая масса не понимает происходящего и не придает ему значения. Только медведь Томми, выросший в Америке, понимает суть происходящего, но он бессилен.

Выделяя основные черты в феномене «кукла», можно отметить общую функцию образа – игровую. Создание образа куклы достигается использованием комплекса художественных средств. Автор моделирует описание окружающей действительности, наделяет кукол человеческими чертами характера (от хороших – сострадание, желание помочь, до плохих – эгоизм, лицемерие и т.д.). У каждой куклы есть собственная история, ей приписываются некоторые особенности речи. Все это помогает создать сложный кукольный образ. В избранном произведении кукла является «ожившим» образом и выступает в роли «дефектного» прототипа человека, со всеми его пороками, недостатками и эгоистичностью.

ЛИТЕРАТУРА

Липовецкий М. Н. «Буратино: утопия свободной марионетки» // Веселые человечки: Культурные герои советского детства: Сб. статей – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 544 с. – С. 125-152.

Мальчуженко Е. Куклоиды. – М.: Самокат, 2015. – 191 с.

Плюшевый мишка [Электронный ресурс]. https://ru.wikipedia.org/wiki/Плюшевый_мишка (Дата доступа: 12.12.2016.)

Спивак Р. С. Понятие «Мусор» в русском символизме и акмеизме // *Studia literaria Polono-Slavica*, 4. Утопия чистоты и горы мусора. SOW, Warszawa, 1999. – С. 235-248.

Черняк М. А. Отечественная проза XXI века: предварительные итоги первого десятилетия: учебное пособие / М. А. Черняк. – Санкт-Петербург: САГА; Москва : ФОРУМ, 2009. – 175 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской.

З.С. ПОТАПОВА

*(Южно-Уральский государственный университет,
Челябинск, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Веллер М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)63-8,444

ОСОБЕННОСТИ ЦИКЛА КАК НАДЖАНРОВОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ВЕЛЛЕРА

Аннотация. В статье рассматривается проблема жанровой природы циклов Михаила Веллера. Материалом для исследования послужили циклы «Легенды Невского проспекта», «Фантазии Невского проспекта», «Легенды Арбата», «Укуситель и укусомый». Значительное внимание уделено особенностям и признакам классических малых жанров. В то же время статья посвящена исследованию авторских, веллеровских, особенностей при создании произведения. В работе дается детальный анализ жанровой структуры произведений на двух уровнях: жанровом и наджанровом. В статье представлен анализ циклов, а также произведений малых жанров (рассказов и очерков), включенных в художественное целое. Автор статьи впервые рассматривает художественное единство «Укуситель и укусомый» наравне с другими циклами писателя, используя методы анализа циклического целого и предлагая варианты исследования нового типа цикла (цикла научно-публицистических рассказов) в творчестве Михаила Веллера. В работе ставится проблема жанровой природы малых произведений и ее влияния на целостность художественного единства. Автор сопоставляет структуру рассказов и очерков с организацией цикла и делает вывод о соотносительности строения отдельного малого жанра с общим строением прозаического цикла. Статья подводит некоторые итоги изучения жанровых особенностей циклического творчества Михаила Веллера. Исследование будет интересно специалистам в области литературоведения, лингвистики, истории.

Ключевые слова: художественное единство, литературные жанры, рассказы, малая проза, русская литература.

Циклическое целое как определенное художественное единство появляется еще в древнерусской литературе, достигая высшей степени своей актуальности в XX–XXI веках, претерпевая изменения в

структуре жанра. Поэты и писатели обращаются к циклу как к наджанровому объединению, которое позволяет мобильно, штрихами изобразить действительность, в то же время представив ее во всей полноте, соответствуя принципам и требованиям современности.

М. Веллер, создавая художественное целое, дает ему жанровую маркировку, обозначая все входящие в него произведения как легенды или фантазии, благодаря чему реализуется один из важных циклических принципов: мы можем говорить о создании художественного единства на основе общности жанра.

Однако, несмотря на общее жанровое определение, в «Легенды Невского проспекта» включены произведения различной жанровой природы. Таким образом, мы имеем дело с синкретичным жанром. В первую очередь в тексте обнаруживаются легенды, «Саги о героях», «Байки скорой помощи». У данных жанров есть общая черта, позволяющая возводить их к легендам: некая народность, изустность, допуск принципов условности изображения; претензия на универсальность.

Анализ цикла «Легенды Невского проспекта» демонстрирует, что функции доминантного жанра выполняют легенды, не случайно это жанровое обозначение зафиксировано в заглавии. Однако необходимо отметить, что цикл все же является полижанровым образованием, включающим в себя 3 основных жанра (легенды, саги, байки) и вплетения в виде анекдотов, сказочных мотивов, восходящих к единому корпусу фольклорных жанровых форм.

Особенность и в то же время отличие от предыдущего художественного единства прослеживается в циклах «Легенды Арбата» и «Фантазии Невского проспекта». Произведения, которые составляют микроциклы, имеют единую жанровую природу. Таким образом, подциклы образуют моножанровое единство.

Цикл М. Веллера «Укуситель и укусомый» являет собой новый тип жанрового единства в творчестве писателя. Цикл разбит на 6 подциклов (внутренних циклов):

- «Ящик для писателя»;
- «Служили два товарища, ага!»;
- «Укуситель и укусомый»;
- «Блым-блым-блым»;
- «Долина идолов»;
- «Песнь торжествующего плебея».

Третий из подциклов повторяет заглавие художественного единства, что характерно для типа художественного целого в

творчестве М. Веллера. Каждый внутренний цикл (подцикл) включает в себя от 3 (в третьем подцикле, что позволяет называть его мини-циклом) до 7 произведений. Включенные в цикл произведения имеют интересную, не характерную для стиля автора жанровую природу. По форме произведения напоминают рассказ – повествование от первого лица, описание одного случая, небольшой объем, «сосредоточенность внимания, выдвинутый по напряженности центр и связанность мотивов этим центром» [электронный ресурс]. Однако по содержанию произведения тяготеют к публицистическим жанрам (памфлет, газетная статья, очерк).

Можно выделить следующие особенности малого жанра в цикле «Укуситель и укусомый»:

- биографичность, рассуждения повествователя;
- небольшой объем произведения (примерно 5–10 стр.);
- публицистичность, документальность.

Автор вводит в текст моменты, касающиеся личной жизни знаменитых людей, не общепризнанные истины, то, что кажется неизвестным широкой публике. Автор как журналист их «раскапывает» и обнажает. В то же время раскрывается то, что интересно широкому читателю, иначе не возникнет доверие к информации. По Веллеру, главная черта, которой должно обладать произведение, – это достоверность.

Обращает внимание на себя такая черта «рассказов», как отсутствие сюжета. Однако это не приближает текст к публицистическому. Можно выделить множество примеров научности или псевдонаучности текстов. Автор будто создает научный трактат, находящийся на стыке нескольких дисциплин: философии, литературоведения и культурологии.

В то же время М. Веллер не уходит от назидательного пафоса. Он пишет «учебник» для посвященных, желающих стать литературоведами или писателями. Для этого он использует специальные термины: дюдик (арго – детектив), деструктивность текста, героизация, интродукция и др.

Автор, в данном случае, демиург. Он один знает, как можно стать настоящим творцом, писателем. Он знакомит с лучшими писателями свою читательскую аудиторию, показывая, на кого необходимо равняться, при этом иногда взрывая стереотипы, раскрывая подробности из жизни и творчества писателей и поэтов, которые разрушают их авторитет:

«В восемнадцатом году Горький жутко каялся в юном кретинизме, а в тридцатом пошел в услужение разбойнику Челкашу и шулеру Сатину. <...>

Даже скучно повторять о депрессивных ничтожествах великого художника Кафки, психически неадекватных ничтожествах великого художника Камю и грязных мерзких ничтожествах великого художника Миллера» [Веллер 2012: 134].

В тексте можно выделить следующие черты научного жанра:

– заключение текста в скобки, комментарии для послушного читателя-ученика:

«Млеет гордо, что (см. выше – слава и деньги) из ящика своего может менее телевизиорного писателя прославить» [Веллер 2012: 52].

– будто о главах «учебника» говорят названия. Такие заголовки (с небольшими оговорками) можно было бы подсмотреть в параграфах учебных пособий:

«Стиль» (1 подцикл);

«Красная редактура» (2 подцикл);

«О психосоциальной сущности новояза» (4 подцикл);

«Культура как знаковое поле» (5 подцикл);

«Катарсис» (6 подцикл).

Можно отметить, что для автора подобное творение – это способ охарактеризовать нынешнюю эпоху, современный литературный процесс; классифицировать принципы и приемы, направления. Об этом свидетельствуют:

– теоретизирование, фразы, будто приведенные из научных статей.

«Меньшинство оформляет рождающиеся мысли, образы, коллизии в связные слова, предложения, абзацы, законченные отрывки – жизнеподобные изложения событий. События могут быть реальными, частично вымышленными – это уже следующий вопрос» [Веллер 2012: 87].

– следующей особенностью с точки зрения визуального оформления является рубрикация. Автор дробит свои мысли, идеи и умозаключения не просто на абзацы, но и отделяет их нумерацией, тем самым подчеркивая разные стороны рассматриваемого им вопроса.

«1. <...>.

11. А что главное? А очень просто. Есть древняя истина: человеку надо знать три вещи – как он родился, как он женился и как он умер. <...>

г). Личные встречи с самыми главными людьми твоей жизни» и т.д. [Веллер 2012: 202].

Этот способ позволяет классифицировать, систематизировать знания, которые Веллер надеется передать читающему его молодому поколению (в «Молодом писателе», «Как писать мемуары» и др.).

Дробя фразы нарочно, автор будто использует мнемонический прием, приближая текст к речевке, которую лучше запомнит читающий.

«Пиши короткими фразами.

Избегай банальностей и штампов.

Избегай красотостей». [Веллер 2012: 168].

– черты учебника-самоучителя.

В цикле рассказывается не просто о литературоведческих терминах, законах и теориях, но и о том, как их использовать: методика, путь достижения цели. Веллер проводит мастер-классы для читателя, желающего стать писателем: «Как писать мемуары» (1 подцикл).

– обращение к читателю.

Рождается ощущение присутствия «учителя», который рассказывает все о профессии.

«Чего вы хотите? Вы вознамерились написать мемуары». [Веллер 2012: 296].

– выделение шрифтом (жирным, курсивом, разреженным).

«Первым (способом – *прим. 3. П.*) назовем о п и с а т е л ь н ы й ». [Веллер 2012: 44].

