

5. MHV. Accession number № SF*-26199.
6. MHV. Accession number № SF*-26244.
7. MHV. Accession number № SF*-26243.
8. MHV. Accession number № SF*-26234.
9. MHV. Accession number № SF*-26233.
10. MHV. Accession number № SF*-26232.
11. MHV. Accession number № SF*-26242.
12. MHV. Accession number № SF*-26241.
13. MHV. Accession number № SF*-26240.

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ISSN 0321-1215

НАУЧНЫЙ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ
ЖУРНАЛ
2017
№ 1–2 (39–40/96–97)
www.vruli.cfuv.ru

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР /
EDITOR-IN-CHIEF**

Курьянов С. О. / *Kuryanov S. O.*,
доктор филологических наук, доцент

**ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА /
DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF**

Иванова Н. П. / *Ivanova N. P.*,
доктор филологических наук, профессор

**ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ /
EXECUTIVE SECRETARY**

Курьянова В. В. / *Kuryanova V. V.*,
кандидат филологических наук

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ /
EDITORIAL BOARD:**

Александрова И. В. / *Alexandrova I. V.*,
доктор филологических наук, доцент
Берестовская Д. С. / *Berestovskaya D. S.*,
доктор философских наук, профессор
Богданович Г. Ю. / *Bogdanovich G. Yu.*,
доктор филологических наук, профессор
Борисова Л. М. / *Borisova L. M.*,
доктор филологических наук, профессор
Гуменюк В. И. / *Gumeniuk V. I.*,
доктор филологических наук, профессор
Зябрева Г. А. / *Ziabreva G. A.*,
кандидат филологических наук, доцент
Капустина С. В. / *Kapustina S. V.*,
кандидат филологических наук
Новикова М. А. / *Novikova M. A.*,
доктор филологических наук, профессор
Остапенко И. В. / *Ostapenko I. V.*,
доктор филологических наук, доцент
Титаренко Е. Я. / *Titarenko Ye. Ya.*,
доктор филологических наук, профессор
Ященко Т. А. / *Iashchenko T. A.*,
доктор филологических наук, профессор

Издается с 1966 года.
В 1966–1991 г. издавался
во Львове – Черновцах и в
1993–2014 г. в Симферополе
как межвузовский научный
сборник. С 2015 г. издается
как научный филологический
рецензируемый журнал.

Выходит 4 раза в год.

УЧРЕДИТЕЛЬ:

ФГАОУ ВО «Крымский
федеральный университет
имени В. И. Вернадского».

Журнал включен в
Российский индекс научного
цитирования (РИНЦ).

Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство
ПИ № ФС 77-61824
от 18 мая 2015 года.

АДРЕС РЕДКОЛЛЕГИИ:

295007, Республика Крым,
г. Симферополь, пр. Вернадского,
2, ТА КФУ, кафедра
русской и зарубежной
литературы, редакции
журналов, к. 210.
Тел.: +7978 844-18-21.
E-mail: vruli1966@mail.ru

Печатается по решению
Научно-технического совета КФУ,
протокол № 1 от 05.03.2018.
Подписан к печати 05.03.2018.
Отпечатан в управлении
редакционно-издательской
деятельности ФГАОУ ВО «КФУ
им. В. И. Вернадского».

Авторские материалы могут не отражать точку зрения редакции. Рукописи не возвращаются. Любое воспроизведение материалов без письменного согласия редакции не допускается. При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Стенина В. Ф. Аптекарский мир и аптекари в ранней чеховской прозе (на материале рассказа А. П. Чехова «В аптеке»)	4
Аблаева А. Т. Крымскотатарский миф в прозе И. А. Бунина: ситуация встречи времён	15
Летаева Н. В. И. А. Бунин в оценке журнала русского зарубежья «Числа»	26
Федотова К. С. Поэтоним в структуре композиции произведения (на материале стихотворения Н. Гумилёва «Ослепительное»)	41
Беспалова Е. К. Петербургский и крымский мифы в поэзии Набокова	51
Злобина Н. Ф. Переосмысление народной идиоматики в стиле поэм А. Т. Твардовского	63
Еремеева Ю. А. Мифопоэтическое начало в повести Л. Бородина «Год чуда и печали»	72

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ
МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Вихриева И. В. Рецепция «Алисы» Л. Кэррола в Советском Союзе. Анимационная версия	79
Дроздова С. А. «Молчание» как полиаспектная знаковая категория культуры	88
Макаренко Л. В. Особенности интерпретации мифологических образов в повести «Озёрный вечер» Юрия Покальчука	98

«WISH I COULD GENUINELY SEE YOU AND
KOKTEBEL» LETTERS OF MARINA TSVETAeva'S
DAUGHTER ARIADNA EFRON TO MARIA STEPANOVNA
VOLOSHINA (FROM THE MUSEUM ARCHIVES
OF THE HOUSE-MUSEUM NAMED
IN THE HONOR OF M.A. VOLOSHIN)

Fedorenko Marina Nikolaevna,

*State Budgetary Institution of the Republic of Crimea
«Historical and Cultural Memorial Museum Reserve
«Cimmeria of M. A. Voloshin» Feodosia Museum
Marina and Anastasia Tsvetaevs (Feodosiya, Russia);
e-mail: marina-filolog@yandex.ru*

There are the unpublished letters of Ariadna Efron's to Maria Stepanovna Voloshina in Koktebel in this article. The correspondence reflects the history of the first post-mortem collection of Marina Tsvetaeva in USSR, Ariadna Efron's hard work of Marina Tsvetaeva's literary heritage.

Keywords: *M. Tsvetaeva, A. Efron, Koktebel, M. Voloshina, letters, Omnibus edition, correspondence.*

References

1. Kazakevich E. G. Listening to Time: Diaries, Notebooks (Memoir), Letters / E.G. Kazakevich; [Opening Remarks by L. Gladkovskoj] – Moscow: Soviet Writer, 1990. – P. 502.
2. Efron A. S. The History of Life, The History of Soul: In Three Separate Volumes. Vol. № 2. The Letters 1955-1975/ Copywriting and text processing, illustration processing, lemma by R.B. Valbe. – Moscow: Return, 2008. – P. 124.
3. Tsvetaeva M. N. Omnibus edition. – Moscow: Fine Literature, 1961. – p. 304. One copy is in the Memorial House of M. A. Voloshina (hereafter – MHV). Accession number № SSF-29326.
4. Saltanova S. V. Marina Tsvetaeva. The Return: The Fate of Artistic Legacy alongside Soviet Era (1941-1961). - Moscow: Memorial House of Marina Tsvetaeva, 2015. – 344 p.

А Вы в Москву не собираетесь? Или не на кого покинуть Максим дом?

Крепко целую Вас. Лиля и Зина также. Лиля неважно себя чувствует эти дни – гриппует, температурит; это всегда опасно для ее сердца.

Ваша Аля.

Примечания

1. В феврале 1930 года в журнале «Последние новости» (Париж) была издан фельетон поэта Георгия Иванова «Китайские тени», где, по словам Цветаевой, «весь Коктебель с его высоким ладом, весь Мандельштам с его высокой тоской... низведены до подвала – быта (никогда не бывшего!)».

Список использованных источников

1. Казакевич Э. Г. Слушая время: дневники, записные книжки, письма / Э. Г. Казакевич; [вступ. слово Л. Гладковской]. – М. : Сов. писатель, 1990. – С. 502.
2. Эфрон А. С. История жизни, история души: В 3 т. Т. 2. Письма 1955–1975 / Сост., подгот. текста, подгот. ил., примеч. Р. Б. Вальбе. – М. : Возвращение, 2008. – С. 124.
3. Цветаева М. Н. Избранное. – М. : Худ. лит-ра, 1961. – 304 с. Один из экземпляров находится в Доме-музее М. А. Волошина (далее – ДМВ). Инв. № НВ-29326.
4. Салтанова С. В. Марина Цветаева. Возвращение: Судьба творческого наследия поэта на фоне советской эпохи (1941–1961 годы). – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2015. – 344 с.
5. ДМВ. Инв. № НВ-26199.
6. ДМВ. Инв. № НВ-26244.
7. ДМВ. Инв. № НВ-26243.
8. ДМВ. Инв. № НВ-26234.
9. ДМВ. Инв. № НВ-26233.
10. ДМВ. Инв. № НВ-26232.
11. ДМВ. Инв. № НВ-26242.
12. ДМВ. Инв. № НВ-26241.
13. ДМВ. Инв. № НВ-26240.

Коробкина Е. Н. Инфернальные души:
метаморфозы образа 110

КРЫМСКИЙ ТЕКСТ И КРЫМСКИЙ МИФ В РУССКОЙ И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Богумил Т. А., Куляпин А. И., Худенко Е. А.
Крымский миф в алтайской культуре 123

Федоренко М. Л. «Хочется же и вас и Коктебель
увидеть по-настоящему»: письма дочери
Марины Цветаевой Ариадны
Эфрон Марии Степановне Волошиной
(из фондов дома-музея М. А. Волошина) 134

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82-6

АПТЕКАРСКИЙ МИР И АПТЕКАРИ В РАННЕЙ ЧЕХОВСКОЙ ПРОЗЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «В АПТЕКЕ»)

Стенина Виктория Фёдоровна,

*к. филол. н., доцент кафедры русского языка как
иностранного Алтайского государственного технического
университета им. И. И. Ползунова (г. Барнаул, РФ);
e-mail: steninavf@rambler.ru*

В статье совершается попытка интерпретации раннего рассказа А. П. Чехова в контексте традиций осмысления ситуации болезни и лечения русской литературой и культурой. Аптека рассматривается в качестве необходимой части лечебного процесса, что позволяет увидеть в ранней комической прозе писателя решение метафизических вопросов.

Ключевые слова: художественная проза, А. П. Чехов, аптечный текст, поэтика.

В художественной и эпистолярной прозе А. П. Чехова болезнь и связанные с ней ситуации лечения, недомогания становятся поводом для постановки метафизических тем [9, с. 103]. Поэтому для писателя авторитетность медицины и её ценность сохраняется, если

Примечания

1. При жизни Марины Цветаевой «История одного посвящения» не была опубликована. Впервые издана в журнале «Oxford Slavonic Papers» (Oxford. 1964. XI) по белой рукописи. Вероятно, в декабре 1964 года проза была привезена из-за рубежа кем-то из друзей Ариадны Эфрон.

9

2 февраля 1965 г. [13]

Дорогая Мария Степановна! Ради Бога извините за задержку – по Москве ходит какой-то очередной нехороший грипп, которым мы все переболели, слава Богу и тьфу, тьфу не сглазить, без осложнений.

Пока что посылаю Вам тот раздел «Истории одного посвящения», где о Максе. Потом соберусь не столько с силами, сколько со временем, и перепечатаю для Вас и начало (где Макс отсутствует).

«История одного посвящения» – ответ эмигрантскому поэту Георгию Иванову, поместившему в свое время в «той» печати пасквильные воспоминания об Осипе Мандельштаме¹. В частности, в этих «воспоминаниях» Иванов утверждает, что стихи «Не веря воскресенья чуду» были посвящены Мандельштамом некоей зубной врачихе; Цветаева опровергает этот, и прочие Ивановские домыслы.

В первой части «Истории одного посвящения» рассказывается о том, как Мандельштам летом 1916 г. гостил у Цветаевых в Александрове под Москвой, об обстоятельствах «навевших» эти стихи Мандельштаму.

Я очень-очень надеюсь, что операция все же принесла облегчение Вам, и, хотя частично отнятое (жизнью и временем) – зрение.

Скоро весна и все станет легче. Кажется, все мы, духом схожие, каждый год жаждем ее прихода, трудна и темна зима. Но мне трудно и лето – сердце плохо переносит жару. Однако, все слава Богу, пока живы.

Дай Бог мне выбраться к Вам, выдраться, хоть как-нибудь, хоть на сколько-нибудь.

30 октября 1961 г. [10]

Милая Мария Степановна, простите, что до сих пор не выслала Вам мамину книжечку: у меня их нет (было всего 3 экз. на руках!)

Получу то, что мне причитается дня через 2–3, по окончании партсъезда; весь тираж, предназначенный для Москвы, пошел в съездовские кн. киоски. Я не только не забыла, но и не могла забыть о Максиной книжной полке!

Целую Вас.

Ваша Аля.

Без даты [11]

Дорогая Марусенька, меня тут не было, к тому Ваше письмо долго лежало меня дожидаясь. Это – не ответ на него, а – поздравление с наступающим Новым годом, пожелание здоровья, радости! В этом году непременно увидимся, пусть и это пожелание сбудется! Рада, что мамина книжечка на Максиной полке, и что Вы не сердитесь за невольную задержку. Мне писали из Ленинграда, очень хвалили Максину выставку¹. Обнимаю Вас крепко.

Ваша Аля.

Примечания

1. *Выставка акварелей Максимилиана Волошина состоялась в Пушкинском Доме в 1961 году.*

27 декабря 1964 г. [12]

Дорогая Мария Степановна, с Новым годом!

Главное, будьте здоровы, а остальное – непременно приложится.

Недавно мне привезли мамину прозу «История одного посвящения»¹ – там много о Максе и Коктебеле (вообще вещь о Мандельштаме). Если у Вас ее еще нет, дайте знать, я перепечатаю и пришлю, непременно нужно, чтобы она у Вас была! Надеюсь, что глаза лучше. Лиля и Зина целуют и поздравляют. Обнимаю Вас.

Ваша Аля.

она является частью более широкого представления о мире, а доктор становится настоящим мастером, если в процессе лечения для него сфера телесного неотделима от сферы Духа [7]. Подобный подход к лечению и врачу появляется в корреспонденции писателя: «А если знаешь, как велико сходство между телесными и душевными болезнями, и когда знаешь, что те и другие болезни лечатся одними и теми же лекарствами, поневоле захочешь не отделять душу от тела» (II Ш, 208)*. В ранней чеховской прозе философские вопросы уходят в подтекст, уступая место намекам, игре слов и анекдотическим развязкам. Несмотря на это, темы жизни и смерти, страха смерти и вопросы смысла существования появляются в чеховских текстах благодаря изображению процесса болезни/лечения, а болезнь осмысливается как маргинальное состояние [12, с. 3]. В связи с этим пространства больницы и аптеки как локусы болезни и лечения получают черты пограничного места встречи жизни и смерти [13].

Центральным событием рассказа «В аптеке» (1885) является поход в аптеку домашнего учителя Егора Алексеича Свойкина. Описание аптечного пространства сразу же заявляет его универсальность: «Войдя в аптеку, Свойкин был охвачен запахом, присутствующим во всем аптекам в свете. Наука и лекарства с годами меняются, но аптечный запах вечен, как материя. Его нюхали наши деды, будут нюхать и наши внуки» (IV, 54). Предлагая всеохватывающее, хотя и лаконичное, определение аптеки, автор настаивает на неизменности данного локуса, несмотря на время и место действия. Это место вне жизни и времени.

Аптечный запах также является вневременным и обязательным атрибутом пространства и подчеркивает его искусственность. Сравнение запаха с материей, философской категорией, которая определяет объективную реальную действительность, существующую вне времени и жизни человека, заявляет аптечное пространство как первооснову мира, одну из форм существования [2, с. 284].

Поэтому становится очевидным, что определение аптечного локуса как первоэлемента существования актуализирует в тексте вечную оппозицию «жизнь – смерть». Это обнаруживает иное постижение мира, в основе которого парадигма: жизнь – это болезнь, крайнее проявление которой смерть. В результате репрезентация

аптечного топоса в чеховском тексте формулирует оригинальную версию сотворения мира: вместе с жизнью появляется и материализованная в болезнях и лекарствах смерть, на что указывает вечность пространства аптеки, созданного для борьбы с последней.

Вневременность запаха аптеки, с одной стороны, указывает в тексте на статичность его пространства, с другой – характеризует аптеку как безжизненное место. Неслучайными в данном контексте видятся мысли Егора Алексеича: «“Словно к богатой содержанке идешь или к железнодорожнику, – думал он, взбираясь по аптечной лестнице, лоснящейся и устланной дорогими коврами. – Ступить страшно!”» (IV, 54). Во-первых, «лоснящаяся и устланная дорогими коврами» лестница логично воссоздает в сознании Свойкина образ содержанки, обставляющей свои покои с чрезмерной роскошью, призванной заманить, завлечь жертву.

Похожий образ роскошно обставленного жилища содержанки появляется и в рассказе «Тина» (1886): «Гостиная ... была убрана с претензией на роскошь и моду. Тут были темные бронзовые блюда с рельефами, виды Ниццы и Рейна на столах, старинные бра, японские статуэтки, но все эти поползновения на роскошь и моду только оттеняли ту безвкусицу, о которой неумолимо кричали золоченые карнизы, цветистые обои, яркие бархатные скатерти, плохие олеографии в тяжелых рамах» (V, 365–366). Квартира еврейки Сусанны в рассказе похожа на жилище паука (паутину), в которое, как в сети, попадают пришедшие раз мужчины. В связи с этим логично сравнение одной из комнат Сусанны с оранжереей, где «синицы, канарейки и щеглята с писком возились в зелени и бились об оконные стекла» (V, 362). Живущие в неволе птицы соотносятся с фигурами мужчин, добровольно попадающих в сети Сусанны, и реализуют в тексте образ дома-ловушки. Таким образом, неслучайно аптека соотносится в сознании Свойкина с домом-ловушкой содержанки, что недвусмысленно определяет в нём статус жертвы.

Данное уподобление обыгрывается автором в рассказе «Тина» в непонятном, на первый взгляд, уточнении Сусанны: «Пахнет у меня не чесноком, а лекарствами» (V, 367). Эта фраза также реализует оппозицию домашнее / аптечное (читаем: искусственное) пространство.

нас, когда я была маленькая – и как он любил сладкое. Мадам Мандельштам вдруг ужасно обиделась и заявила неожиданно: «Это все Волошин Вам внушил! (??)»

Это он изображал Мандельштама каким-то Виллоном⁵! На что я возразила, что не так уж плохо быть Виллоном, и что не встречала я людей, которые бы так великолепно относились к Мандельштаму-человеку и Мандельштаму-поэту, как Волошин. А Вы знаете ее? Что она за человек? Ну ладно, Бог с ней совсем, я очень мечтала приехать к Вам хоть ненадолго, посмотреть Максимо царство и за себя, и за маму, которая так его всю жизнь любила, но вот Ася, мамина сестра, написала, что непременно хочет приехать ко мне этим летом, с внучкой, которая больна и которую надо показать московским специалистам, а денег у меня так мало, и все они уйдут на Асин приезд, да и время тоже. Надо Асю принять возможно лучше, дать ей возможность и отдохнуть, и отдышаться, и снова то, что мне хотелось для своей души откладывается во имя души чужой.

Очень, очень хочу Вас увидеть и многое услышать от Вас, а пока это счастье сбудется, крепко-крепко целую Вас.

Ваша Аля.

Примечания

1. Вальбе Руфь Борисовна (1925–2012) – литературовед, «нареченная дочь» Елизаветы Эфрон, впоследствии – исследователь творческого наследия Ариадны Эфрон.

2. Бюст Максимилиана Волошина в бронзе был выполнен скульптором Александром Матвеевым в 1919–1920 годы.

3. Мандельштам Надежда Яковлевна (1899–1980) – русская писательница, мемуарист, лингвист, преподаватель, жена Осипа Мандельштама.

4. Надежда Мандельштам жила в Тарусе с 1958 года в одно время с Ариадной Эфрон.

5. Франсуа Вийонн. Поэт французского Средневековья. В 1928 году Осип Мандельштам издал статью, посвященную влиянию Вийонна на его творчество.

11 июня 1959 г. [9]

Дорогая моя, Мария Степановна! Тысячу лет собираюсь выразить Вам свою досаду и огорчение, что не повидалась с Вами, когда Вы были в Москве. Я ничего не знала о Вашем приезде, а то непременно приехала бы, чтобы наконец встретиться с Вами. Так это нелепо получилось!

А потом Лилина болезнь, такая серьезная и долгая, и все и всяческие дела и хлопоты все заставляли откладывать письмо к Вам. Теперь, кажется, тьфу-тьфу не взглянуть, все на некоторое время утихомирилось. Лиля болела вирусным гриппом, болела долго, почти без температуры, потом начались осложнения – сперва на почки, потом на нервную систему, были тяжелые мозговые явления, рвоты, несколько дней не слушался язык. Болезнь, начавшаяся, по моему, вскоре после Вашего отъезда из Москвы, длилась месяцы, не прошла и теперь, хотя Лиля чувствует себя, слава Богу, несравненно лучше. Осталось депрессивное состояние, слабость, страх и неверие в свои силы. Появилась потребность в полном покое, без людей, без разговоров. Очень помогали во время болезни и ученики, особенно Руфь¹ – Вы, кажется, ее знаете, и Вера Павловна, но все трудности ухода за Лилей как всегда вынесла Зинаида Митрофановна.

Когда Лиля стала уже поправляться, ей захотелось посмотреть по телевизору передачу о скульпторе Матвееву. Передача была «не ахти», но все же очень интересная, показывали несколько его прекрасных работ – и вдруг видим знакомую голову бога солнца, в лучах волос и бороды – диктор объявляет: «Бюст Максимилиана Волошина!²» Вот ведь чудо. И какой чудесный бюст! И конечно, видение это промелькнуло слишком быстро, но мы так были рады, что вдруг увидели Макса! Не знаете ли Вы, где находится эта скульптура, кому принадлежит?

Этой весной я мимолетно познакомилась с женой Мандельштама³, и мы с первого взгляда друг другу не понравились – не только любовь бывает с первого взгляда! Всю дорогу (ехали вместе на машине)⁴ обменивались колкостями, весьма, впрочем, учтиво. Дернула меня нелегкая рассказать ей, как Осип Эмильевич бывал у

Во-вторых, дорогая аптечная лестница связывается Свойкиным с железнодорожником, вероятно, символическим воплощением всего административного аппарата, который также воссоздаёт в голове обычного человека, домашнего учителя жертвенный страх**.

Определяя аптечную зону местом вне времени, писатель создает и особый мир: «... Свойкин поднял глаза на полки с банками и принялся читать надписи... Перед ним замелькали сначала всевозможные "радиксы": тенциана, пимпинелла, торментилла, зедоариа и проч. За радиками замелькали тинктуры, oleum'ы, semen'ы, с названиями одно другого мудрее и допотопнее» (IV, 55–56). Переполненность топоса фармации вещами и предметами продолжает образ аптеки – склада, «запасного магазина», только в нём можно было найти «дикиховинные и дорогие товары» [14, с. 3]. Заполнение аптеки однообразными предметами также указывает на безжизненность аптечного мира, а малопонятные названия на банках с лекарствами, всецело заменяющих мир живых людей, – на искусственность созданного мира и его никчемность.

Атрибуция лекарственных названий как предельно «занаученных» и «допотопных» номинаций – авторский сигнал, свидетельствующий о наличии бесполезного языка, перекодирующего явления и предметы. Существование особого языка интерпретируется как прикрытие пустоты и существующего мира: «Сколько рутины в этих банках, стоящих тут только по традиции, и в то же время, как все это солидно и внушительно!» (IV, 56). Для внушительности, замещающей пустоту и никчемность фармацевтов, используется ими в общении особый язык. Работники аптеки ведут беседу на разных языках: обращение на латинском языке вызывает ответ на немецком. Это указывает на существование метаязыка со специальными правилами и законами кодировки общения провизоров [2, с. 289]. Стремление фармацевтов сделать непонятным аптечный мир маркирует в тексте мотив самозванства, обнаруживающий искусственно созданный ореол таинственности вокруг процесса создания лекарства и аптечного топоса.