– вопросно-ответная форма (детский учебник или научно-популярная литература).

При этом ответить должны читатели. Поставленные вопросы не риторические, но автор не собирается давать на них ответы, он готовит читателя к размышлению.

«Сколько лет ему было при встрече, в это время? Толстый или худой, сильный или слабый? <...> А чем он вообще выделялся среди других, преобладание какой черты и сделало его крупной фигурой?

То есть. Словесный портрет» [Веллер 2012: 65].

Писатель в этом цикле ориентирует читателя на практику, поэтому цикл нельзя сравнить с формальным, написанным «сухим» языком учебником, хотя необходимо признать, что черт данного стиля (научного и научно-популярного) больше, чем каких-либо других. Автор учит формулам, моделям.

«Достаточно подметить две–четыре характернейшие детали – остальное можно подгонять под этот своего рода модуль. [Веллер 2012: 73].

Михаил Веллер будто дает задание, которое чуткий читатель должен выполнять, уже в уме набрасывая свое произведение, тренируя фантазию.

Циклу свойственны фамильярность автора по отношению к народу, другим писателям-соратникам, читателям, грубые фразы, обращения, вопросы. Так повествователь «возвышается», зарабатывает авторитет. Он придерживается принципа жесткого обучения, навязывания и укоренения собственной точки зрения.

«Пиши о деньгах, о сексе, о выпивке, о проделках и слухах. Пиши так, как если читатель – твой собутыльник на ночной кухне». [Веллер 2012: 146].

Таким образом, суммируя анализ деталей каждого отдельного произведения, мы приходим к выводу, что в произведении «Укуситель и укусомый» можно найти следующие черты, которые объединяют входящие в него истории в целое, скрепляющие все рассказы (параграфы, мастер-классы).

В первую очередь, это стиль повествователя. Во всем цикле можно найти приметы научного стиля, как на формальном уровне: примеры, форма, стандарты, так и на ментальном: поучительность, назидательность, психологические приемы.

Присутствие автора-творца, созидателя в каждом произведении говорит о едином главном герое (в данном случае, герой – это и повествователь, он действующее (думающее, размышляющее лицо, т. к. сюжет строится на движении мысли). Повествователь ведет диалог со своими подопечными, находящимися по ту стороны страницы, раскрывая свои секреты.

Произведения собраны по одной тематике, автор касается одного круга проблем. Отсюда можно отметить еще одну объединяющую черту: описание сторон *одного* вопроса. Ему соответствуют такие подзаголовки, как: «Принцип кино», «Отбор детали», «Герои и портреты», «Пейзаж и интерьер», «Художественная задача», «Объем рассказа», «Цензура», «Литературная условность и табу», «Цитаты и ссылки», «Лингвистическая казуистика», «*Приложение. О мате в диаспоре*» и т.п. Объединенные рассказы образуют единый текст о литературоведении, становясь художественным единством, образуя общую картину, детали на которой четко выписаны. Опираясь на все эти черты, М. Веллер надеется создать грамотного читателя и грамотного писателя.

Проанализировав жанровую природу произведения «Укуситель и укусомый», мы пришли к выводу, что согласно законам жанра – принципам построения цикла – М. Веллер продолжает использовать в своем творчестве прием «двуступенчатой циклизации» [Орлицкий 2003: 261], помещая циклы в состав структурированного раздела или

другого циклоподобного образования, используя при этом «внутренние жанры» [Орлицкий 2003: 261], т. е. начиная художественное единство такими жанрами, как: рассказ и очерк.

Мы можем заключить, что в циклах М. Веллера сохраняются важнейшие принципы циклообразования прозы. Входящие в состав художественного единства произведения имеют единую внутреннюю и внешнюю структуру.

ЛИТЕРАТУРА

Веллер М. Укуситель и укусомый / М. Веллер. – М. : Астрель, 2012. – 320 с.

Орлицкий Ю. Б. Некоторые особенности циклизации в современной русской лирике / Ю. Б. Орлицкий // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. – 278 с.

Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и фольклор. Рассказ. – <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/> (Дата доступа 12.12.2016).

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Е.В. Пономарёвой.

Т.О. МАКСИМОВА

*(Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет,
Пермь, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Акунин Б.)

ББК Ш33(Рос=Рус)64-8,44

БЛОГ В ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА АКУНИНА

Аннотация. Сегодня современные писатели активно используют информационные технологии. Интернет расширяет границы коммуникации, визуализации текста, трансформирует стратегии чтения и текстопорождения. В условиях цифровой эпохи в литературе происходят жанровые трансформации и мутации: появляются новые жанры, видоизменяются старые. Настоящая статья посвящена блогу Б. Акунина «Любовь к истории». Особое внимание уделяется книгам, выросшим из этого блога в результате интерактивных экспериментов писателя. Делается попытка проследить эволюцию роли и места блога в творчестве писателя. Книги и проекты, имеющие непосредственное отношение к блогу Акунина, рассматриваются в хронологическом порядке и сопоставляются с записями из блога. При сопоставлении становится ясным, что блог для Акунина – это черновик, интерактивная площадка, литературный эксперимент и маркетинговая стратегия.

Ключевые слова: интернет, блоги, книги-блоги, информационные технологии, интернет-ресурсы, литературное творчество, русская литература.

Борис Акунин – один из самых творчески активных писателей-экспериментаторов, охотно использующих мультимедийные и интерактивные возможности всемирной сети. Его книги, как правило, выходят не только в традиционном бумажном формате, но и в электронной (щедро иллюстрированной и декорированной), и аудио версиях.

Основные литературные эксперименты (как их именует сам автор, имея в виду освоение литературой сетевых возможностей) Акунин проводит в своем блоге «Любовь к истории», расположенном на площадке Живого Журнала (<http://borisakunin.livejournal.com>). В результате таких экспериментов появилась не одна книга. Подчеркнем, однако, что эксперименты эти носят не столько литературный (на

уровне художественного языка), сколько игровой и в большей степени маркетинговый (т.е. направленный на продвижение собственного творчества) характер и, как правило, заканчиваются публикацией – хорошо проиллюстрированной книгой.

Цель настоящей работы – определить роль блога в создании акунинского литературного текста. Задача – проследить различные формы использования блога у Б. Акунина.

Сегодня рождение книг в блоге и на основе блога не редкость. В качестве примеров можно привести «Легкие миры» Т. Толстой (2014), «Вот жизнь моя. Фейсбучный роман» С.И. Чуприна (2015), серию книг Е. Гришковца (2008-2014) и др.

На основе блоговых записей в ЖЖ в рамках проекта Бориса Акунина «Любовь к истории» вышло четыре книги: «Самый страшный злодей и другие сюжеты»¹ (2013), «Настоящая принцесса и другие сюжеты» (2013), «Самая таинственная тайна и другие сюжеты» (2014), «Северный часовой и другие сюжеты» (2015). Кроме того, в блоге имеется ряд интересных экспериментов, в результате которых, не без участия читателей, родились такие книги, как «Фото как хокку» (2011) и «По следам группы Дятлова» (2013).

Первая книга-блог писателя «Любовь к истории», вышедшая в 2012 году, уже стала объектом внимания исследователей. Книга представляет собой сборник исторических миниатюр, опубликованных в одноименном блоге, включающий, помимо постов, еще и комментарии читателей/участников Благородного собрания². В таком построении исследователи увидели не фрагментарность, но особого рода целостность, обусловленную нероманными жанровыми традициями. Так, Е.Н. Рогова считает, что «переход из формата Живого Журнала в книжный позволяет увидеть специфику художественной целостности, имитирующей открытость интернет-текста» [Рогова 2014: 172]. Исследовательница находит в блог-книге традиции «исторического анекдота XVIII в. (основанного на античных образцах жанра), исторической беллетристики XIX в. (С.Н. Глинки, А.С. Пушкина, И.И. Лажечникова, Н.А. Полевого, Н.В. Кукольника)» [Рогова 2014: 174]. Таким образом, по ее мнению, в «"Любови к истории"» находит отражение феномен взаимосвязи анекдота и дневника, исповеди, эпистолярного жанра, эссе, исторического романа» [Рогова 2014: 174], а сам сборник «балансирует на грани

¹ Эта книга является переизданием книги Акунин Б. Любовь к истории. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2012. – 304 с.

² Б. Акунин именует Благородным собранием подписчиков своего блога.

между документалистским и художественным дискурсом, жанром анекдота и романным произведением с элементами исповедальности» [Рогова 2014: 171].

Т.А. Снигирева и А.В. Снигирев проводят сопоставительный анализ книги и блога, приходя к выводу, что «единство целеполагания дает эффект взаимовлияния книги и блога на вербально-смысловом и визуальных уровнях» [Снигирева, Снигирев 2013: 200]. Характеризуя писателя-беллетриста как опытного маркетолога, Снигиревы видят в его блоге очередную стилизацию, точнее, автостилизацию атмосферы романов Акунина.

Остальные книги из серии «Любовь к истории» не привлекли литературоведов. Но материалы блога активно используются исследователями при анализе произведений писателя-беллетриста³ и круга вопросов о системе псевдонимов, созданной автором⁴. Блог «Любовь к истории» рассматривается на уровне тематики, структуры и способов взаимодействия с читателями А.И. Алексеевской. Основное внимание юная исследовательница уделяет лингвистическим и стилистическим особенностям блоговых записей [Алексеевская 2016]. Нас же интересует взаимодействие блога и литературы, а также механизм превращения/перерождения блога в книгу. Кроме того, хотелось бы обратиться к интерактивным экспериментам Б. Акунина, обойденным вниманием исследователей. Общение с читателем, вовлечение его в творческий процесс представляются нам актуальной стратегией постмодернистского этапа развития литературы в целом. Наконец, представляется важным выявить эволюцию роли блога в творчестве писателя.

Первым экспериментом Б. Акунина в области взаимодействия литературы и интернет-культуры, на наш взгляд, является роман-компьютерная игра «Квест» (2008). Большинство критических отзывов о книге отрицательные. Писателя, как правило, упрекают в бессмысленности синтеза компьютерной игры и литературного текста [Александров 2008] и в том, что он не изобрел ничего оригинального [Владимирский 2009]. Действительно, в книгу перенесены приметы компьютерной игры: intro (вступительный ролик), profile (представление персонажа), tutorial (обучающий этап), level (уровень игры), code

³ См. Снигирева Т.А., Подчинов А.В. Аристоном Б. Акунина: национально-религиозный аспект // Филология и культура. 2013. № 2 (32). С. 241-246.