Приготовление лекарства сакрализуется и приобретает обрядовый характер в исполнении нарочито важных аптекарей: «Провизор написал что-то на рецепте, нахмурился и, закинув назад голову, опу-

тил глаза на газету [...] Кассир кончил считать мелочь, глубоко вздохнул и щелкнул ключом. В глубине одна из темных фигур завопилась около мраморной ступки. Другая фигура что-то болтала в синей склянке» (IV, 55). Четкое распределение каждой роли и обязательный порядок исполнения придает в тексте процессу приготовления лекарства черты ритуального исполнения [10, с. 282]. В этом ключе прочитывается и существование четко обозначенного времени выполнения рецепта, и нежелание провизора сделать лекарство менее чем за час, даже несмотря на просьбы больного клиента.

Чтение, а затем и приготовление рецепта провизором сопровождается в рассказе неторопливым изучением газеты: «Свойкин подошел к конторке и подал вытуженному господину рецепт. Тот, не глядя на него, взял рецепт, дочитал в газете до точки и, сделавши легкий полуоборот головы направо, пробормотал» (IV, 54). А спустя обозначенный час приготовления лекарства «провизор дочитал до точки, медленно отошел от конторки и, взяв склянку в руки, поболтал ее перед глазами...» (IV, 57). Соотношение чтения газетного сообщения до точки и процесса изготовления лекарства переводит действие, происходящее в аптеке, в иную повествовательную плоскость. Это делает возможным замедление и ускорение времени с помощью остановки/продолжения чтения. Таким образом, события рассказа и события газетной статьи оказываются в одной плоскости, это ставит под сомнение реальность воспринимаемого Свойкиным аптечного пространства, а также происходящих с ним событий.

В связи с этим абсурдно описание провизора: «Начиная с маленькой плечи на голове и кончая длинными розовыми ногтями, все на этом человеке было старательно вытужено, вычищено и словно вылизано, хоть под венец ступай» (IV, 54). Его женоподобность и аккуратность получает негативную семантику, учитывая, что за этим следует прямая авторская номинация – «вытуженный господин», это актуализирует абсурдность и фармацевтов, и самой аптеки.

Обращает на себя внимание прямое указание на «инаковость» фармации: «По ту сторону прилавка, отделяющего латинскую кухню от толпы, в полумраке копошились две темные фигуры» (IV,

8. Уменьшительное имя Эфрона Константина Михайловича (1921–2008) – сына Веры Эфрон и Михаила Фельдштейна, двоюродного брата Ариадны Эфрон, впоследствии эколога, доктора биологических наук.

4

12 мая 1956 г. [8]

Дорогой друг Марусенька, посылаем Вам немного шоколаду, ничего лучшего не сообразили послать, да еще на скорую руку. Все вожусь с маминой книгой и еще для заработка делаю всякую ерунду из переводов. Семья у меня оказалась большая – Лиля, Зина, Ася, и еще одна подруга, которая никак не дожидается реабилитации, и я никак не успеваю зарабатывать. Ася собирается выезжать из Сибири к Андрею¹ в г. Салават² и нужно ей на дорогу, Лилия с Зиной собираются на дачу, подруга собирается переехать поближе к Москве, и все это требует средств, так вот и кручусь, никак не выкручусь.

Лилия болела гриппом, теперь чувствует себя лучше. Зина тоже прихварывала, тоже поправляется.

Весна у нас холодная, неприветливая, и тополя с трудом преодолевают ее, чуть зеленея.

Целую Вас, люблю, желаю Вам всего самого, самого хорошего, мечтаю о встрече с Вами.

Ваша Аля.

Примечания

1. Трухачев Андрей Борисович (1912–1993) – сын Анастасии Цветаевой от первого брака. Окончил архитектурный институт в 1937 году. Вместе с матерью был арестован в Тарусе. В 1956 году недолго жил в Салавате в Башкирии.

2. Анастасия Цветаева в 1956 году приехала в Салават (Башкирия) к сыну Андрею Трухачеву. Здесь она написала рассказы «Родные сени», «Свин», позже вошедшие в ее книгу «Моя Сибирь».

приезжали в Крым. Но у меня, конечно, ничего не сохранилось, кроме того, что в памяти. Нежно целую Вас. Лиля и Зина целуют.

Ваша Аля.

Приписка на полях.

Вера Павловна часто заходит, и очень трогательно ко всем относится. Кот⁸ у нас бывает очень редко – обидно за Лилю, к-ая его очень любит. А он очень занят, и, возможно поэтому, очень невнимателен к ней. Сын у него толстый и мрачный, и внешне (да возможно и не только внешне) – не в Эфронов, а жаль. Все были чудесные в этой семье – все наши старшие!

Примечания

1. *Сергиевская Мария Яковлевна (1906–1962) – редактор «Гослитиздата».*

2. *Публикация первого посмертного сборника стихотворений Марины Цветаевой в 1956 году не осуществилась. Стихи Цветаевой были опубликованы во втором сборнике «Литературная Москва» со вступительной статьей Ильи Эренбурга. А 20 февраля 1957 года журнал «Крокодил» поместил фельетон Ильи Рябова «Про Смертяшкиных», в котором ранее творчество Марины Цветаевой была жестко высмеяно.*

3. *Цветаева Анастасия Ивановна (1894–1993) – русская писательница, дочь профессора Ивана Цветаева, младшая сестра Марины Цветаевой.*

4. *Шкодина-Федерольф Ада Александровна (1901–1996) – подруга Ариадны Эфрон по туруханской ссылке.*

5. *Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) – русский поэт и художник, один из основоположников русского футуризма.*

6. *Имеется в виду лекция Максимилиана Волошина «О художественной ценности пострадавшей картины Репина», поднявшая роль ужасного в искусстве (после случая с порчей картины Ильи Репина «Иоанн Грозный и его сын»). Лекция была предпринята в ответ на обвинения Репина в подкупе изрезавшего картину А. Балашова представителями нового искусства, в т. ч. Давидом Бурлюком. Д. Бурлюк также принимал участие в диспуте.*

7. *Имеется в виду эссе Марины Цветаевой «Живое о живом» (1932 г.)*

54). «Прилавок» – совершенно далёкая от медицинского мира номинация, которая одомашнивает аптечную территорию и делает её более понятной частному учителю, далёкому от врачебного мира. Это и граница, разделяющая аптеку на две зоны: участок «латинской кухни», табуированная зона, и место «толпы». Это разделение разводит специальный мир лекарств и мир обычных людей. Интересно, что обезличиваются здесь и те, и другие. Имя и индивидуальность получает только Егор Алексеич Свойкин, выступая одновременно субъектом и объектом повествования. В этом обнаруживается жанровый признак рассказа – приём «субъектного расщепления речевой сферы рассказчика» [5, с. 136].

Всё в рассказе: и аптечное пространство, и фармацевты, и «аптечные» события – представляется через восприятие больного лихорадкой Свойкина. Описание аптеки сквозь призму лихорадочного сознания придаёт фармации аномальность: «...В здоровом состоянии не замечаешь этих сухих, черствых физиономий, а вот как заболеешь, как я теперь, то и ужаснешься, что святое дело попало в руки этой бесчувственной уютной фигуры» (IV, 56). Называя работу аптечных работников святой, персонаж приобщает ее к процессу врачевания и сравнивает провизора с доктором. Больной Егор Алексеич, переживая состояние горячечного бреда, находится на рубеже миров, разделённых в аптеке «прилавком». Лихорадка – это также определённая возможность видеть запредельное, то, что недоступно здоровому человеку [1, 6, 11]. Бред позволяет увидеть бесчувственность аптекаря и угадать персонажу суть происходящего: «Во рту у него горело, в ногах и руках стояли тянущие боли, в отяжелевшей голове бродили туманные образы, похожие на облака и закутанные человеческие фигуры. Провизора, полки с банками, газовые рожки, этажерки он видел сквозь флер» (IV, 55). Нездоровое сознание домашнего учителя отмечает картину мира, где вещи и предметы «латинской кухни» стоят в одном ряду с людьми, которые уподобляются автоматам и становятся такими же аптечными атрибутами.

В данном контексте представляется логичным желание Егора Алексеича покинуть безлюдную аптеку, заполненную пустыми вещами: «Будьте так любезны, отпустите меня! Я... я болен...» (IV,

56). Всё более впадая в лихорадочное состояние, персонаж не может самовольно оставить аптеку, проявляя полную зависимость от заставшего локуса фармации.

Усиление бреда персонажа поддерживается звуковым сопровождением: «однообразный стук о мраморную ступку и медленное тиканье часов, казалось ему, происходили не вне, а в самой голове...» (IV, 55). Стук мраморной ступки, озвучивающий процесс приготовления лекарства, – это «аккомпанемент» обостряющегося бредового состояния персонажа. Сначала однообразный, а затем усиливающийся стук о мрамор гипнотизирует больного и делает происходящее в аптеке частью бреда.

Закономерен финал рассказа: «Долго он помнил, что ему нужно идти в аптеку, долго заставлял себя встать, но болезнь взяла свое» (IV, 57). Покинув аптеку без нужного лекарства, но прождав необходимый для изготовления снадобья час, Свойкин становится атрибутом «латинской кухни», и ему «снился, что он уже пошел в аптеку и вновь беседует там с провизором» (IV, 57). Таким образом, локус аптеки и провизоры, соблюдая ненужный ритуал, который придаёт важность их фигурам, создают действие, обратное ожидаемому: вместо исцеления с помощью принятого лекарства – усиление лихорадки, потеря связи с действительностью. Ближе к финалу происходит замещение реального мира сновидческим, это сообщает аптеке, походом в которую постоянно бредит Свойкин, её абсурдность и аномальность.

Таким образом, в раннем чеховском тексте, благодаря повествованию от лица бредившего персонажа, болезнь и аптека как часть процесса лечения изображаются в ироничной, анекдотичной манере [4]. Однако в подтексте с помощью игры слов, номинаций, звуков и запахов заявляются серьёзные вопросы жизни-смерти и сущности человеческой жизни в абсурдном мире. А рассказ А. П. Чехова логично включается в традиционную для русской культуры сентенцию: «мир – это аптека» [2].

Примечания

*Чехов А. П. Полн. собр. соч.: в 30 т. М., 1974–1983. Здесь и далее ссылки на Полное собрание сочинений А. П. Чехова приво-

встретиться с наконец поправившимся редактором редакции и с редактором самой книги¹, у них еще могут быть возражения по составу сборника и еще придется что-то отстаивать и за что-то бороться; потом подписать договор, составить комментарии; если вся подготовка будет закончена в июне-месяце, то есть надежда, что книга выйдет в этом году. В этом году будет 15 лет со дня маминой смерти (31 августа 1941 г.). Конечно, к этой дате книга не выйдет, нечего и надеяться, но хоть бы в этом году². Если бы я знала, что все так затянется, и, главное, что этот самый редактор будет так долго болеть, то я бы просто села в поезд и приехала бы к Вам до начала всех и всяческих крымских сезонов, а теперь уже поздно, в сезон Вы ужасно заняты и у Вас и вообще там очень уж много народа. Хочется же и Вас, и Коктебель увидеть по-настоящему, хочется по-настоящему побыть с Вами, и с Максом, и с Пра.

Очень многое хочется узнать от Вас и записать. Зарисовать многое хочется, как сумню. А все это возможно без лишних людей. Это, во-первых. Во-вторых, нужно и денег хоть немного зарабатывать «своих собственных». Я их, конечно, зарабатываю, но моими собственными они не успевают сделаться, как уже исчезают. У меня ведь и Лиля, и Зина, и Ася³, и еще одна приятельница очень большая⁴, с которой мы были вместе 6 лет в Сибири, и которая там еще осталась (дело ее пока не пересмотрено) – она сейчас не работает и я, кажется, единственный человек, который ей помогает. Вообще, если Вы мне разрешите приехать поздней осенью, ближе к зиме, когда книга будет уже в наборе, и когда я накоплю немного денег на поездку, то приеду непременно. Сейчас в Москве Бурлюк⁵, мне что-то помнится, что, когда я была маленькая, они с Максом выступали против Репина⁶? Бурлюк будет в Крыму, Вы, наверное, с ним увидите, как ему интересно будет побывать в Максином доме, представляю себе!

Марусенька, есть ли у Вас мамина проза о Максе⁷? Если нет, напишите, я постепенно перепишу и вышлю. Лиле кажется, что у Вас она есть, но она не уверена. Скажите, а там у Вас сохранились коробочки из ракушек и камушков, которые Пра клеила? Она мне их всегда дарила, когда приезжала к нам в Москву, или, когда мы

Примечания

1. Тарасенков Анатолий Кузьмич (1909–1956) – советский литературовед, литературный критик, поэт, библиофил, собравший большую коллекцию русской поэзии первой половины XX века.

2. Публикация первого посмертного сборника стихотворений Марины Цветаевой в 1956 году не осуществилась. Стихи Цветаевой были опубликованы во втором сборнике «Литературная Москва» со вступительной статьей Ильи Эренбурга. А 20 февраля 1957 года журнал «Крокодил» поместил фельетон Ильи Рябова «Про Смертяшкиных», в котором раннее творчество Марины Цветаевой была жестко высмеяно.

3. Ширкевич Зинаида Митрофановна (1895–1977) – приятьельница Е. Я. Эфрон. Они жили вместе с 1929 года до смерти Е. Я. Эфрон в 1976 г.

4. Отец З. М. Ширкевич, Митрофан Иванович, долгие годы был священником в деревне Кубок Невельского уезда Витебской губ. (ныне Псковской обл.). Он принадлежал к типу священнослужителей, названных И. В. Цветаевым «священниками-земледельцами».

3

1 мая 1956 г. [7]

Дорогая Марусенька! Поздравляем Вас всех с праздником Пасхи, целуем нежно. Милый друг Марусенька, не сердитесь на мое свинство – я тогда не ответила Вам тотчас же, потому что вот-вот все должно было решиться с маминой книгой, и только тогда я могла бы располагать собою. И ничего толком не вышло, все, как водится, немисливо затянулось, и я замолчала, как загнипнотизированная. Мамин сборник я сдала в издательство еще в ноябре прошлого года, и только вот на этих днях что-то начинает проясняться. М.б. это и не так долго, а мне просто нестерпимо, все жду со дня на день, как будто бы жизнь моя от этого зависит! В конце концов заболел редактор той редакции, куда сдан сборник, болел полтора месяца, звонила я туда по телефону через день, и через день мне отвечали – позвоните завтра, и вот так все и повисло в воздухе. Теперь дело обстоит так – после праздников я должна

даться в тексте статьи в круглых скобках с употреблением сокращения П. и указанием номера тома и страницы.

**Тема «жертвенного» страха перед начальством появляется и в других произведениях писателя, среди которых и хрестоматийный рассказ «Смерть чиновника» (1883), где ужас перед чиновником, занимающий высокий пост, становится ядром повествования и доводится до абсурда. Смерть Червякова как доведенное в нарративе до крайности (абсурда) событие трактуется в статье В. А. Кошелева: «Простота смерти создает ощущение странной “перевернутости” мира – и весь незамысловатый сюжет переосмысливается под знаком этого, финального акта, который переводит читательское сознание в абсурдистски воспринимающий план» [3, с. 6].

Список использованных источников

1. Александр Ф. Человек и его душа: познание и врачевание от древности до наших дней / Ф. Александр, Ш. Селесник. М. : Прогресс-Культура: Яхтсмен, 1995. 608 с.
2. Борисова И. Весь мир – аптека (наброски реконструкции «аптечного текста» русской литературы) / И. Борисова // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика: сб. ст. / под ред. К. А. Богданова. М. : Новое издательство, 2006. С. 282–290.
3. Кошелев В. «...Лег на диван и ... помер». Чехов и культура абсурда / В. Кошелев // Литературное обозрение. 1994. № 11/12. С. 6–8.
4. Кройчик Л. Е. Поэтика комического в произведениях А. П. - Чехова / Л. Е. Кройчик. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1986. 281 с.
5. Кукуева Г. В. Рассказы В. М. Шукшина: лингвотипологическое исследование : монография. Барнаул: БГПУ, 2008. 284 с.
6. Неклюдова Е. С. «Воскрешение Аполлона»: literature and medicine – генезис, история, методология / Е. Неклюдова // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика: сб. ст. / под ред. К. А. Богданова. М. : Новое издательство, 2006. С. 16–27.

7. Мертен С. Поэтика медицины: от физиологии к психологии в раннем русском реализме / С. Мертен // Русская литература и медицина : Тело, предписания, социальная практика: сб. ст. / под ред. К. А. Богданова. М. : Новое издательство, 2006. С. 102–121.

8. Руднев В. П. Характеры и расстройства личности. Патография и метапсихология / В. П. Руднев. М. : Независимая фирма «Класс», 2002. 272 с.

9. Сафронова Е. Ю. Дискурс права в творчестве Ф. М. Достоевского 1846–1862 гг.: монография / Е. Ю. Сафронова. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2013. 182 с.

10. Стенина В. Ф. «...Я уже ...ловил холеру за хвост»: черты мифологической картины мира в эпистолярной А. П. Чехова / В. Ф. Стенина // Культура и текст. 2008. № 11. С. 282–287.

11. Строев А. Писатель: мнимый больной или лекарь поневоле? / А. Строев // Новое литературное обозрение. 2004. №5. С. 89–98.

12. Тхостов А. Ш. Болезнь как семиотическая система / А. Ш. Тхостов // Вестник Московского университета. Сер. 14, Психология. 1993. № 1. С. 3–15.

13. Чавдарова Д. Тема болезни в европейской литературе (предварительный обзор) / Д. Чавдарова, Б. Стоименова // *Studia Literaria Polono-Slavica*, № 6; *Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie*. Warszawa, 2001. С. 205–215.

14. Чистович Я. А. История первых медицинских школ в России. М. : Книга по требованию, 2011. 1033 с.

THE PHARMACEUTICAL WORLD AND PHARMACISTS
IN EARLY CHEKHOV'S PROSE
(ON CHEKHOV'S STORY CALLED «IN A DRUGSTORE»)

Stenina Victoria Fedorovna,

*Ph.D., Docent of the cathedra «Russian language as foreign»
of the Altai State Technical University named after I.I. Polzunov
(Barnaul, Russia); e-mail: steninavf@rambler.ru*

Примечания

1. Казакевич Эммануил Генрихович (1913–1962) – русский и еврейский советский писатель и поэт, переводчик, киносценарист.

2. Имеется в виду фотография Марины Цветаевой и Елены Оттобальдовны Кириенко-Волошиной, матери М. А. Волошина. 1913 г.

3. Редлих Вера Павловна (1894–1992) – театральная деятельница, актриса, племянница Э. М. Редлиха, на даче которого в 1913–1914 гг. в Феодосии жила Марина Цветаева с семьей.

4. Эфрон Елизавета Яковлевна (1885–1976) – театральная педагог, режиссер художественного слова, ученица Вахтангова.

5. Имеется в виду стихотворный цикл Марины Цветаевой «*Ici-haut*» («Здесь, в поднебесье»), посвященный памяти М. Волошина.

2

26 февраля 1956 г. [6]

Дорогая Марусенька, незадолго перед своей смертью Тарасенков¹ дал мне недостающие стихи из того цикла, что я Вам послала. Вот они. Надеюсь, что придутся по душе, как пришлись бы по душе Максу.

Простите, что не поблагодарила тогда за карточку мамы и Пра, жизнь идет так нелепо, что ничего по-настоящему нужного не успеваю. Я всегда занята чем-то подсобным. Это очень мучительно.

Недели через две будет известно, принята ли Гослитом мамина книжка, если да, то у меня гора с плеч². Очень хочется, чтобы это осуществилось.

Крепко целую Вас, дорогой друг. Сердечный привет от Лили, мы с ней сейчас вдвоем. З. М.³ уехала к умирающему отцу⁴ в Полоцк. Очень бы хотелось знать, как Вам живется, но уже и не смею ждать письма, зная, как Вы заняты.

Ваша Аля.

У меня нет ни одной карточки Макса.

М.б. Вы со мной можете поделиться?

ленной мечтой. В 1955 году, когда Ариадна Сергеевна начала активно собирать архив М. Цветаевой, она обратилась за помощью к Марии Степановне Волошиной.

В Доме-музее Волошина сохранилось шесть писем и три почтовые карточки Ариадны Эфрон к Марии Волошиной периода 1955–1965 годов, ранее не публиковавшиеся. Во всех этих письмах идет речь о нелегкой работе над литературным наследием Марины Цветаевой, поиске дополнительных материалов для издания сборника.

Наиболее полно история возвращения цветаевского наследия на Родину представлена в книге литературоведа Светланы Салтановой [4]. Данная статья является дополнением к ранее проведенным исследованиям.

Все письма и почтовые карточки являются рукописями, датированными (за исключением, одной) и подписанными Ариадной, размещены в хронологическом порядке. В публикации сохранены по возможности орфография и пунктуация оригиналов.

1

5 октября 1955 г. [5]

Дорогая Маруся, обращаюсь к Вам с большой просьбой, разрешить Эммануилу Генриховичу Казакевичу¹ переснять тот снимок, который у Вас есть, где мама с Пра². Маминых снимков тех лет почти совсем не сохранилось, фотографии же Пра у меня нет ни одной, (и Макса только одна, где он сам себя снимал в зеркало). Вера Павловна³ написала нам, что есть у Вас такой снимок. Спасибо, Марусенька, загодя!

Наши все Вас целуют. Лиля⁴ чувствует себя неважно это лето. Сейчас она еще на даче.

Большой привет Вере Павловне, если она еще у Вас. Целую Вас крепко.

Ваша Аля.

Маруся, есть ли у Вас мамыны стихи памяти Макса – целый цикл⁵? Если нет – пришлю.

In the article an attempt is made to interpret the early A.P. Chekhov's story in the context of the traditions of understanding the situation of illness and treatment by Russian literature and culture. The pharmacy is considered as a necessary part of a treatment procedure, that allows to see the solution of the metaphysical questions in the writer's early comic prose.

Keywords: art prose, A.P. Chekhov, pharmaceutical text, poetry.

References

1. Aleksander F. Chelovek i ego dusha: poznanie i vrachevanie ot drevnosti do nashih dnei / F. Aleksander, Sh. Selesnik. M.: Progress-Kul'tura: Jahtsmen, 1995. 608 s.
2. Borisova I. Ves' mir – apteka (nabroski rekonstrukcii «aptechnogo teksta» russkoj literatury) / I. Borisova // Russkaja literatura i medicina: Telo, predpisanija, social'naja praktika: sb. st. / pod red. K.A Bogdanova. M.: Novoe izdatel'stvo, 2006. S. 282–290.
3. Koshelev V. «...Leg na divan i ... pomer». Chehov i kul'tura absurda / V. Koshelev // Literaturnoe obozrenie. 1994. № 11/12. S.6–8.
4. Krojchik L.E. Pojetika komicheskogo v proizvedenijah A.P. Chehova / L. E. Krojchik. Voronezh: Izd-vo Voronezh. un-ta, 1986. 281 s.
5. Kukueva G. V. Rasskazy V.M. Shukshina: lingvotipologicheskoe issledovanie : monografija. Barnaul: BGPU, 2008. 284 s.
6. Nekljudova E. S. «Voskreshenie Apollona»: literature and medicine – genesis, istorija, metodologija / E. Nekljudova // Russkaja literatura i medicina : Telo, predpisanija, social'naja praktika: sb. st. / pod red. K. A. Bogdanova. M.: Novoe izdatel'stvo, 2006. S. 16–27.
7. Merten S. Pojetika mediciny: ot fiziologii k psihologii v rannem russkom realizme / S. Merten // Russkaja literatura i medicina : Telo, predpisanija, social'naja praktika: sb. st. / pod red. K. A. Bogdanova. M.: Novoe izdatel'stvo, 2006. S. 102–121.
8. Rudnev V. P. Haraktery i rasstrojstva lichnosti. Patografija i metapsihologija / V. P. Rudnev. M.: Nezavisimaja firma «Klass», 2002. 272 s.
9. Safronova E. Ju. Diskurs prava v tvorcestve F. M. Dostoevskogo 1846–1862 gg.: monografija / E. Ju. Safronova. Barnaul: Izd-vo Alt. un-ta, 2013. 182 s.