⁴ См. Снигирева Т.А., Снигирев А.В. Псевдонимное речетворчество Б. Акунина // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. 2014. № 1. С. 172-183.

(подсказка) и др., по сути не влияющие на сюжет и повествовательную часть романа. Коды-подсказки, например, связывают воедино два самостоятельных, полноценных сюжета/истории (действие одной из которых происходит в 1930 г., другой – в 1812 г.), остальные элементы компьютерной игры – скорее, внешние атрибуты, окантовка романа. Но параллельно существует интернет-версия «Квеста» (elkniga.ru/akunin/), имеющая ряд отличий от печатной. Так, в электронной версии отсутствует вторая история, которую с уверенностью можно назвать отдельным романом. По нашему мнению, эта история/роман, повествующая о событиях 1812 года, имеет большую художественную ценность. Именно поэтому в художественном плане электронная версия, с одной стороны, проигрывает бумажной, несмотря на различные приложения (экскурсии о чудесах прогресса и игры-пазлы/гадания/стрелялки), визуальное и музыкальное оформление. С другой стороны, бумажная и электронная версии дополняют и обогащают друг друга. В этом, вероятно, заложен коммерческий успех Акунина (изначально интернет-версия была платной). Конечно, роман-компьютерная игра в электронной среде выглядит органичнее и убедительнее для читателя. Нельзя не согласиться с мнением М.П. Абашевой и Ф.А. Катаева, что «текст “Квеста” полностью линейен, Акунин не стремится к экспериментам в области нарратива и литературной архитектоники. Однако отсутствие гипертекста в бумажной версии лишает читателя возможности погружения в описываемую эпоху и фактически уничтожает эффект “унибука”, превращая роман в полностью вторичный текст, состоящий из одних заимствований. Оформленный же в виде гипертекста, “Квест” обретает трехмерность, создавая “эффект присутствия” читателя в фиктивном мире автора» [Абашева, Катаев 2013: 79].

В конце 2010 года, когда Борис Акунин завел блог «Любовь к истории», у писателя начался этап освоения интерактивных возможностей Сети. Опросы типа «Выбираем идеал мужчины», «Идеал женщины», «Герои новейшей истории», «Ваше отношение к бессмертию» и т.д., которые активно начал проводить Акунин в блоге, продемонстрировали готовность читателей к контакту и взаимодействию с писателем-современником. В результате подобного взаимодействия появилась книга «Фото как хокку» (2011). Все началось с записи в ЖЖ о любви к старым фотографиям, похожим на хокку: «среди старых фотографий я больше всего люблю те, которые похожи на хокку. Лучшие из японских трехстиший раскрывают свой смысл не сразу, требуют некоего дополнительного знания. Например,

однажды я взял и выудил толстенный двухтомный роман из крошечного стихотворения Тиё» [Акунин 2012: 161]⁵. Затем одна из читательниц блога разместила у себя в журнале снимки из семейного альбома, которые очень заинтересовали Акунина. И он предложил устроить месячник фотографий из семейных альбомов: все, кто хотел, могли прислать в блог автора три снимка одного человека в разных возрастах (начало, середина и конец жизни), к снимкам должен был прилагаться рассказ о судьбе. В результате из фотографий и семейных историй, рассказанных читателями блога Акунина, сложилась книга.

В результате интерактивной игры с читателями прямо в блоге (borisakunin.livejournal.com) родилась и книга «По следам группы Дятлова» (2013). Аудитории было предложено выбрать наиболее волнующую их историческую тайну, разгадкой которой займется автор. После того, как большинство читателей проголосовало за историю о загадочной гибели группы туристов во главе с Дятловым, писатель начал реконструировать ход событий – написал главу. Но развитие сюжетной линии определялось читательским голосованием: необходимо было выбрать один из возможных вариантов-продолжений. В постскрипуме к сложившейся интерактивной повести Акунин, как и обещал, раскрывает секреты механизма игры: на первом голосовании определялся жанр повествования (брутально-реалистический; мистико-романтический; идеологическо-конспирологический), на втором – причина гибели туристов. Всего у автора было заготовлено 9 версий (7 из которых официальные и 2 выдуманные им самим). В постскрипуме писатель делится гипотезой, которой придерживается он сам и версией, к которой хотел привести читателей. Таким образом, в книгу вошли три перечисленные версии. Но писатель пообещал, что когда-нибудь напишет все девять и поделился идеей «сделать книжку, похожую на дерево: ствол один, а ветви сюжета расходятся, в зависимости от читательского выбора. Называться этот интерактивный жанр будет «трибук» (Tree-Book)» [borisakunin.livejournal.com/67964.html].

Перед тем как воплотить идею книги-дерева, Акунин начинает серию публикаций на основе записей собственного блога. На этом этапе блог выступает черновиком и структурообразующей формой бумажного текста. В предисловии к первой книге «Что это за книжка» Б. Акунин пишет: «Меня давно интриговал блог как новая форма

⁵ Пост цитируется по книге, так как после взлома блога Б. Акунина все записи за 2011 г. в Живом Журнале писателя отсутствуют.

существования авторского текста. Короткие новеллы, важным элементом которых является иллюстрация, видеофрагмент, звук, а более всего – соучастие читателей, видятся мне прообразом грядущей литературы. Уже сегодня про нее ясно, что она будет использовать не бумагу, а носитель куда более живой и многофункциональный – электронную среду. Вот почему для меня блог не просто игра на новом и непривычном поле, а литературная экспериментальная площадка» [Акунин 2012: 5].

Книги из серии проекта Бориса Акунина «Любовь к истории» по сути дублируют одноименный блог автора. На бумажных страницах сохранены даты публикации записей ЖЖ. Текст из блога перенесен в книгу без изменений и дополнений, за редким исключением. В качестве примера рассмотрим миниатюру «Кто виноват?», сравним ее блогový вариант с печатным:

Запись в блоге от 01.11.2014	«Северный часовой и другие сюжеты» (2015). С. 228.
<p>Сегодня печальный юбилей. Ровно 120 лет правителем России стал человек, который уронил страну в черную дыру.</p> <p>Вон он стоит слева в уголке, незаметный такой – маленький офицерик, определивший судьбу наших прадедов, дедов, родителей, да, собственно, и нашу с вами.</p>	<p>Сегодня печальный юбилей. Ровно 120 лет правителем России стал человек, который уронил страну в черную дыру.</p> <p>Его даже не разглядишь на этой литографии – незаметного такого маленького офицерика, определившего судьбу наших прадедов, дедов, родителей, да, собственно, и нашу с вами.</p>

Изменения, очевидно, связаны с проблемами переноса иллюстрации с экрана на бумагу. При просмотре на экране фотографию можно значительно увеличить и рассмотреть мельчайшие детали. В печатном же варианте качество снимка теряется. Возможно по этой же причине произошла замена и некоторых других фотографий.

Подчеркнем, что перенос материала из блога в книгу осуществлялся не механически. Работа автора прослеживается в тщательном отборе записей, основанном на жанрово-сюжетном принципе, о чем говорится в предисловиях к книгам: «В этой книге собраны тексты, опубликованные в моем блоге за первые месяцы его существования. Не все, а только те, которые более или менее

соответствуют заявленной теме: дней старинных анекдоты в авторской интерпретации и непременно с пояснением, почему они кажутся мне интересными/важными/актуальными» [Акунин 2012: 5-6]. Или: «для печатной версии отобраны в основном тексты сюжетные – миниатюрные новеллы об интересных людях и поразительных событиях из прошлого» [Акунин 2015: 5]. Кроме исторических анекдотов и новелл, в книгах в качестве приложения существуют дополнительные разделы: «Вопросы и ответы» (раздел, где Акунин отвечает на вопросы читателей); «голосовалки» (блиц-опросы, которые автор проводил в интернете на самые разные темы); список иллюстраций. В последней книге серии – «Северный часовой» – к перечисленным приложениям добавлен отдельный раздел, включающий списки «любимых книг по разным жанрам, с короткими объяснениями, почему именно эти книги» [Акунин 2015: 5] у автора любимые. А завершает весь сборник материал не из блога (что весьма значимо для нашего исследования) – диалог Григория Шалвовича с писателем Михаилом Шишкиным. Конечно, опубликованный в журнале «Афиша» еще в 2013 г. спор о России может легко затеряться в журнальной публикации, а в книге он как бы «увековечен». Более того, получается, что в конце книги через этот диалог звучит голос автора биографического, сублимированный псевдоним Борис Акунин растворяется. Отметим еще одно значимое отличие книги от предыдущих: отсутствие комментариев читателей. Если раньше Акунин выбирал из сотен и даже тысяч комментариев к записи в ЖЖ самые яркие и помещал их в книгу, то в «Северном часовом» коммент как ключевая примета, основное свойство и функция блога отсутствует. Это не случайно.

В 2016 году совместно с издательством АСТ Акунин переформатировал серию своих четырех блогоник «Любовь к истории» в два тома под названием «Нечеховская интеллигенция», убрав все атрибуты блога: «комменты, злободневные тексты, опросы, голосовалки» [www.facebook.com/borisakunin]. По признанию автора: «Теперь это просто красивая книжка с картинками, совершенно традиционная, сборник исторических (в основном) миниатюр. Потому что слово «блог» через какое-то время, наверное, забудется, а книга – она всегда книга» [там же].

Естественно возникает вопрос: почему так кардинально поменялось мнение Акунина о блоге? Осмелимся предположить, что ЖЖ как литературная экспериментальная площадка исчерпала себя. Как отмечают некоторые исследователи, Живой журнал иссяк, потерял

былую популярность, пользователи ушли в фейсбук. По всей вероятности, Акунин так же сменил площадку livejournal.com на фейсбучную. Последняя запись в ЖЖ датируется 6 июня 2016 г. Зато на его странице в фейсбуке новые записи появляются регулярно (раз в 2-3 дня), правда, носят они уже иной характер, политический.

На литературном фестивале SLOVO, презентуя новый проект «Осьминог» (2016), Б. Акунин признался: «Меня вообще интересуют те возможности, которые открывает перед текстом интернет-культура. Я помню, как мы все сначала пугались, что литература погибнет под гнетом телевидения, потом под гнетом видеоигр, а сейчас все уверены, что Интернет ее задушит. Я вот уверен, что литература задушит Интернет, что мы, писатели, приспособим его для своих возможностей и будем отлично им пользоваться, появятся тексты, которые вообще не будут существовать на бумаге» [Чернова 2016].

Проект «Осьминог», официально существующий только в виде приложения для мобильных устройств, является продолжением эксперимента, проводимого с интерактивной повестью «По следам группы Дятлова»⁶. В рамках проекта планируется целая серия онлайн-произведений, в том числе и про группу Дятлова. Первая игра под названием «Сулажин» – это восемь сюжетов/повестей, рождающихся из одного начального текста, но имеющих разную концовку. В электронной книге (как и в «Квесте» до этого) все продумано и предreshено автором, лишь в финале от выбора читателя зависит, чем закончится история.

Таким образом, мы видим, что Б. Акунин находится в постоянном поиске новых форм и возможностей. Проанализировав его литературные эксперименты, можно выстроить эволюционную цепочку его изысканий: роман-компьютерная игра – интерактивная повесть – блог-книга – традиционная книга – электронная книга. На данном этапе свои симпатии писатель объясняет так: «обычное чтение перенесется на электронные носители. Они, конечно, станут удобнее, дешевле и многообразнее. Кроме того, у авторов появятся новые возможности, которых не дает бумага: интерактивность, мультимедийность, многовариантность. Проект «Осьминог» – шаг в этом направлении» [Мищенко 2016]. Таким образом, Акунин опробует все доступные ему формы текстовых носителей, сохраняя верность книжному формату.

⁶ Акунин в 2012 году «не догадался забрендировать название Tree Book, а через пару лет оно благополучно появилось как торговая марка в США» [Чернова 2016], поэтому проект сменил название на «Осьминог».

В сферу наших исследовательских интересов попали блоги и других писателей, таких как Е. Гришковец, Т. Толстая, Н. Горланова, С.И. Чупринин, Л. Горалик, В. Полозкова и другие⁷. На основании анализа их блогов и книг на основе этих блогов, мы пришли к следующему выводу. Живой журнал, социальные сети типа Фейсбук, Твиттер, Вконтакте становятся заменителями записных книжек, черновиков будущих произведений, классических писательских дневников. В режиме онлайн пишутся тексты, имеющие художественную ценность – книги, романы. Блог для писателя, как для Б. Акунина, например, становится хранилищем художественного материала, интерактивной платформой, рабочим инструментом, экспериментальной творческой площадкой.

ЛИТЕРАТУРА

Абашева М.П., Катаев Ф.А. Русская проза в эпоху интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность. Пермь: Перм. гос. гуманитарн.-пед. ун-т, 2013. 168 с.

Акунин Б. Любовь к истории. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2012. – 304 с.

Акунин Б. Северный часовой и другие сюжеты. М.: Издательство АСТ, 2015. – 288 с.

Акунин Чхартушвили // <https://www.facebook.com/borisakunin>

Александров Н. Сыграем в «Квест» // OpenSpace, 2008. 21 августа.

URL: <http://www.openspace.ru/literature/projects/73/details/2541/>

Алексеевская А.И. Блог Б. Акунина: тематика, структура записей, способы взаимодействия с читателями // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики. 2016. Т. 1. С. 117-123.

Блог «Любовь к истории» Б. Акунина // <http://borisakunin.livejournal.com>.

Владимирский В. Игра в книгу // Мир фантастики, 2009. № 66.

URL: <http://old.mirf.ru/Reviews/review3109.htm>

⁷ См. об этом подробнее: Максимова Т.О. Писательские дневники и записные книжки в век информационных технологий: блог как новый тип повествования // Молодая филология: сборник статей по материалам студенческой конференции "Методы и методика гуманитарных исследований: интерпретация, перевод и преподавание языка". Пермь: ПГГПУ, 2013. С. 47-52.

Литература и блог: возможности творческого взаимодействия (на материале прозы Т.Толстой и Н.Горлановой) // Дергачевские чтения – 2014: Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций: материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием (г. Екатеринбург, 6-7 октября 2014 г.). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. С. 113-116.

Мищенко Т. «Сулажин»: новая книга Бориса Акунина выходит в виде игрового приложения + интервью с автором и разработчиками // ИТС.UA. 2016, 20 мая. URL: <http://itc.ua/articles/sulazhin-novaya-kniga-borisa-akunina-vyihodit-v-vide-igrovogo-prilozheniya-intervyu-s-avtorom-i-razrabotchikami/>

Рогова Е.Н. Аспекты целостности сборника Б. Акунина «Любовь к истории» // Сибирский филологический журнал. 2014. № 4. С. 171-178.

Снигирева Т.А., Снигирев А.В. Борис Акунин. «Любовь к истории»: между книгой и блогом // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2013. № 2. С. 198-206.

Чернова А. «Осьминог» Бориса Акунина: «В конце концов вы получите то, чего внутренне хотите. И не факт, что вам это понравится» // Пульс УК. 2016, 28 апр. URL: <http://pulse-uk.org.uk/books/osminog-borisa-akunina-kontse-kontsov-poluchite-to-chego-vnutrenne-hotite-fakt-cto-vam-eto-ponravitsya/>

Статья рекомендована д.ф.н., проф. М.П. Абашевой.

К.О. БЕЛЯНИНА

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Байтов Н.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,444

«ЛЮБОВЬ МУРЫ» Н. БАЙТОВА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ READY-MADE: СТРАТЕГИИ ЧТЕНИЯ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению феномена ready-made. По мнению исследователей, появление в искусстве ready-made обозначило границу между понятиями «культура» и «пост-культура». В статье рассматриваются особенности литературного ready-made, далее представлен анализ романа Н. Байтова. Творчество Николая Байтова интересно тяготением к странным, неконвенциональным приемам: писатель использует математические задачи, языковые загадки, делающие тексты многоуровневыми и непрозрачными с точки зрения авторского намерения. Одно из последних произведений Н. Байтова – роман ready-made «Любовь Муры». Использование автором техники ready-made программирует особый сценарий чтения романа: с одной стороны, обращает внимание читателя на «невыведанность жизни», представленной в произведении, с другой – трансформирует функции автора, превращая его в бережного коллекционера, собирателя. В то же время, как отмечает сам Байтов, читатель в случае литературного ready-made никогда не может быть уверен в том, что не имеет дело с «симуляцией». Именно такое пограничное положение текста позволяет писателю вести свою литературную игру.

Ключевые слова: ready-made, found-poetry, эпистолярные жанры, литературные сюжеты, эстетизация, феномен ready-made.

Появление ready-made навсегда связано в истории искусства с именем Марселя Дюшана, который своим «назначающим жестом» (Пригов) осуществил революцию – превратил «готовый объект» в произведение искусства. Демонстрация знаменитого «Фонтана», подписанного Р. Маттом, поставила вопрос о природе художественного и, став «публичным актом критического суждения о состоянии сферы художественного творчества» [Андреева 2011: 199], обозначило «пограничное пространство произрастания «искусства объекта» между искусством и не искусством» [Андреева 2011: 200].

В литературе техника ready-made родственна так называемой found-poetry – «найденной поэзии», представляющей собой, по определению М. Павловца, «эстетизацию речевых феноменов изначально внеэстетической природы путем их контекстуализации внутри художественного целого» [Павловец 2014: 160].

Практику использования и осмысления этой техники рассматривает А. Житенев, демонстрируя, как разнообразно она позволяет субъекту «выразить себя через отбор элементов и логику реорганизации чужого текста». Как отмечает исследователь, «опыты такого рода тем более привлекательны, что позволяют выстраивать авторские стратегии вне оппозиций эксплицитно и имплицитно выраженной субъектности, противопоставления личностно окрашенного и ролевого высказывания» [Житенев 2016].

Исследуя ready-made как литературную стратегию, Н. Байтов обозначает отличия литературного ready-made от визуального и отмечает сложность восприятия этого феномена в словесном творчестве. По мнению художника, область литературы уже в какой-то степени приближена к границам ready-made, поскольку «любой текст, составленный из готовых слов, есть ассамбляж», «объект присвоенный и объект созданный сделаны из одного «словесного материала» [Байтов] – а значит, у читателя отсутствует доступная процедура их различения. Специфика литературы как вида искусства в этом случае запускает, как отмечает писатель, игру в «веришь – не веришь» – и, в зависимости от ответа, текст может читаться по-разному. Именно эту литературную стратегию Н. Байтов тестирует в своем романе «Любовь Муры», ставшем ярким примером публичного предъявления «готового» текста.

«Любовь Муры» – это роман в письмах, найденных автором в одном из опустевших домов, в котором они «прогуливались» с приятелем. Отчасти этот материал, как отмечает писатель, использовался им в рассказе «Ботаника» (1998), однако целиком переписка была систематизирована и опубликована гораздо позднее – как роман ready-made.

Склонный к художественным экспериментам и играм с читателем, Н. Байтов издает книгу в броской обложке и с провокационной аннотацией: «Роман в письмах о запретной любви двух женщин на фоне одного из самых мрачных и трагических периодов в истории России – 1930-1940-х годов. Повествование наполнено яркими живыми подробностями советского быта времен расцвета сталинского социализма. Вся эта странная история началась в

Крыму, в одном из санаториев курортного местечка Мисхор, где встретились киевлянка Мура и москвичка Ксюша...» [НЛО].

Однако «запретная любовь» двух женщин оказывается вполне обычной перепиской подруг, причем большая часть писем принадлежат Муре, а письма Ксении как будто исчезли (или же она писала не так много и не с таким интересом). В итоге читатель сталкивается фактически с многостраничным монологом женщины, которая откровенно делится со своей единственной близкой подругой происходящим в ее жизни. «Странность» же романа заключается, во-первых, в его неоконченности: переписка обрывается, в результате чего читатель остается в неведении относительно судеб героев книги, а во-вторых, в неопределенном статусе текста.

Критики, анализируя роман, обозначают версии его создания: «Тут могут быть как минимум три варианта – переписка на самом деле была найдена, переписка полностью сочинена самим Байтовым или же, что мне кажется наиболее вероятным, в распоряжении автора имелись какие-то письма, на основании которых и была затем написана «Любовь Муры» [Голубкова 2012]. Реакция критики в какой-то мере была предсказана самим писателем, отрефлексировавшим эффект, производимый такого рода текстами, в уже упомянутой статье. По мнению Байтова, использование ready-made ведет к измененному пафосу авторства (автор освобождает вещь от «тленности нашего физического мира») и к энтропии мнений читателей (часть из них будет считать ready-made симуляцией, а часть – верить в искренность художника) [Байтов]. Таким образом, уже сам жест назначения текста ready-made задает два возможных варианта чтения: как традиционного эпистолярного романа и как произведения «документального», невымышленного.