10. Stenina V.F. «...Ja uzhe ...lovil holeru za hvost»: cherty mifologicheskoy kartiny mira v jepistoljarii A. P. Chehova / V. F. Stenina // Kul'tura i tekst. 2008. № 11. S. 282–287.

11. Stroev A. Pisatel': mnimyj bol'noj ili lekar' ponevole? / A. Stroev // Novoe literaturnoe obozrenie. 2004. № 5. S. 89–98.

12. Thostov A.Sh. Bolezn' kak semioticheskaja sistema / A. Sh. Thostov // Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 14, Psihologija. 1993. № 1. S. 3–15.

13. Chavdarova D. Tema bolezni v evropejskoj literature (predvaritel'nyj osmotr) / D. Chavdarova, B. Stoimenova // Studia Literaria Polono-Slavica, № 6; Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. Warszawa, 2001. S. 205–215.

14. Chistovich Ja.A. Istorija pervyh medicinskih shkol v Rossii. M.: Kniga po trebovaniju, 2011. 1033 s.

Лишь 55 лет назад, в сентябре 1961 года, благодаря усилиям дочери Цветаевой Ариадны Эфрон, литературоведа Владимира Орлова и редактора Анны Саакянц удалось выпустить первый посмертный сборник произведений Цветаевой в СССР. Сборник «Избранное» был представлен 151 стихотворением и двумя поэмами Марины Цветаевой, вышел в свет тиражом всего в 25 000 экземпляров.

О востребованности этого издания говорят многочисленные отзывы.

Из письма поэта, переводчика Эммануила Казакевича Ариадне Эфрон от 7 октября 1961 года:

«Сегодня я видел вышедший в свет томик стихов Марины Цветаевой. Поверьте, выход этой книги – великий и торжественный момент не только в Вашей, но и в моей жизни, не говоря уже о том, что все это значит для нашей литературы.

Поздравляю Вас и приглашаю присоединиться к моему уже не новому, таящему в себе много печального, но все-таки утешительному выводу: ничто великое и прекрасное не можете пропасть» [1, с. 502].

Ему вторит Ариадна Эфрон:

«В Москве книжку распродали буквально в четверть часа. Лавка писателей дала заявку на две тыс<ячи>, получила пятьсот. В остальных магазинах продавали только по предварительной записи (записывали весной)... В «Лавке писателей» дежурили покупатели целыми днями, до закрытия магазина – «выбросят?» – «не выбросят?». А не дежурившие обрывали телефон» [2, т. 2, с. 124].

В фондах Дома-музея М. А. Волошина в Коктебеле находится эта уникальная книга с дарственной надписью Ариадны Эфрон Марии Степановне Волошиной: «Дорогой Марии Степановне Волошиной – Максину Марину, от крестницы Пра. Таруса, ноябрь 1961 г.» [3].

История появления этого сборника на свет нашла отражение в переписке Ариадны Сергеевны с вдовой Максимилиана Волошина – Марией Степановной. Им не суждено было встретиться в жизни. Ариадна Эфрон, много лет просидевшая в тюрьмах и лагерях, так и не смогла приехать в Коктебель. Это осталось ее неосуществ-

УДК 82-6

**«ХОЧЕТСЯ ЖЕ И ВАС, И КОКТЕБЕЛЬ УВИДЕТЬ
ПО-НАСТОЯЩЕМУ»: ПИСЬМА ДОЧЕРИ МАРИНЫ
ЦВЕТАЕВОЙ АРИАДНЫ ЭФРОН
МАРИИ СТЕПАНОВНЕ ВОЛОШИНОЙ
(ИЗ ФОНДОВ ДОМА-МУЗЕЯ М. А. ВОЛОШИНА)**

Федоренко Марина Николаевна,

*научный сотрудник феодосийского музея Марины и
Анастасии Цветаевых (структурное подразделение) ГБУ РК
«Историко-культурный, мемориальный музей-заповедник
«Киммерия М. А. Волошина»;
e-mail: marina-filolog@yandex.ru*

*В статье представлены не публиковавшиеся ранее письма
Ариадны Эфрон к Марии Степановне Волошиной в Коктебель.
Переписка отражает историю публикации первого посмерт-
ного сборника Марины Цветаевой в СССР, нелегкую работу
Ариадны Эфрон над литературным наследием Марины Цве-
таевой.*

Ключевые слова: *М. Цветаева, А. Эфрон, Коктебель, М. Во-
лошина, письма, «Избранное», переписка.*

Долго и трудно возвращалось к советскому читателю творче-
ство Марины Цветаевой. Почти сорок лет – с 1923-го по 1961 год –
наследие Цветаевой не издавалось на Родине.

УДК: 821.161.1.09

**КРЫМСКОТАТАРСКИЙ МИР В ПРОЗЕ И. А. БУНИНА:
СИТУАЦИЯ ВСТРЕЧИ ВРЕМЕН**

Аблаева Азизе Талытовна,

*аспирантка кафедры русской филологии ГБОУ ВО
«Крымский инженерно-педагогический университет» (г.
Симферополь, РФ); e-mail: azizeablaeva@mail.ru*

*Статья посвящена рассмотрению крымскотатарского
мира в творчестве И. А. Бунина (на материале романа «Жизнь
Арсеньева», рассказов «Ущелье» и «Темир-Аксак-Хан»). Крым-
скотатарский мир представлен в творчестве писателя в рам-
ках темы Востока и темы памяти.*

Ключевые слова: *И. Бунин, «крымский текст», поэтика,
прапамять.*

Бунинское видение мира тесно связано с пристальным внима-
нием к культурам других народов, что не только отразилось на те-
матике, проблематике его произведений, но и повлияло на их поэти-
ку. Способность писателя чувствовать «чужое прошлое», «другие,
чужие» племена во многом объясняет и интерес И. Бунина к Кры-
му, к истории, культуре народов, живших на полуострове.

Посещая Крым, он не только наслаждался красотами природы,
общался с известными писателями, но и переживал моменты вы-
сочайшего духовного подъема, обретал стимулы для дальнейших
творческих исканий. По словам исследователей, специфика «крым-

ского периода) в жизни и творчестве И. Бунина заключается в том, что он «растянулся на многие годы (1889–1912), в течение которых писатель четырнадцать раз приезжал на полуостров» [1, с. 4]. Это было время «становления И. Бунина как писателя, прошедшего путь от автора первых стихов, которых он стыдился в зрелые годы, до создателя „Деревни“ и „Суходола“» [1]. Память о пребывании в Крыму отразилась и в произведениях, созданных И. Буниным в эмиграции. По наблюдению М. Билык, «образ Крыма появляется на страницах бунинских произведений на протяжении шестидесяти лет – от первых стихотворений о Крыме, датированных апрелем 1889 года, до рассказа „Алупка“, созданного незадолго до смерти писателя, в 1949 году. Крым без преувеличения явился мощным катализатором в процессе формирования творческих принципов раннего И. Бунина, философской переориентации И. Бунина зрелого, обогащения художественного мира у И. Бунина позднего» [1, с. 5].

А. Люсый – автор монографии «Крымский текст в русской литературе» – утверждает, что «крымское творчество» И. Бунина представляет собой «удивительно цельную, философски связанную поэтическую книгу» [6, с. 140].

Нельзя утверждать, что эта «книга» всесторонне изучена исследователями. Сказанным определяются **актуальность и новизна** данного исследования.

Цель настоящей статьи – проследить, как проявляется философия творчества И. Бунина при описании крымскотатарского мира в прозе писателя.

Материалом исследования служат автобиографический роман «Жизнь Арсеньева», а также рассказы «Ущелье» и «Темир-Аксак-Хан».

Следует подчеркнуть, что среди множества произведений, которые исследователи включают в «крымский цикл», лишь единичные в той или иной степени связаны с крымскотатарской тематикой. В данном аспекте они практически не изучены. Исследователи фиксируют внимание на отдельных этнографических деталях, эпизодах, связанных с крымскотатарским миром, с целью установления принадлежности этих произведений к крымскому циклу [1].

<http://www.delphis.ru/journal/article/suzhdennyi-stroitel-altaiskogo-doma> (30.10.2016).

16. Shukshin V. M. *Sobranie sochineniy* [Collected Works] In 9 volumes. Barnaul, 2014.

7. Zorin A. Kormya dvuglavogo orla... Russkaya literatura i gosudarstvennaya ideologiya v posledney treti XVIII – pervoy treti XIX veka [Feeding the eagle ... Russian Literature and state ideology in the last third of the XVIII - the first third of the XIX century]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. 416 s.

8. Krymskiy tekst v russkoy kul'ture [The Crimean text in Russian culture]. Buks, N., Virolaynen, M.N. (Ed.). Saint-Peterburg : IRLI, 2008. 250 p.

9. Kulyapin A.I. Edem v preispodney: Krym v khudozhestvennoy geografii V.M. Shukshina [Eden in hell: the Crimea in creative geography of V. M. Shukshin] // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture, education]. 2016. No 5 (60). Pp. 344–346.

10. Kur'yanov S.O. «...taynyy klyuch russkoy literatury»: genesis, struktura i funkcionirovanie Krymskogo teksta v russkoy literature X–XIX vekov [“...a secret key of Russian literature”: genesis, structure and functioning of the Crimean text in Russian literature in X-XIX centuries]. Simferopol, 2014. 424 p.

11. Lyusy A. Krymskiy tekst v russkoy literature [The Crimean text in Russian literature]. Saint-Peterburg, 2003. 320 p.

12. Obraz Altaya v russkoy literature XIX–XX vv. [The image of Altai in Russian literature of XIX–XX centuries]. Anthology: in 5 vol. Kulyapin, A.I. (Ed.). Barnaul, 2012.

13. Khudenko E. A. Altay i Krym: geopoeticheskie perekrestki [Altai and Crimea: geopoetical intersections] // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture, education]. 2016. No 5 (60). Pp. 350–352.

14. Tsaregorodtseva S. S., Doshchanova T.S. Krymskie ocherki G.D. Grebenshchikova [The Crimean essays by G.D. Grebenshchikov] In: Materialy nauch. konf. «Lomonosovskie chteniya» 2012 [Materials of scientific conference “Lomonosov Readings” 2012]. Sevastopol, 2012. Pp. 141–142.

15. Shvartsman V. P. Suzhenyy stroitel' Altayskogo doma [The intended builder of the Altai house] // Delfis. 2002. No (2) 30. URL:

С темой Востока неразрывно связана у И. Бунина тема памяти. Это отразилось и в его «крымских» произведениях. Необыкновенная история крымской земли, гробницы и пещерные города, сменяющие друг друга народы, населявшие полуостров, курганы, старинные кладбища как знаки исторической и культурной памяти, – все это способствовало актуализации темы вечности и памяти в произведениях И. Бунина.

Крым воспринимался И. Буниным как место легендарное, но не экзотическое. Как верно заметила Н. Яблоновская, «воспоминания отца, участника Крымской кампании, „Севастопольские рассказы“ Л. Н. Толстого „оживили“ наследственную, генетическую память писателя и обусловили его отношение к Крыму как к своей, родной земле» [7, с. 324].

В бунинском «крымском цикле» отражаются не только впечатления от его путешествий по полуострову, но и в пространстве памяти, как исторической, так и «наследственной», биографической. Среди этих произведений совсем немного таких, в которых находит отражение крымскотатарский мир. Причем все они были написаны в период эмиграции.

В автобиографическом романе «Жизнь Арсеньева» (1930) писатель, в частности, обращается памятью к тому времени, когда он впервые попал на полуостров, чтобы встретиться с героическим прошлым отца, участника Крымской войны. И. Бунин так описывает свою первую встречу с Севастополем: «Но где же было то, за чем как будто ехал я? Не оказалось в Севастополе ни разбитых пушками домов, ни тишины, ни запустения – ничего от дней отца...» [4, с. 192].

Вместо воображаемого воссозданного по книгам и воспоминаниям отца «военного» Севастополя автобиографический герой увидел совсем иной город – «вновь отстроенный, белый, нарядный и жаркий, с просторными извозчичьими колясками под белыми навесами, с караимской и греческой толпой на улицах, осенённых светлой зеленью южной акации, с великолепными табачными магазинами, с памятником сулулomu Нахимову на площади возле лестницы, ведущей к Графской пристани, к зелёной морской воде со стоящими на ней броненосцами» [4, с. 193–194].

Постепенно, путешествуя по полуострову, герой открывает для себя и «*татарский*» Крым. В романе появляются словосочетания с определением «татарский», называющие как какие-то конкретные предметы национального обихода (например, татарские туфли), так и позволяющие выразить характерные эстетические оценки (описывая брата и сестру, у которых автобиографический герой снимал жилье в Крыму, говорится «по-татарски красивые»).

В «крымских» фрагментах «Жизни Арсеньева» можно встретить обобщенный этнологический портрет, передающий детали внешнего облика татар с точки зрения стороннего наблюдателя: «кривоногие, темноликие, широкоскулые, с лошадиными глазницами, с круглыми, как ядра, стриженными сизыми головами» [4, с. 251].

Иной, индивидуализированный, характер имеет портрет татарского пастуха, с которым автобиографический герой встречается в горах: «Чабан-татарчонок с высоким крюком в руке стоял вдали, возле серой отары овец, похожей на густо насыпанные голыши. Он что-то жевал. Я пошел к нему, увидел, что он ест брынзу и хлеб, вынул двугривенный. Он, жуя, не сводя с меня глаз, замотал головой, протянул весь мешок, через плечо висевший на нем. Я взял, — он нежно и радостно оскалится, блеснул всем своим черноглазым лицом, уши, торчавшие под его круглой шапочкой, двинулись назад...» [4, с. 193].

Здесь выражена уже не точка зрения чужака, а заинтересованный взгляд тонко чувствующего, наблюдательного человека, стремящегося приблизить этот мир к себе. Интересно, что в этом эпизоде, в котором ярко проявилось бунинское живописное мастерство, умение буквально несколькими штрихами создать выразительный, живой образ-характер, оживает воспоминание, зафиксированное в одном из писем, отправленных юным И. Буниным из Крыма родителям в 1889 году. Сравнивая эти два фрагмента, можно увидеть, какая огромная дистанция отделяет автора письма от того великолепного мастера слова, которым он в итоге стал: «Около деревни встретил пастуха, загорелую круглую морду под огромной мохнатой шапкой. Сел, разговор начали:

– Сабанхайрос, – говорит пастух.

– Сиги-манан, – отвечаю я ему дружески.

Kulyapin Alexander Ivanovich,

Ph.D., professor of Altai State Pedagogical University
(Barnaul, Altai territory, Russia), e-mail: iskander58@mail.ru

The article examines the aspects of historical and cultural interactions of the Altai and Crimean texts. Based on mythological, historical, literary and cultural interactions between the two of the toposes, it makes it possible to talk about some geopoetical community in understanding of the fate of Man and Nature, historical and cultural development of the regions. Literary geopolitical «crossroads» are presented in the essays of G.D. Grebenschchikov, in biographical facts from the life of V.M. Shukshin and R. Rozhdestvensky, in poetry and photographs by I. Zhdanov and other Altai writers. Crimea in our culture is not only a garden, but it is also a resort, it becomes double infernal-Eden semantic.

Keywords: *Crimea, Siberia, Altai, G.D. Grebenschchikov, V.M. Shukshin, I. Zhdanov.*

References

1. Altayskiy tekst v russkoy kul'ture [The Altai text in Russian culture]. Vol. 1–6. Barnaul, 2003–2015.
2. Bogumil T.A. Oppozitsiya “Krym – Sibir” v tvorchestve V.M. Shukshina [The opposition “Crimea – Siberia” in works of V.M. Shukshin] // *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The world of science, culture, education]. 2016. No 5 (60). Pp. 333–334.
3. Ginzburg V. Uchenicheskaya tetrad' v kolenkorovom pereplete [The copybook in cloth cover]. In: *O Shukshine: Ekran i zhizn'* [About Shukshine: screen and life]. Moscow, 1979. Pp. 213–221.
4. Grebenschchikov G.D. Altay i Krym [Altai and Crimea] // *Roman-gazeta* [Novel-newspaper]. 2014. No 22. Pp. 72–74.
5. Zhdanov I. Sergey Novikov [Sergey Novikov] // *Kul'tura Altayskogo kraya* [The culture of the Altai]. 2014. No 3 (15). Pp. 54–55.
6. Zhdanov I.F. Uedinennaya mirokolitsa [Intimate atmosphere]. Barnaul, 2013. 198 p.

8. Крымский текст в русской культуре. Материалы международной научной конференции. СПб., 4–6 сентября 2006 г. Под ред. Н. Букс, М. Н. Виролайнен. СПб. : ИРЛИ, 2008. 250 с.

9. Куляпин А. И. Эдем в преисподней: Крым в художественной географии В.М. Шукшина // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 5 (60). С. 344–346.

10. Курьянов С. О. «... тайный ключ русской литературы»: генезис, структура и функционирование Крымского текста в русской литературе X–XIX веков. Симферополь : Бизнес-информ, 2014. 424 с.

11. Люсый А. Крымский текст в русской литературе. СПб. : Алетей, 2003. 320 с.

12. Образ Алтая в русской литературе XIX–XX вв. Антология : в 5 т. / Под общ. ред. А. И. Куляпина. Барнаул : ИД «Барнаул», 2012.

13. Худенко Е. А. Алтай и Крым: геопоэтические перекрестки // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 5 (60). С. 350–352.

14. Царегородцева С. С., Доцанова Т. С. Крымские очерки Г. Д. Гребенщикова // Материалы науч. конф. «Ломоносовские чтения» 2012 г. Севастополь : Экспресс-печать, 2012. С. 141–142.

15. Шварцман В. П. Суженый строитель Алтайского дома // Дельфис. 2002. № (2) 30. Режим доступа: <http://www.delphis.ru/journal/article/suzhdennyi-stroitel-altaiskogo-doma> (дата обращения 30.10.2016).

16. Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 9 т. Барнаул : ИД «Барнаул», 2014.

THE CRIMEAN MYTH IN THE ALTAI CULTURE

Bogumil Tatiana Alexandrovna,

*Cand. of Sciences (Philology), senior lecturer of Altai State Pedagogical University (Barnaul, Altai territory, Russia),
e-mail: tbogumil@mail.ru*

Khudenko Elena Anatolievna,

Ph.D., professor of Altai State Pedagogical University (Barnaul, Altai territory, Russia), e-mail: helenahudenko@mail.ru

Пастух осклабился; потом развернул какие-то вонючие шкуры, достал куски чёрного, как уголь, сухого хлеба – отмок кушаешь? – спрашивает и подает мне. Я взял, спрятал и пошёл дальше...» (цит. по [5, с. 43]).

Исследовательница Н. В. Яблоновская считает, что интерес Бунина к жизни и культуре Востока начинается именно с этой встречи. В Крыму он впервые обратился к Корану, открыл для себя ислам, здесь у него возникло желание посетить Константинополь [5, с. 44].

Рассказ-миниатюра «Ущелье» (1930), написанный во время эмиграции, когда писатель завершал работу над романом «Жизнь Арсеньева», отражает несколько иной взгляд на крымскотатарский мир. Здесь запечатлены уже не только отдельные этнографические наблюдения, но и рефлексия по поводу увиденного. Примечательно и то, что здесь даже пейзажная картина, открывающая рассказ, несет на себе вполне определенную «национальную печать»: «Лесистое ущелье, предвечернее время. Зеленой кудрявой смушкой, зеленым **каракулем** кажется издали густой лес, покрывающий горные скаты против **аула**. В лесу кто-то жжет костер, голубой дымок далеко тянется над зеленой смушкой, и его пряный запах мешается с миндальной свежестью леса» (выделено нами – А. А.) [3, с. 197]. В данном случае «зеленый каракуль» леса воспринимается как метонимический перенос портретной детали – каракулевая шапка – «кьалпакъ» являлась (и по сей день является) необходимой составляющей национального костюма крымских татар.

Рассказ «Ущелье» бессюжетен. Этнографические сценки из жизни крымских татар здесь являются поводом для авторской рефлексии о чем-то запредельном, потустороннем. Отсюда и риторические вопросы, восклицания, и оксюморонность образов, и необычность сравнений.

Примечательно, что в этой лирической миниатюре мир природы и мир татарского аула предстают как единое целое. Эта связь проявляется благодаря музыке – звукам, «диким, чарующим и страшным», которые издает роговая дудка, слушая которую «думаешь о горных козлах, о весенней грозной поре их страсти» [3, с.

506]. Танец подростков-татар тоже напоминает движения этих животных. Но при этом их пристальный взгляд устремлен, как представляется лирическому герою, не только друг на друга, но и в какую-то «райскую пропасть». Наблюдающая за этим танцем девочка-подросток тоже как будто видит мир иной, недаром ее «глаза дивны и жутки, как у архангела...» [3, с. 506].

Мотив музыки, двоимирия роднит эту лирическую миниатюру с написанным И. Буниным девятью годами ранее рассказом «Темир-Аксак-Хан». Он был опубликован в Париже в 1921 году. Это одно из наиболее показательных произведений писателя, сюжет которого не просто связан с изображением крымскотатарского мира, но сам этот мир здесь представлен в контексте авторских философских размышлений о соотношении преходящего и вечного, реального и мифологического. Это определяет его поэтику, звучание характерного для позднего И. Бунина мотива прапамяти.

Рассказ поэтичен и притчеобразен. Его ритмическая организация задана мелодией скорби и тоски – песней нищего татарина о Тамерлане, перед которым «трепетал весь подлунный мир». В основе рассказа, как это часто бывает у И. Бунина, – случайный эпизод – встреча в пути. «Проезжие, которым пришло на ум остановить автомобиль и выпить в деревенской кофейне по чашечке дрянного кофе: крупный господин в котелке, в непромокаемом английском пальто и красивая молодая дама» [2, с. 66] оказываются в совершенно необычной обстановке, где все диссонирует с их внешним обликом: «В кофейне густо накурено, она тускло озарена жестяной лампочкой, привешенной к потолку, и нагрета грудой раскаленного жара, рдеющего на очаге в углу. Нищий, сразу начавший песню о Темир-Аксак-Хане мучительным криком, сидит на глиняном полу. Это столетняя обезьяна в овчинной куртке и лохматом бараньем курпее, рыжем от дождей, от солнца, от времени. На коленях у него нечто вроде деревянной грубой лиры. Он согнулся, – слушателям не видно его лица, видны только коричневые уши, торчащие из-под курпее. Изредка вырывая из струн резкие звуки, он вопит с нестерпимой, отчаянной скорбью» [2, с. 199].

Этот эпизод в кофейне представлен у И. Бунина как ситуация «встречи» вечного (легендарного) и сиюминутного, как встреча

*<...> Со дна ли степного всплывает наряд
для хрупкой пасхальной скорлупки –
отсюда виднее всего Арарат,
он в клюве у тюркской голубки.
Затем и подробен по-детски обман
пространства в предвечном итоге,
что наспех стреноженный скифский курган –
всего лишь карьер у дороги <...> [6, с. 68].*

Современные писатели Алтая продолжают обращаться к крымской мифологии, истории, осмысляя прежде всего вечные темы единства человека и природы, истории и судьбы.

Таким образом, поэтическая общность крымского и алтайского топосов, связанная прежде всего с мифологией, историей и культурой, порождает новые культурно-духовные смыслы, углубляет процессы познания и самопознания человеческой личности, российской истории в целом через геопоэтические детали и символы.