Из романа читателю известно, что Мура работает заведующей детским садом, занимается педагогикой (то есть имеет какое-то образование), живет в коммунальной квартире с дочерью и матерью. Письма Муры в целом довольно однообразны: она всегда пишет о себе или о событиях, о которых прочла в газете, услышала по радио. Заявленные в аннотации «яркие подробности» подменяются в романе однообразием и повторяемостью бытовых деталей, о которых пишет героиня: она практически постоянно жалуется на домашние хлопоты, на тяжелую работу, которая забирает все силы, на мать и дочь.

В письмах Мура часто просит Ксюшу уничтожить её письма. От одной мысли, что кто-то незнакомый может прочесть их, она приходила в ужас. Ксения читает письма, оставляя пометы красным

карандашом. По Ксениным подчеркиваниям становится понятно, насколько она аналитична. Мура пишет, что собирается поменять работу, серьезно заняться своим здоровьем, выяснить отношения с матерью, повлиять как-то на дочь. Ксения относится к Муриным намерениям весьма критически. Несмотря на «бесконечную любовь» в письмах к Ксении, Мура пишет только о себе. Подруга становится для нее неким отражением, в котором видна ее личность. В конечном итоге все очевиднее, как эгоистически Мура поглощена собственным внутренним миром.

Обилие Муриных писем создает впечатление, что она единственный герой романа. Письма Ксении в романе почти отсутствуют (их несколько, и они довольно скудные), поэтому сложно говорить о ее заинтересованности. Однако в действительности Ксения не остается в стороне и принимает участие в жизни Муры. Так, известно, что она пересылает Муре деньги, подарки: *«По моим наблюдениям, Ксюша всегда высылала деньги или подарки почему-то в мае. Что бы это значило?...»* [Байтов 2013: 523]. После войны Ксюша помогает дочке Муры Иде, которая поступает в художественное училище, и т.д. Отношения Муры и Ксении выстраиваются по принципу контраста – как «слово» (Мура) и «дело» (Ксения). Парадоксальным образом для читателя пишущий субъект, чье сознание с максимальной открытостью представлено в тексте, «жизненно» оказывается наименее деятельным. Более того, даже длящиеся годами описание Мурой собственной жизни не производит особого смыслового эффекта: в последнем ее письме все то же самое (работа, дочь, книги).

В итоге, если читать «Любовь Муры» как эпистолярный роман, то оказывается, что это роман «обо всем»: о жизни героини в сложную эпоху; о поглощенности собой, эгоизме; о дружеских чувствах, о любви подруг «на расстоянии»; о целомудрии и мироощущении главной героини. Вместе с тем, наполненная повседневными событиями история Муры сюжетно ни к чему не приводит. Более того, роман «ничем не заканчивается»: автор оставляет финал намеренно неопределенным, подчеркивая, что не знает, какое именно из Муриных писем последнее – в очередной раз бросая читателя в состоянии неопределенности, тайны: *«Без даты. Внизу письма стоит карандашная пометка – «48». Но по смыслу я склонен относить это письмо к весне или лету 50-го <...> А может быть, она умерла даже в начале лета, – тогда это письмо может быть сдвинуто на год назад...»* [Байтов 2013: 546].

Взгляд на «Любовь Муры» как на реди-мейд переносит акценты на другие элементы произведения. Признание текста «невыдуманным», установка на документальность (отметим, что и во многие предыдущие свои тексты Байтов включал подлинные документы или их стилизованные модели) становится одной из главных особенностей, определяющей сценарии чтения текста. Как отмечает И. Гулин, Николай Байтов предлагает, таким образом, новую структуру психологического романа, которая базируется на отсутствие авторского принуждения [Гулин]. Ключевой в данном случае становится фигура автора – вернее, позиция автора по отношению к тексту. Вера в то, что Байтов здесь не сочинитель, а тактичный и чуткий «собиратель», невольно обращает к особенностям и характеру авторского комментирования, авторским ремаркам.

Действительно, роман «Любовь Муры» строится не только на многолетних отношениях Ксении Курисько и Муры. Периодически в переписку вторгаются ремарки автора: подчеркнутые предложения, пометы, выделения, в которых отмечены детали жизни Муры. Ремарки превращают «Любовь Муры» в своего рода «чтение чтения» [Гулин], и сюжетом в данном случае становится собственная заинтересованность писателя перепиской.

Каждое письмо для автора имеет огромную ценность. Он как будто исполняет роль ювелира, который «ограняет» драгоценный камень: указывает на временные пробелы, если неясна дата написания или письмо отсутствует; его комментарии создают эффект «присутствия» Ксении: *«Слова «в наши дни такая привязанность» и «по меньшей мере странной» подчеркнуты красным карандашом Ксении. И следующая фраза подчеркнута вся целиком»* [Байтов 2013: 15].

Автор, занимая позицию собирателя, отказывается быть, как отмечает И. Гулин, классическим нарратором, на которого может полагаться читатель и за которым он может идти в поисках сюжетного смысла [Гулин]. В романе Байтова присутствует фигура автора, однако сам статус романа как ready-made приводит к отказу от функции рассказчика: теперь и автор, и читатель пребывают в равных условиях, а именно в совместной неизвестности. Автор понимает и знает не больше читателя – и гораздо меньше героев. Если вчитаться, то половина Муриных писем посвящена подготовке к встрече с Ксенией, но сами эти долгожданные встречи по ходу чтения выпадают из романа. Автор-собиратель не может позволить себе достраивать роман самостоятельно, заполнять пробелы, имитировать опыт героя при помощи своего собственного. Он только неуверенно предполагает.

Эта нерешительная манера подчеркивается и стилистически: ремарки автора порой указывают на положение самоумаления и неуверенности: «...С другой стороны (от противоположного), если Мура писала подряд, то, возможно, она бы не повторила это «очень и очень», а вот если сперва прочитала написанное прежде, а потом стала продолжать, тогда это повторение скорей могло случиться. – Так, что ли?..» [Байтов 2013: 267].

Вдумчивое и любовное вглядывание автора в найденный текст позволило С. Литвак метафорически обозначить такую позицию как позицию «автора-матери» [Литвак]. Действительно, в предисловии автор открыто делится своим впечатлением о проделанной работе и своей любовью к главной героине: «Многие говорят мне, что я выдумал свою героиню, тычут мне в различные несообразности, неувязки... Я честно отвечаю, что не могу эти несообразности объяснить. Но и выдумать я тоже не мог. Как можно такое выдумать? – да помилуйте! Я жил со своей героиней! Я годами – изо дня в день – наблюдал её трудную жизнь в маленькой комнате на окраине Киева. Я до слёз вглядывался в особенности её быстрого почерка, дышал и не мог надышаться сладостным бумажным прахом» [Байтов 2013: 3]. Читатель, таким образом, получает текст, который уже многократно рассмотрен, прочитан, но все же уникальность его трепетно и любовно сохранена автором. Именно чтение в итоге и оказывается тем, что объединяет между собой автора, героев и читателя.

Действительно, любовь к литературе – одна из самых частых тем в письмах героинь на протяжении всех пятнадцати лет. Мура с упоением делится со своей подругой перечнем авторов, которые «запали ей в душу»: «Да, ещё о книге Роллана «Мать и сын», – хочу, чтобы Вы её впитали в себя ещё потому, что образ Аннет здесь дан на грани переходного возраста, и как интересно она переносит его!» [Байтов 2013: 26]. Она очарованна образом Аннет: «Призываю на помощь образ Аннет, беседую с ней, как бы она поступала в таких случаях...» [Байтов 2013: 154]. Мура интересуется не только зарубежной литературой, но и советскими классиками, при своей нелегкой жизни она видит спасение в книгах, в чтении: «Хорошая книга – праздник. В течение дня я бодрей занимаюсь всем своим обычным, зная, что вечером меня ждёт наслаждение – хорошая книга. Даже боли, кот. донимают меня, легче переношу за чтением». «Читаю наши последние издания книг советских писателей и если

попадает ко мне хорошая книга – нахожу в ней большое утешение» [Байтов 2013: 550].

Однако самая большая Мурина страсть – чтение писем. Несмотря на то, что Мурины письма содержат подробную, даже очень личную информацию, писать она может везде, где бы ни находилась: дома, в поездках, на работе, на конференциях, даже в парикмахерской, в то время как чтение требует, по ее мнению, камерности, уединения. Чтение письма для Муры – процесс необыкновенно интимный: *«Получила 2 письма... Отделивши себя от мира ширмой, я их «облизывала» в течение часа. Я не люблю, когда самые сокровенные чувства, т.е. внешние проявления их, заметны окружающим, мне было бы неприятно, если б даже мама видела улыбку счастья при чтении Ваших писем» [Байтов 2013: 92].*

Внимательным и преданным читателем оказывается и Ксения – об этом свидетельствуют следы ее красного карандаша на полях Муриных посланий, да и, несмотря на критическое отношение к подруге, она, очевидно, перечитывает письма и дорожит ими.

Самым же страстным читателем выглядит автор: в предисловии к роману он описывает чтение найденных писем как процесс необыкновенно волнительный: *«Я... дышал и не мог надыхаться сладостным бумажным прахом. Я изучал орфографические и пунктуационные особенности её письма и забавные странности её речи» [Байтов 2013: 6].* Такая позиция влюбленного читателя сближает Байтова с потенциальным читателем романа, превращая чтение в своеобразное «оживление любимых» в области «литературных героев», как это формулирует сам автор: *«Могут возразить, что Татьяна – персонаж, а Мура живая (была живая). Нет, не так всё просто. – Вон Даниил Андреев в «Розе мира» описывает область «литературных героев», – ему было открыто, что там это такие же реальные сущности. Или почти такие же... Как бы там ни было, вопрос этот очень сложный...» [Байтов 2013: 7].*

Можно согласиться с И. Гулиным, указывающим на то, что писатель осуществляет своего рода антропологический эксперимент [Гулин]. Обозначение романа как ready-made смещает внимание с событий романа на событие самого письма и особенно – на событие чтения. Перенос текста из внелитературного пространства в литературное, с одной стороны, позиционирует письмо как уникальный литературный объект, а с другой – способствует выстраиванию нового сюжета, в котором не только письмо, но чтение оказывается важнейшей эстетической и этической деятельностью. По

Байтову, и автор ready-made, и его читатель, бескорыстно влюбленные в чтение, «убирают из рассмотрения *служебность* вещи и, таким образом, перемещает её в область “вечной жизни”» [Байтов].

ЛИТЕРАТУРА

Андреева Е. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. – СПб.: Изд во Ивана Лимбаха, 2011.