Список использованных источников

1. Алтайский текст в русской культуре. Вып. 1–6. Барнаул, 2003–2015.
2. Богумил Т. А. Оппозиция «Крым – Сибирь» в творчестве В. М. Шукшина // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 5 (60). С. 333–334.
3. Гинзбург В. А. Ученическая тетрадь в коленкоровом переплете // О Шукшине: Экран и жизнь. М. : Искусство, 1979. С. 213–221.
4. Гребенщиков Г. Д. Алтай и Крым // Роман-газета. 2014. № 22. С. 72–74.
5. Жданов И. Сергей Новиков // Культура Алтайского края. 2014. № 3 (15). С. 54–55.
6. Жданов И. Ф. Уединенная мироколица. Барнаул : Алтайский дом печати. 2013. 198 с.
7. Зорин А. Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М. : Новое литературное обозрение, 2001. 416 с.

нальное, средоточие пороков и грехов. Но в отличие от других знаменитых курортов (Кисловодск, Гагры), Ялта в произведениях писателя и режиссера предстает еще и как земной Эдем. В этом аспекте с Крымом будет связан не только библейский мотив искушения, но также тема физического исцеления и возможности духовного преображения человека. (Подробно о мифопоэтике Крыма у В. - М. Шукшина см.: [2; 9])

С Крымом связаны жизнь и творчество алтайского поэта Ивана Жданова (р. 1948). В 1990-е гг. он совместно с К. Кедровым, А. Парщиковым выступал в Крыму (Ялта, Дом творчества) под знаменем только появившегося тогда нового течения – метаметафоризма. Теперь в журнале «Культура Алтайского края» И. Жданов ведет рубрику «Лучшие поэты современности». Одно из своих эссе Жданов посвятил ялтинскому поэту Сергею Новикову (член союза писателей Крыма), озаглавив его строкой из стихотворения того, о ком пишет, – «Эпоха кончилась. А утро не взошло» [5, с. 54]. Жданов воссоздает детали биографии Сергея Новикова (исключенного в свое время из Симферопольского университета за публичное чтение Солженицына), осмысляя через них особое, данное поэту, чувство судьбы и истории тех мест, где он родился и умер.

Финальные строки ждановского эссе звучат так: «И даже стихи, если они поэзия, перестают быть фактом твоей биографии, каким бы нелепым ни был ее конец» [5, с. 55]. И далее следует подборка стихотворений Сергея Новикова.

Искусство фотографии, которым последние несколько лет увлекается Жданов, предоставляет множество материалов для размышлений о метафизической близости двух пейзажей – алтайского и крымского. И хотя в изданных альбомах поэта фотографии в основном алтайских гор [6], однако, сопровождая поэтические тексты, эти фотопейзажи, несомненно, выходят за границы только алтайского топоса: это и горы Крыма с перекочевавшими со страниц поэтических текстов Жданова мифологическими персонажами, и горы Синая – с библейскими героями и легендами. В альбоме присутствуют и реальные крымские жители. Крымский пейзаж сопровождает и стихотворение Жданова «Рук споткнувшейся Шамбалы взмах...»:

времен и цивилизаций. Поэтика рассказа основана на контрастах: прошлое словно пересекается с настоящим – гробницы, развалины мечетей и дворцов – с шоссейной дорогой и автомобилем. Чудо техники контрастирует с глиняным полом в деревенской кофейне, «жестяной лампочкой, привешенной к потолку». Традиционное, татарское, соседствует с современным, чужим: нищий певец, татарский хаджи в черном халате и белой чалме и «проезжий господин» «в котелке и непромокаемом английском пальто».

У И. Бунина в основе сюжета не конфликт двух миров – «своего» и «чужого», – а ситуация обретения связи, приобщения к вечному, которая представлена как пробуждение прапамяти. Примечательно в связи с этим, как под влиянием песни о Тимир-Аксаке меняется настроение буквально всех присутствующих в кофейне: «(...) женственно полный, миловидный татарин, содержатель кофейни (...) сперва улыбался, не то ласково и чуть-чуть грустно, не то снисходительно и насмешливо. Потом так и застыл с поднятыми бровями и с улыбкой, перешедшей в страдальческую и недоуменную. На лавке под окошечком курил хаджи, высокий, с худыми лопатками, седобородый, в черном халате и белой чалме, чудесно подчеркивающей темную смуглость его лица. Теперь он забыл о чубуке, закинул голову к стене, закрыл глаза. (...)» [2, с. 199].

Проезжие тоже находятся во власти магии нищего певца: «красивая молодая дама», оказывается, «южанка, она понимает по-татарски, понимает слова песни... ». Бледная от волнения, она «широко раскрыла глаза, и по щекам ее бегут слезы» [2, с. 200]. Её спутник тоже не остается равнодушен к происходящему: он «пристально смотрит в стол и жарко раскуривает сигару» [2, с. 200].

Все они словно замерли, прислушиваясь к чему-то непостижимому. Чтобы передать этот момент поглощения сиюминутного вечным, И. Бунин использует глаголы настоящего времени, что позволяет выразить ощущение мига-вечности, пробуждения «прапамяти», объединяющей людей разных национальностей перед лицом Вечности.

Песня нищего певца не прославляет Тамерлана, напротив, в ней поется о тленности славы, о бренности земных радостей. Этот

мотив брэнности сопровождают характерные для позднего Бунина устойчивые символы: пыли («перед кончиною сидел Темир-Аксак-Хан в пыли на камнях базара», выделено нами – А. А.) [2, с. 199]), запустения, праха («прах песков»). Однако рассказ «Темир-Аксак-хан» все же не столько о тленности бытия, сколько о счастье обретения связи, о счастье ощущения себя звеном в цепи поколений, цепи истории, о чувстве единения перед лицом Вечности. Стилистически это выражено через оксюморонные образы, через соединение в пределах одной фразы, одного фрагмента контрастных символов: праха, пыли и «вечно синего, как драгоценная лазурь», неба, «вечно пылающего, как адский огонь», солнца.

Сама песня о Темир-Аксак-Хане является воплощением вечности, поэтому, хотя нищий певец уже допел ее и стал жевать лепешку, слушающим «кажется, что песня все еще длится, что ей нет и не будет конца» [2, с. 201].

Песня пробуждает не только мысль о краткости и хрупкости жизни, но и о ценности каждого её мига. В ней звучит *«отчаянная скорбь, та горькая укоризна кому-то, которой так надрывается она», но одновременно она «слаще самой высокой, самой страстной радости»* (курсив наш – А. А.) [2, с. 200]). Вот почему глаза «красивой молодой дамы» «еще горят от слез, но у нее такое чувство, что никогда не была она счастливее, чем в эту минуту, после песни о том, что всё суета и скорбь под солнцем» [2, с. 200].

Песня о «Темир-Аксак-Хане» композиционно организует рассказ, определяет его ориенталистскую поэтику, с присущей ей декоративностью, яркостью красок, многозначностью символов. «Страстно и безнадежно тоскливый голос» нищего татарина является зачином рассказа. Затем песня звучит в его кульминационной части. В поэтической форме она выражает ключевые философские мотивы произведения. Песня становится своеобразным «лакмусом», проверяющим душевное состояние всех героев, служит тем объединяющим началом, которое позволяет забыть о границах, разделяющих национальное и инациональное, а также о временных границах. И, наконец, в финале, хотя действие переносится уже за пределы крымской кофейни, вновь звучат слова песни, как бы напо-

221]. Правда, столь радикальное преобразование было оплачено немалой ценой – тяжелой болезнью, в ноябре 1952 года медики обнаружили у Шукшина язву желудка и двенадцатиперстной кишки.

Летом 1964 года Крым снова стал для Шукшина местом судьбоносного выбора. Во время съемок фильма «Какое оно, море?» он знакомится с актрисой Лидией Федосеевой. Об атмосфере тех дней вспоминает В. Гинзбург: «В один свободный от съемок день вместе с Лидией Николаевной Федосеевой, будущей женой Василия Макаровича, мы поехали гулять в Новый Свет. Было солнце, море. Было весело. Шукшин был счастлив» [3, с. 217]. И в семиотическом, и в психологическом аспектах существенно, что первоначально поселок Новый Свет назывался Парадиз.

Шукшин еще не раз бывал в Крыму: снимал здесь эпизоды фильмов «Странные люди» (летом 1968 г.) и «Печки-лавочки» (в сентябре 1971 г.), отдыхал в ялтинском санатории «Голубой залив» (в 1969 г.). Каждый из этих визитов оставил заметный след в творчестве писателя.

Впервые на курорте (в Прикарпатье) Шукшин побывал, будучи студентом ВГИКа, в январе 1958 года. В письме к И. А. Жигалко он довольно красочно передал свои впечатления: «Я – на курорте. Это, знаете, здорово – курорт. Когда я приехал сюда, я очень удивился: у меня было точно такое представление о рае» [16, т. VIII, с. 236].

Разумеется, Крым с еще большим основанием, чем Прикарпатский санаторий, может претендовать на статус земного рая, ведь, по наблюдению А. Зорина, Таврида со времен Потемкина и Екатерины Великой – «это и есть наша Древняя Греция, наш рай» [7, с. 121]. Имея в виду «райский» семантический ореол Крыма, авторизированный повествователь размышляет о Сибири: «...наши предки шли вот по этим местам. <...> А ведь это не кубанские степи и не Крым, это Сибирь-матушка, она „шутку не понимает“» [16, т. IX, с. 33]. Традиционный образ Крыма как пространства жаркого, плодородного, благодатного противопоставлен здесь не менее устойчивой ассоциации Сибири с холодом, суровыми испытаниями, болезнью и смертью.

В художественной географии Шукшина Крымский полуостров – это один из курортных локусов, а значит – пространство инфер-

Как там, за тридевять земель, в горах Алтая, все сурово, дико, жутко, первобытно, так здесь все пошло, буднично, базарно...

Вот почему из Крыма снова тянутся мечты мои туда, в суровые морщины полудикого Алтая, где снежные вершины ослепляют взгляд и где жизнь еще так юна и первобытна, так девственна и могуча, что уж наверно родит своих чудеснейших богинь и Геркулесов...» [4, с. 74].

В Крыму Гребенщиков воздвигает часовенку Сергию Радонежскому, чудотворцу, строителю земли русской: «Первую часовню святителю он поставил у себя на родине в селе Николаевский рудник, тогда входившем в Томскую губернию, вторую – в Карпатах, затем в Крыму, во Франции и, наконец, в Америке, на слиянии речек Помпераг и Хусатоник – в местах, так напоминавших ему Алтай» [15].

Г. Д. Гребенщиков принимал активное участие в деятельности Ялтинского литературного общества им. А. П. Чехова, был помощником его председателя С. Я. Елпатьевского. На заседаниях этого общества он знакомил собравшихся со своими новыми произведениями, зачитывал отрывки из романа «Чураевы», проводил сибирские вечера. Сохранились крымские газеты с откликами на лекции Гребенщикова о Сибири. Таким образом, творчество одного из самых выдающихся алтайских писателей (на Алтае недавно издано его 6-томное собрание сочинений) связано с крымской культурой и землей.

С полуостровом Крым связаны очень важные события жизни В. М. Шукшина, другого «алтайского классика». В июне 1950 года Шукшин был направлен для прохождения военной службы в Севастополь. За два с половиной года пребывания в армии трудный подросток Вася Шукшин изменился до неузнаваемости, сделавшись человеком с большой жизненной целью. Он посещает Севастопольскую морскую школу, много читает и, как свидетельствует один из сослуживцев, уже «заболел писательством». В письме к сестре (Севастополь, 27 марта 1951 г.) Шукшин говорит о принципиально новом отношении к выстраиванию своей судьбы: «Начинаю (только теперь, как ни странно) осмысливать, понимать в истинном смысле пройденный путь» [16, т. VIII, с.