Байтов Н. Любовь Муры. – М.: НЛЮ, 2013.

Байтов Н. READYMADE как литературная стратегия. – Режим доступа: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/БЫТОВ/statji/6.html>

Голубкова А. Литературный задачник // «Новый Мир» 2012, №4 – Режим доступа http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/4/g14-pr.html

Гулин И. Приключения информации / [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://archives.colta.ru/docs/26941>

Житенев А. Ready-made как опыт реконструкции лирического субъекта (доклад) // Конференция «Типы субъекта и способы его репрезентации в новейшей поэзии (1990-2015)», Москва, 2016.

Литвак С. Автор-мать и его музей // НГ. Ex Libris. – Режим доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2013-06-27/6_love.html

Новое литературное обозрение: страница *Н. Байтова* на сайте издательства – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/3482>

Павловец М.Г. «Конкретии» Александра Кондратова как опыт русского конкретизма // Вестник СПбГУ. Серия 9. 2014. Вып. 4. С.156-163.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. О.Ю.Багдасарян.

**СВЕДЕНИЯ ОБ
АВТОРАХ**

Аверьянова Екатерина Сергеевна – студентка филологического факультета Самарского социально-педагогического университета, Самара, Россия.

E-mail: rybakatya@gmail.com

Научный руководитель: Ольга Валентиновна Журчева – д.ф.н., проф. кафедры русской, зарубежной и методики преподавания литературы Самарского социально-педагогического университета.

Александрова Елена Александровна – магистрант института гуманитарного образования Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова, Магнитогорск, Россия.

E-mail: lenok_0894@mail.ru

Научный руководитель: Светлана Викторовна Рудакова – д.ф.н., проф. кафедры языкознания и литературоведения института гуманитарного образования МГТУ им. Г.И.Носова.

Белянина Ксения Олеговна – студентка института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: belyanina-kseniya@mail.ru

Научный руководитель: Ольга Юрьевна Багдасарян, к.ф.н., доц. кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Бона Ева – магистрант по направлению «Русский язык и литература» Будапештского университета имени Лоранда Этвёша, Будапешт, Венгрия.

E-mail: bonaeva1491@gmail.com

Научный руководитель: Мария Дьёндьёши – PhD., Dr. phil. habil., кафедра русского языка и литературы института славянской и балтийской филологии университета им. Лоранда Этвёша.

Gerhard Julia (Герхард Джулия) – аспирант по специальности «компаративистика», университет Колорадо-Болдер, США.

E-mail: Julia.Gerhard@colorado.edu

Научный руководитель: Марк Липовецкий – д.ф.н., проф., глава департамента германских и славянских языков и литератур, университет Колорадо-Болдер, США.

Главатских Татьяна Владиславовна – студентка института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: tatjana.glavatskih@yandex.ru

Научный руководитель: Нина Петровна Хрящева – д.ф.н., проф. кафедры литературы и методики её преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Гриневич Ольга Артуровна – магистрант Гродненского государственного университета им. Янки Купалы, Гродно, Беларусь.

E-mail: olga.grinevich.1994@mail.ru

Научный руководитель: Татьяна Евгеньевна Автухович – д.ф.н., профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы филологического факультета Гродненского государственного университета им. Янки Купалы.

Джаббарова Егана Яшар кзы – аспирант кафедры русской литературы XX-XXI вв., Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия.

E-mail: EganaTheOne@mail.ru

Научный руководитель: Татьяна Александровна Снигирева – д.ф.н., проф. кафедры русской литературы XX-XXI вв. Уральского федерального университета им. Б.Н. Ельцина.

Дмитриева Валерия Владимировна – аспирант Одесского национального университета им. И.И. Мечникова, факультет романо-германской филологии, Одесса, Украина.

E-mail: v.w.dmitrieva@gmail.com

Научный руководитель: Валентина Ивановна Силантьева – д.ф.н., профессор, зав. кафедрой зарубежной литературы Одесского национального университета им. И.И. Мечникова.

Житко Роман Геннадьевич – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета им. Янки Купалы, Гродно, Беларусь.

E-mail: romanzhitko92@gmail.com

Научный руководитель: Татьяна Евгеньевна Автухович – д.ф.н., профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы филологического факультета ГрГУ им. Янки Купалы.

Иванова Валерия Игоревна – магистрант кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия.

E-mail: bogdanova-bvi@yandex.ru

Научный руководитель: Наталья Валерьевна Налегач – д.ф.н., доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета.

Иркова Анна Валентиновна – магистрант кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия.

E-mail: a.irkova@mail.ru

Научный руководитель: Наталья Валерьевна Налегач – д.ф.н., доцент кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета.

Крендель Александра Борисовна – магистрант кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета, Пермь, Россия.

E-mail: aleksandrakrendel@gmail.ru

Научный руководитель: Юлия Юрьевна Даниленко – к.ф.н., доц., зав. кафедрой новейшей русской литературы Пермского гуманитарно-педагогического университета.

Кукарцева Марина Сергеевна – студентка института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: marina_kukartseva@mail.ru

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская – д.ф.н., проф. кафедры литературы и методики её преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Максимова Татьяна Олеговна – аспирант Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета, Пермь, Россия.

E-mail: vto1408@mail.ru

Научный руководитель: Марина Петровна Абашева – д.ф.н., проф. кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Маматов Глеб Максимович – студент института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета, Новосибирск, Россия.

E-mail: zarra8@yandex.ru

Научный руководитель: Елена Викторовна Тырышкина – д.ф.н., проф. кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета.

Мезенина Анна Анатольевна – студентка института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: annamezen@ya.ru

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская – д.ф.н., проф. кафедры литературы и методики её преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Потапова Зоя Сергеевна – аспирант кафедры филологии Южно-Уральского государственного университета, Челябинск, Россия.

E-mail: potarova.zoya@yandex.ru

Научный руководитель: Елена Владимировна Пономарёва – д.ф.н., директор института социально-гуманитарных наук Южно-Уральского государственного университета.

Смирнова Екатерина Андреевна – магистрант института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: bikbasya@mail.ru

Научный руководитель: Нина Владимировна Барковская – д.ф.н., проф. кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Сомова Наталья Ахияровна – магистрант института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: somovanata66@gmail.com

Научный руководитель: Нина Петровна Хрящева – д.ф.н., проф. кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Сычева Ксения Александровна – студентка института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург, Россия.

E-mail: ksyu.sycheva.95@mail.ru

Научный руководитель: Нина Петровна Хрящева – д.ф.н., проф. кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Чернышов Иван Сергеевич – аспирант кафедры русской литературы Тюменского государственного университета, Тюмень, Россия.

E-mail: random4304@yandex.ru

Научный руководитель: Медведев Александр Александрович – к.ф.н., доц. кафедры русской литературы института филологии и журналистики ТюмГУ.

Чернышова Татьяна Львовна – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и методики их преподавания Самарского государственного социально-педагогического университета, Самара, Россия.

E-mail: tatjana.chernishova@yandex.ru

Научный руководитель: Ольга Валентиновна Журчева – д.ф.н., проф. кафедры русской, зарубежной и методики преподавания литературы Самарского социально-педагогического университета.

Шустикова Юлия Николаевна – магистрант института гуманитарного образования Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова, Магнитогорск, Россия.
E-mail: shustikova2506@mail.ru

Научный руководитель: Светлана Викторовна Рудакова – д.ф.н., проф. кафедры языкознания и литературоведения института гуманитарного образования МГТУ им. Г.И. Носова.

SUMMARY

Archetypes in foreign literature**Zhitko Roman. The connotation of voidness in the novel by H. Hesse “*Steppenwolf*”**

The article describes the specific features and characteristics of the category of voidness reflected in the poetics (in particular in the field of narrative and figurative) of Hermann Hesse's novel “*Steppenwolf*”. Overall role and function of Jungian psychoanalysis theoretical ideas in author's personal and creative life characterized. The essence and value of artistic category of emptiness in the field of reflection of Jungian ideas in the novel studied. The system of the images and motives created by the author for the artistic expression of emptiness in this work (in particular, images of the steppe, the sea foam, the smoke and the desert, the motive of loneliness, etc.) analyzed; in addition, the plurality of the novel's images of psychoanalytic archetypes related to the artistic embodiment of voidness studied. Based on this the main features of psychological reflection of the protagonist, evaluated the role of emptiness category in the representation of this reflection (in terms of artistic poetics of the novel) studied. Founded on the novel's conceptual features formulated a conclusion about the dynamic modification in the connotation of the category of emptiness during the plot development (in particular, the protagonist's reflection of interpretation of emptiness changes the direction vector: sharp rejection is replaced by a moderate attitude) that indicates the motive of achievement of the internal harmony.

Keywords: voidness, emptiness, novel, psychoanalysis, archetype, German literature.

Dmytrieva Valeria. “The Renewed Bluebeard myth” in Angela Carter's writings

The article is dedicated to the mythopoetics of Angela Carter's “*The bloody chamber*”. Myth is taken as an integral part of remythologization period. Here the acquisition and the use of mythological elements take place. Thus the evolution of mythological images and motives of Charles Perrault's tale is discussed. The projection of myth on Angela Carter's text and the archetypal and symbolic content of the tale are dwelled upon in the realm of magic realism. The emphasis is laid on the “Great Mother” archetype, which stands as an important element of Angela Carter's modernist short

story. The images of the old tale are analyzed from the point of Ferdinand de Saussure's theory. Hence using Roland Barthes's mythopoeic scheme of analysis we treat and analyze myth as a sign.

Keywords: myths, mythopoeics, archetype, literary plots, magic realism, English literature.

A new look at Russian classics

Chernyshov Ivan. Fictional calendar for the novel “*The Possessed*” by F.M. Dostoevsky as a phenomenon in publishing practice

The article is devoted to fictional calendar for the novel “*The Possessed*” by F.M. Dostoevsky, the unique element of critical apparatus in Russian publishing business. This calendar was created in 1990 by L. I. Saraskina, and it was published in a popular edition of the novel “*The Possessed*” in Moscow in 1993. The fictional calendar as an element of critical apparatus of a popular edition is thoroughly analyzed. Fictional events of the novel are compared with real (historical) time and real events (and persons) which (and who) became prototypes for the events (and characters) of the novel “*The Possessed*”. The problem of fictional character is studied considering the chronotope in Dostoevsky's works.

Keywords: organization of time, chronotopes, art calendars, Russian literature, reference system.

Bona Eva. The rational man of Tsvetaeva and Dostoyevsky

The primary goal of this article is to explain the most important connections between Dostoyevsky's *The Brothers Karamazov*, chapter 'Rebellion' and Cycle *To the Czechs* (part two, poem eight), 'Oh, tears in my eyes' written by Marina Tsvetaeva. In these works, Ivan Karamazov embodies the rational man, while Marina Tsvetaeva expresses the ideology of the last few years of her life. The basic concept of this study is the 'circle'. The circle is in contrast with the positive image that lives in people's collective mind. It reminds us the circle of hell and despondency from which people must break out. It carries marks of darkness, captivity, fervour, insomnia, sorrow, loneliness, disharmony, noise... etc. To achieve the highest harmony, the most important reasoning of the rationalist man is the question of sacrificing innocent creatures. This question is put into the centre in both Tsvetaeva's lyrical individuality and the deliverance of Dostoyevsky's Ivan Karamazov. The most significant difference between Tsvetaeva and Dostoyevsky is that while Tsvetaeva completely identifies herself with her rationalist lyrical

individuality, Dostoyevsky introduces the rational man as a reprobate example that should be refuted.

Keywords: rational man, circles of Hell, harmony, fictional characters, Russian literature, Russian poetry.

Averyanova Ekaterina. **Dramatization as interpretation: “The Boys” by V. Rozov and “The Brothers Karamazov” by F. Dostoyevsky (problem statement)**»

The article is devoted to the dramatization of prose. The author believes that principle of selection of the material for the play is playwright's creative concept in the interpretation of source. “Boys” by V. Rozov is treated like an example of “*The Brothers Karamazov*” by F. Dostoyevsky stage adaptation. Playwright distinguishes one story line to change the semantic accents in the play. The structural and compositional features of V. Rozov's play are analyzed. The works of different genres are analyzed and the specifics of the art system are revealed in the article.

Keywords: dramatization, the specificity of the drama, stage adaptation, Russian literature, drama.

Shustikova Julia. **Statement of the problem of Russian national character in the story by A.P. Chekhov “The Steppe”.**

The main task that we set ourselves in writing this article was to determine main characteristics of the concepts of “national mentality”, “national character”; to study the experience of scientists who have studied the problem of the Russian character; to trace the formation of Chekhov's views on the Russian mentality; to analyze the peculiarities of the problem of Russian national character in Chekhov's story “*The Steppe*”. The theme of the Russian national mentality or the Russian national character is complex and multidimensional, it is studied by various sciences – history, philosophical anthropology, social philosophy, political science, cultural studies, naturally attracted the attention of literary critics and philologists. In work the attention is focused on what radical properties of national character are marked out by A.P. Chekhov on what lines and properties of the Russian psychology and typical lines of the nation he reflects in “*The Steppe*”.

Keywords: Russian national character, story, Russian literature, national mentality.

Silver Age motifs and plots

Alexandrova Elena. **Motive of the dream in A. Blok's early poetry.**

Dream in Blok's poetry plays an important role and is directly related with the philosophy of symbolism. The article is devoted to the consideration of the motif of sleep in Alexander Blok's early poetry in the context of the book "*Ante Lucem*" and the cycle "*Verses about the Beautiful Lady*". In the early poetry of Alexander Blok the influence of the aesthetics of romanticism manifested, borrowed the principle of daemonia, the confrontation between the earthly and the heavenly. Dream is thought as a way to escape from the mundane to a different plane of being, "the world of peace and harmony", the main symbol of which is the heavenly Sophia. Important for the interpretation of the dream at Blok become the spatial and axiological characteristics of the night – dusk, shadow, nebula, which are the harbingers of the mysterious, incomprehensible to man phenomena. Just when the world is shrouded in twilight, the lyrical hero is able to meet Sofia. On the other hand, the motif of sleep in the work Unit relates to calderonistas interpretation of the dream – "life is a dream"; when a person is not able to manage your life, it becomes like a dream. Over time, the interpretation of the dream brought more negative, the dream is perceived as cheating.

Keywords: dreams, symbolism, romanticism, Russian poetry, literary motifs.

Grinevich Olga. **Love story manor in the works of Bunin and Nabokov.**

The article deals with the story manor of love as an element of myth noble nest in the story of Ivan Bunin "*Mitya's Love*" and the stories of Vladimir Nabokov's "*Circle*", "*Admiralty Needle*". Attention is accented on the changes that are making emigre writers in the literary tradition of the manor image. Bunin's ambivalence to the phenomenon of the manor determines the transformation of the image of manor topics, a rethinking of the plot and characters of the manor of Turgenev's novel variant, the emergence of a tragic ending (the suicide of the protagonist), the personification of the image of the heroine in the manor nature. Writer violates the manor time limit (spring is the flourishing of the feeling of love, autumn is fading), considering the manor as part of the universal cosmic being space. Nabokov puts manor myth in metafictional context (story "*Admiralty Needle*"), showing the interaction of literary clichés and individual development manor tradition. For Nabokov's version of the myth of the estate is

characterized by increase in the semantics of the memories, the development of the problem of personal and cultural memory. In accordance with the aesthetics of modernism, the manor in the works of the writer is transferred to the plane of consciousness, memory becomes a mental space in which the characters come back mentally. Thus, the semantics of death, characteristic of Bunin's manor, levelled in the works of Nabokov.

усадебные мифы, усадебный текст, русская литература, литературные сюжеты, литературные мотивы, метатекст

Keywords: manor myth, manor text, plot, motive, metatext.

Irkova Anna. Imaginery of dew in Anna Akhmatova's early lyrics.

This paper deals with symbol of dew's imagery presented as an meaning making element in the lyric poetry of Anna Akhmatova. Akmeists, reflecting difficulties of their century, drew up their own comprehension of symbol's essence, which is correlated with objective world declared in manifestos of akmeists. Writing of Akhmatova, one of the main akmeist poets, presents essential traits of akmeist's poetry in general. Purpose of the article is to examine regularity of symbolism's process and to focus the attention on singular detail of the work. In our work, this detail is imagery of dew and filling it with various meanings. Thus in early poems of Anna Akhmatova "Lilies" (1904), "Flowers, cold from the dew" poetic imagery of dew reveals the psychological aspect of the persona's first love, also we can see the connection with principles of symbolism and romanticism which reveal mystery foundation of dew and borderland nature of its being. This imagery has its post-symbolism trait in the poem "Prediction" (1922) in which "crimson" dew, as the metaphor of blood, sacrifice and expiation, is placed in one semantic row with creating of martyr's way of the poet. Evolution of poetic semantics of word-symbol, as a specific unit in semantic structure of lyrics, is relevant in modern literature.

Keywords: dew, literary image, dew image, Russian poetry, acmeism poetics.

Kukartseva Marina. The poem "Requiem" by Elisaveta Bagryana in translation by Anna Akhmatova: the creative dialogue of two poets.

This article is devoted to translation by Anna Akhmatova in 1958 the poem of Bulgarian poet Elisaveta Bagryana "Requiem". We traced the history of translation work, marked changes that Akhmatova brought into the original text. We can see the translation work of Akhmatova as a way to appeal to motives of her own early poetry, which will not exist in the mature

Akhmatova's poetry. Translation acts as a hidden polemic with bleak despair of the Bulgarian poetess heroine. The theme of love Akhmatova closely connected with the theme of the immortality of poetry, in the original source text it is only about the burdens of loss of a loved one. In Akhmatova translation there is an indication of the hard political regime that kills poets, while in Bagryana's text we see the universality of women's experience of widowhood. The translation work of Akhmatova was built as a distanced dialogue of two authors and two periods of society and literature.

Keywords: creative dialogue, a requiem, translated literature, literary translation, translation activities, poetry, poetic creativity.

Dzhabbarova Egana. Women's Category in the treatise of Marina Tsvetaeva “Letter to the Amazon”.

The article deals with the female category and reveals unique understanding of woman and poet by Tsvetaeva. We analyse the basic pronominal paradigms and features of their operation. Stand out such significant for the poet pronouns such as pronoun “*Ты*” (you) in the sense of “*ты*” (thou) and the personal pronoun “*мы*”. The analysis the relationship between the images and female categories revealed. Formed a series of stable images, as “Willow” and “Island” are the leading spatial parallel in the text.

Keywords: tractates, pronouns, categories of female, literary images.

Mamatov Gleb. Symbols of nightingale and rose in B.Yu. Poplavski creativity.

This article explores the symbolism of the nightingale and the rose in the lyrics by B.Yu. Poplavsky. Work is devoted to studying the functioning and transformation of one of the oldest stories in the world of art in his philosophy and creativity. Special attention is paid to the influence of symbolism, in particular, A.A. Blok on the worldview and aesthetic principles of B.Yu. Poplavskiy (early works, “*Italian Poems*” and the poem “*Nightingale Garden*”). The spatial-temporal structure of the poems research, in particular, the loci of the park / garden / forest and such temporary concept as a spring night, evening, dawn, during which caused chronotope relationship with this symbolism in the lyrics Poplavskiy. It was revealed the special significance of such concepts as “the spirit of music” in the philosophy of the representative of “Russian Montparnasse” that determines the specificity of aesthetics and poetics by B. Yu. Poplavsky.

Keywords: literary plots, literary symbols, literary motifs, Russian poetry, Russian literature abroad.

Genre processes in Russian literature of the XX – XXI centuries

Sycheva Ksenia. **“Scanty and thin mother”**: the image of the desert desert in the story *“Takyр”* and epistolary of Andrei Platonov.

The article deals with Andrei Platonov's eastern prose in its connection with the the artist's letters written during two trips to Turkmenistan in the “writers team”. Based on *“Letters...”* and *“Notebooks”* we conceptualize the nature of the desert's influence on Platonov as a thinker, writer and a person. We determine the ideological shift that allowed the philosopher Platonov to see human as the main culprit of the former civilizations' death. We study the artistic refraction of this “shift” in the writer's eastern prose and, above all, in the *“Takyр”* story, which shows blurred chronotop (vagueness of time, momentary space), “enlarging” the importance of the categories of Time and Eternity, and in this perspective the fate of characters is analyzed. The personal aspect of the impact of desert to Platonov is emphasized in connection with the change of his view on family relations.

Keywords: desert, desert image, literary images, Russian literature, eternity, eastern prose, epistolary genre.

Somova Natalia. **Parable features of lyrical miniatures by M.M. Prishvin.**

The article analyses the parable of Prishvin's lyrical miniatures, which are included in his final book *“Eyes of The Earth”*. The parable's genre model and its structural components are defined in this article. The transformation of an ancient genre of the parable can be tracked: the role of archaic semantics (parables of Holy Writ which are the example of moral law, wisdom and edification) in the process of Prishvin's understanding of existence's wisdom is researched there; the interrelation of terrestrial and celestial, of human's and nature's existence also is disclosed. Based on some parallels there is an attempt made of revealing the allegorical meaning of Prishvin's four miniatures (*“Silent snow”*, *“A delighted man”*, *“Colour and sound”*, *“Tiredness”*), which are united by a multi-valued form of silence.

Keywords: lyrical miniatures, parable, Holy Writ, wisdom, Russian literature, archaic semantics.

Glavatskih Tatyana. **Poetics of dual semantics and its function in the miniature “A Falling Leaf” from the book “The Notches (Notebook one)” by V.P. Astafyev.**

This article is devoted to the study of the poetics of the dual semantics of the first miniature in notebooks *The Notches – “A Falling Leaf”*. The author

reveals the function dually through rhythm, melody, associative background. The natural world and the human world of thought as the two opposite poles: the linear time becomes progressively-reflexive, space goes from the physical to the metaphysical. The world of nature is endowed with life-giving, creative power, and the world of human endowed with destructive force. Thus, analysis of the dominant stylistic of the “*A Falling Leaf*” allows the author to conclude that the artistic philosophy of V.P. Astafiev associated with such religious and philosophical concepts as the Eternal feminine and sophianic.

Keywords: lyrical miniatures, femininity, poetics, dual semantics, Russian literature.

Mezenina Anna. Music and Auschwitz in the L. Jurgenson novel “Éducation nocturne”.

This article presents an analyse of the novel “Education nocturne” (2009) by L. Urgenson. The aim of the study is to identify author’s concept of music as a part of a culture of specifically historical society (in this case it is a question of culture in spiritual atmosphere of Germany in the period of the board of the National Socialist Party). The merger of two main themes of the novel – music and nationalism, which manifest itself in the syncretic nature of the central image of Jewish violinist Walter Brenner, allows us to consider the culture sphere against the background of wide social historical context and allows us to speak about reconsidering the place of culture and music in public consciousness. Theodor Adorno’s theses about the death of culture after Aushwitz recieve an artistic interpretation and in general, this thesis was confirmed. However, author puts the blame for meaningless of the culture and music on the people, who could accommodate both sense of aesthetic and National Socialist ideology in their souls at same time.

Keywords: image of music, literary images, music, Nazism, fascism, novel, concentration camp.

Ivanova Valeria. “Eternity” and “materiality” in the Kushner’s collection “Nigth Watch”.

The article deals with the category of “eternity” and “materiality”, presented in the second collection of poetry by Alexandr Kushner's “*Nigth Watch*”. Analysis of three poems shows how everyday objects of urban environment function as a guide in the space of eternity. Saltcellar in the first poem opens up a world of Derzhavin's life, where the lyrical hero is able to carry out the cultural dialogue with the poet predecessor and become immortal with him. Photo in the second poem becomes a repository of personal time.

The result of this creative activity not only stops time, with the help of its specific properties, it provides immortality for the soul. The third poem, “*The building of the Commanding staff*” metaphorically objectified subject experiences into a paper roll, which becomes a symbol of eternity. Furthermore, all three interpretations of the poems presented in the work, allow us to see the identity of the category of time and eternity in the poetic universe of A. Kushner. This journey through time allows getting closer to the timeless space.

Keywords: poetic world, material nature, eternity, literary images, Russian poetry, poetry, poems analysis.

Gerhard Julia. **Viktor Pelevin’s *Homo Zapiens* and “Ideology Pepsi”**. Viktor Pelevin in his novel “*Homo Zapiens*” depicts a Russian society in the 1990’s under a magic spell of a new type of ideology – “Ideology Pepsi” – that quickly and effectively substituted the communist ideology and produced a new myth of reality. However, unlike the traditional concept of ideology that subjugates and controls its populace through coercive practices, this new ideology accesses people on a subliminal level, focusing on their libidinal desires hidden deeply in the unconscious. Through a perpetual bombardment of commercials, the new ideology promotes mindless consumerism and creates a new myth of eternity that dupes people into thinking that by buying a certain product they will somehow attain the myth of eternity and ultimate freedom associated with it. Thus, people live in a simulated reality that eventually leads to the simulacrum of reality – a non-existent world, a copy that has no original and yet appears to be real. In contrast to a traditional notion of ideology with a powerful ruling class at the top, this new ideology presents a different structure that has no central apparatus of power. Indeed, it creates and recreates itself through a self-perpetuating and self-generating cycle materialized through media and TV: “localized centres” that control and manipulate its citizens in the comfort of their own sofa.

Keywords: ideology, simulacrum, reality, eternity, advertising, consumerism, Russian literature, Russian society.

Krendel Aleksandra. **Chronotope the city in the novel by A. Gelasimov “Cold”**.

The article is devoted to research of of the city chronotope in the novel by A. Gelasimov “*Cold*”. City in the novel acts as a plot-component, which is why attention is paid to the study of the artistic features of the organization of time and space. Analyzes the key places of the city, in which the hero is

moved. Chronotope of city is organized in a way that is a labyrinth, which is becoming a hero to a kind of “guide” for his past.

Keywords: Russian literature, novels, city, chronotopes.

Chernyshova Tatyana. **Special aspects of artistic time and space in A. Gelasimov’s prose as exemplified by short story “Zhanna”.**

The concept of space-time continuum is rather significant for the philological analysis of a literary text, as both time and space are the constructive principles of organization of a literary work. Categories of space and time, both individually and jointly, fuse into a chronotope, determine architectonics of the work, and show the author's attitude towards events and characters. The prose by modern Russian writer Andrey Gelasimov exhibits bright and memorable characteristics of the space-time model. This article observes the organization of time and space in smaller genres of prose illustrated by short story “Zhanna”.

Keywords: stories, organization of time, organization of space, chronotopes, small prose, Russian literature.

Smirnova Ekaterina. **Doll’s dystopia in the work of E. Malchuzhenko “Kukloidy”.**

In the study, the genre of “Kukloidy” is considered as dystopia. Basing on the semiotics of doll in cultural tradition Malchuzhenko creates analogue of human society. She describes satirically political order and social relations, cult of wealth and consumerism. The author analyses the system of characters. The main opposition of democracy and totalitarianism is realized in two opposite characters Tommy the Bear and Kook XII the Kick. The author takes retrospective look at history of these toys (teddy bear and Pinocchio). The great attention is paid to expressive means of irony. The focus on the association people-dolls shows infantilism, irreflexion, empty feelings of people, who live allegedly the “real” life on the garbage dump. The ending of novel creates a sense of despair. Lie and violence win again.

Keywords: semantics of doll, dystopia, satire, the semiotics of garbage.

Potapova Zoya. **Features of the cycle as the association of above-genre in the works of M. Veller.**

The problem of the nature of the genre Mikhail Veller cycles. The material for the study is based on cycles of “*Legends of Nevsky Prospect*”, “*Fantasy of Nevsky Prospect*”, “*Legends of the Arbat*”, and “*Ukusitel’ i ukusomy*” (*Biter and Bitten by*). Considerable attention is paid to the peculiarities and features classic small genres. At the same time, the article is devoted to the

study of copyright especially when creating the work. The paper gives a detailed analysis of the genre structure works on two levels: the genre and above-genre. The article presents an analysis of the cycles, as well as works of small genres (short stories and essays), included in the artistic whole. The author first considers the artistic unity “*Ukusitel' i ukusomy*” along with other cycles of the writer, using the methods of analysis of a cyclic and offering options study a new type of cycle (cycle of scientific and journalistic stories) in the work of Mikhail Veller. The paper raises the problem of the nature of the small genre works and its impact on the integrity of artistic unity. The author compares the structure of stories and essays to the organization and the cycle concludes correlation structure of separate small genre with the general structure of a prose cycle. The article sums up the results of the study of genre peculiarities of cyclic creation of Mikhail Veller. The study will be interesting to specialists in the field of literature, linguistics, history.

Keywords: art unity, literary genres, stories, small prose, Russian Literature.

Maksimova Tatyana. A blog in the works of Boris Akunin.

Today, modern writers are actively using information technology. The Internet expands the boundaries of communication, text rendering, transformer it reading strategy and text generation is emphasized. In the digital era in the literature occur genre transformation and mutagenesis: new genres, changing the old one. The article deals with blog “*The love to history*” of Boris Akunin. Much attention is given to books that grew out of this blog because of interactive experiments of the writer. Attempts are made to analyse, formulate the evolution of the role and place of the blog in the writer. Books and projects of direct relevance to the blog of Akunin considered in chronological order and compared with records from the blog. When comparing it becomes clear that a blog for Akunin is a draft, an interactive Playground, a literary experiment and a marketing strategy.

Keywords: Internet, blogs, books-blogs, information technology, Internet resources, literary works, Russian literature.

Belyanina Ksenia. “Mura’s Love” by N. Baitov as literary ready-made: strategies of reading the novel

The article focuses on consideration of the ready-made phenomena. According to researchers, the emergence of ready-mades in art set the boundary between the notions “culture” and “post-culture”. The article reviews the peculiarities of the ready-made in literature. Furthermore, the analysis of the novel by N. Baitov is represented.

Nikolay Baitov's peculiarity is his inclination to strange non-conventional devices: the writer uses math problems, linguistic riddles which make the texts multi-level and disguising the author's intention. One of the latest Baitov's works is the ready-made novel "*Mura's Love*".

The author's usage of the ready-made technique sets a special scenario of reading. On the one hand, it draws the reader's attention to a "non-fictional life", on the other hand, it transforms the author's functions thus making him a solicitous collector. At the same time, Baitov states that in case of literature ready-made the reader can never trust something that has nothing to do with "simulation". It is the borderline position of the text that allows the writer to run his literature game.

Keywords: ready-made, found-poetry, epistolary literary themes, aestheticization, the phenomenon of ready-made.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Серия

«Драфт: Молодая наука»

Сетевой адрес серии журнала:

http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=121&Itemid=165/

Издатель: ФГБОУ ВО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес издателя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279.

Е-mail: n_barkovskaya@list.ru

Тел.: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

Периодичность издания: 6 раз в год

Периодичность серии: 1 раз в год

Выходные сведения:

Уральский филологический вестник:
электронный научный журнал. 2016. № 5.

Серия «Драфт: Молодая наука» (Вып. 5).

URL: <http://journals.uspu.ru>