миная о другом пространстве – Вечности. И всякий раз песня о великом Тамерлане звучит у Бунина по-новому. В заключительном фрагменте особенно ярко проявляются черты ориенталистской поэтики, о чем свидетельствуют характерная образность, цепочки ярких, типично восточных, эпитетов, декоративных сравнений и метафор, специфический ритм: «О, Темир-Аксак-Хан, говорила песня, не было в подлунной отважней, счастливей и славнее тебя, смуглоликий, огнеглазый – светлый и благостный, как Гавриил, мудрый и пышный, как царь Сулейман! Ярче и зеленой райской листвы был шелк твоего тюрбана, и семицветным звездным огнем дрожало и переливалось его алмазное перо, и за счастье прикоснуться кончиком уст к темной и узкой руке твоей, осыпанной индийскими перстнями, готовы были умереть прекраснейшие в мире царевны и рабыни. Но, до дна испив чашу земных утех, в пыли, на базаре сидел ты, Темир-Аксак-Хан, и ловил, целовал рублище проходящих калек: – Выньте мою страждущую душу, калеки!» [2, с. 201].

Заключительные строки песни раздвигают границы пространства: «**И века пронеслись** над твоей забвенной могилой, **и** пески замели развалины мечетей и дворцов твоих под вечно синим небом и безжалостно радостным солнцем, **и** дикий шиповник пророс сквозь останки лазурных фаянсов твоей гробницы, чтобы, **с каждой новой весной, снова и снова** томились на нем, разрывались от мучительно-сладостных песен, от тоски несказанного счастья сердца соловьев... А-а-а, Темир-Аксак-Хан, где она, горькая мудрость твоя? Где нее муки души твоей, слезами и желчью исторгнувшей вон мед земных обольщений?» (выделено нами – А. А.) [2, с. 201].

Благодаря яркой цветовой гамме, синтаксическим повторам, оксюморонной образности тема вечности приобретает новое звучание – мотив бренности земной славы уступает место мотиву вечной весны, вновь и вновь возрождающейся жизни.

Список использованных источников

1. Билык М. П. «Крымский цикл» произведений И. А. Бунина: проблематика, тематика, поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Билык Марина Павловна. Симферополь, 2006. 20 с.

2. Бунин И. А. Темир-Аксак-Хан. Собрание сочинений: в 9 т. / И. А. Бунин. – М. : Terra, 2009. Т. 4. 302с.
3. Бунин И. А. Ущелье. Собрание сочинений: в 12 т. / И. А. Бунин. – М. : Художественная литература, 1988. Т. 4. 703 с.
4. Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. Избранные сочинения / И. А. Бунин. – М. : ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. – С. 19–307.
5. Давыдова-Волчкова А. С. Восточные традиции в крымских произведениях И. А. Бунина / А. С. Давыдова-Волчкова // Вестник крымских литературных чтений. Вып. 1. 2006. С. 42–46.
6. Люсый А. П. Наследие Крыма: геософия, текстуальность, идентичность / А. П. Люсый. М. : Русский импульс, 2007. 240 с.
7. Яблоновская Н. В. Крым в творческой биографии И. А. Бунина / Н. В. Яблоновская // Культура народов Причерноморья. Симферополь, 1997. № 2. С. 324–325.

CRIMEAN TATAR'S WORLD IN PROSE OF IVAN BUNIN: SITUATION MEETING TIME

Ablaeva Aziza Talyatovna,

*Post-graduate student of the department of Russian philology
State Budget Educational Institution of Higher Education
of the Republic of Crimea «Crimean Engineering and
Pedagogical University» (Simferopol, Russia);
e-mail: azizeablaeva@mail.ru*

The article considers the Crimean Tatar's world in works of Ivan Bunin (based on the novel «The Life of Arseniev», stories «the Gorge» and «Temir-Khan-Aksak»). Crimean Tatar's world is represented in the writer's works under the theme East and memory issues.

Keywords: Ivan Bunin, «Crimean text» poetics, early memories.

References

1. Bilyk M. P. «Crimean cycle» works of Bunin: issues, themes, poetics: Abstract. Dis. ...PhD in Philological sciences: 10.01.02 / Bilyk Marina Pavlovna. Simferopol, 2006. 20 p.

рии Стенька Разин дублировал бы Ермаков сюжет, только в иных исторических декорациях, где объект завоевания – Крым или Персия, а милостивый царь – Алексей Михайлович.

Третье крупное пересечение геоэпоического характера имеет **историко-литературный** характер и связано с именами «алтайских классиков» Г. Д. Гребенщикова, В. М. Шукшина и современного поэта И. Жданова.

Архив Георгия Дмитриевича Гребенщикова (1884–1964), находящийся в фондах ГМИЛИКА, позволяет говорить о наличии «крымского текста» в творчестве этого известного писателя. Это важный публицистический цикл «Из очерков о близком и далеком»: около 10 вырезок из газет Ялты, Симферополя и одесского журнала «Жизнь» с очерками, рассказами, зарисовками писателя 1918–1920 гг. Несмотря на гражданскую войну и разруху, он активно публиковался в крымских изданиях.

Среди очерков крымского периода есть остропублицистичные: «В дни безумия», «Бегство от самих себя», «Все хороши!», «Покаяние»; художественные – «Бестолковый старичок»; другие представляют собой ностальгические воспоминания о Сибири («Родина», «Под солнцем», «У моря») [14].

Особенно значителен для нашей темы очерк «Алтай и Крым» (1919). В нем Гребенщиков осмысляет общность алтайской и крымской земель через единство собственной судьбы. Первая часть очерка подробно воссоздает его путешествие с проводником Самойлом по Уймонскому ущелью в поисках раскольничьей благодатной земли – Беловодья, вторая – вынужденное попадание после развала русской армии на Крымский полуостров. Эти части соединены неожиданной антитезой: в горах Алтая автор мечтает о богатом культурой, солнечном юге России, а находясь в Крыму, – о прекрасной естественности Алтая. В очерке читаем: «Крым такой маленький – его пешком в два дня можно пройти вдоль и в один день поперек. Красив ли он? О, бесконечно и невыразимо! Но нет в нем храмов и богинь и нет жрецов и рыцарей. Я опасаясь нечаянно столкнуться с эпического настроения, если обмолвлюсь, что все лучшие храмы обкрадены, а худшие заложены на кутежи с... современными богинями, которых не сочтешь и у которых уж конечно нет божественных имен.

«перекрестки» представлены очерками Г. Д. Гребениčkова, биографическими фактами из жизни В. М. Шукшина, поэзией и фотоработами И. Жданова. Крым в отечественной культуре – это не только сад, но и курорт, он приобретает двоящуюся инфернально-эдемскую семантику.

Ключевые слова: Крым, Сибирь, Алтай, В.М. Шукшин, Г. - Д. Гребеничкoв, И. Жданов.

«Крымский текст» и «алтайский текст» как отдельные объекты исследования не раз привлекали внимание современных литературоведов [1; 7; 8; 10; 11; 12], однако вопрос о взаимовлиянии крымских и алтайских топосов ни разу подробно не обсуждался в науке. Найденные нами «точечные» пересечения в геоэпике этих двух культур позволяют, на наш взгляд, выстроить некое общее поле литературных смыслов (мифологических, культурологических, исторических по своему происхождению) и раскрыть новые стороны геокультурного диалога столь далеких друг от друга территорий – сибирской и крымской.

Первая точка пересечения – **мифологическая**. Наиболее интересные наблюдения в этой области связаны с легендами об амазонках и скифах. Раскопки в алтайских скифских курганах восстанавливают лакуны в историческом описании Геродота и позволяют достроить историю причерноморских скифов. (См. об этом подробнее: [13])

Второе **историко-мифологическое** пересечение Крыма и Сибири заключается в историческом сюжете завоевания Россией приграничной территории. Покорение Сибири, как известно, началось казачим атаманом Ермаком в XVI веке. Крым аннексировали при Екатерине II, что, казалось бы, исключает параллели с сибирской историей. Однако своеобразным историческим двойником Ермака видится Степан Разин. И Ермак, и Разин в свое время участвовали в военных действиях с крымцами. Прецедент прощения разбойного казачьего атамана Ермака царем Иваном Грозным за присоединение Сибири к России становится потенциальной моделью поведения Стеньки Разина в романе В. М. Шукшина «Я пришел дать вам волю...» [16, т. IV, 12, 177, 279]. В виртуальной исто-

2. Bunin I.A Aksak Temir-Khan. Collected Works.: 9 t / I.A Bunin. М.: Terra book club, 2009. Т. 4. 302 p.

3. Bunin I.A. Gorge. Collected Works.: 12 t / I.A. Bunin. М.: Literature, 1988. Т. 4. P. 703 p.

4. Bunin I. A. Life of Arseniev. Selected Works / I.A. Bunin. М.: Olma-Press Education, 2003. 831 p.

5. Davydova-Volchkova A. S. / Oriental tradition in the works of the Crimean I.A. Bunin / A. S. Davydovf-Voltchkova // Bulletin of the Crimean literary readings. Vol. 1. 2006. P. 42-46.

6. Lyusy A.P. Legacy Crimea: geosofiya, textuality, identity / A.P. Lyusy. М.: Russian impetus, 2007. 240 p.

7. Yablonovska N.V. Crimea in the creative biography Bunin / N.V. Yablonovska // Culture of peoples of the Black Sea. Simferopol, 1997. № 2. P. 324-325.

КРЫМСКИЙ ТЕКСТ И КРЫМСКИЙ МИФ В РУССКОЙ И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

УДК 82

И. А. БУНИН В ОЦЕНКЕ ЖУРНАЛА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ «ЧИСЛА»

Летаева Наталья Викторовна,

канд. филол. наук, доцент, заведующий кафедрой русского языка и литературы Одинцовского филиала МГИМО МИД России (г. Одинцово, РФ);
letaewa.n@yandex.ru

В статье в научный оборот вводится восприятие И. А. Бунина одним из ведущих журналов «русского Парижа» – литературными сборниками «Числа». «Числа», весьма неоднозначно оценившие И. А. Бунина, в целом раскрыли его многогранно – как писателя, критика, личность. Характеристика бунинского дискурса в «Числах», расширяя известные работы о восприятии И. А. Бунина современниками, представляет интерес для историков литературы, буниноведов и специалистов русского зарубежья.

Ключевые слова: русское зарубежье, критика, «Числа», И. А. Бунин, младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции, «незамеченное поколение».

Русское зарубежье обладает значительным потенциалом как перспективное научное направление литературоведческих исследований. Периодика русского зарубежья как культуроцентристское явление русской диаспоры является неоспоримым источником изу-

УДК: 82-3

КРЫМСКИЙ МИФ В АЛТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ*

Богумил Татьяна Александровна,

к. филол. н., доцент кафедры литературы ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет» (г. Барнаул, РФ); e-mail: tbogumil@mail.ru

Куляпин Александр Иванович,

д. филол. н., профессор кафедры литературы ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет» (г. Барнаул, РФ); e-mail: iskander58@mail.ru

Худенко Елена Анатольевна,

д. филол. н., зав. кафедрой литературы ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет» (г. Барнаул, РФ); e-mail: helenahudenko@mail.ru

В статье исследуется историко-культурное взаимовлияние алтайского и крымского текстов. Основываясь на мифологическом, историческом, литературном и культурном взаимодействии двух топосов, обозначена геопозитическая общность в осмыслении судьбы природы и человека, исторического и культурного развития регионов. Литературные геопозитические

* Исследование выполнено в рамках проекта №16-14-22001 РГНФ «Семиотика пространства в региональной литературе: особенности геопозитики В. М. Шукшина»

Keywords: *inferno soul, inferno city, inferno demiurge, metamorphosis of the image of inferno, peculiarities of an insular inferno.*

References

1. Andronova A. Derek Jarman. Life as art. St. Petersburg: Lubavitch, 2011. 168 p.
2. Bakhtin Mikhail. Problems of Dostoevsky's Poetics. M.: Literature, 1972.
3. Bely Andrew. Petersburg. Kiev: Dnipro, 1990. 600 p.
4. Woolf V. Orlando: Roman. St. Petersburg: Azbuka-classic, 2004. 304 p.
5. Dostoevsky F. The Brothers Karamazov. M.: Literature, 1972. T.1,2.
6. Dostoevsky F. Idiot. Leningrad: Nauka, 1989. T. 6, 670 p.
7. Lyubarskaya Irina. "Landscape after battle" // Results. 4 February 2008. Number 6/608.
8. Menshikova Elena. Laughter Proteus: the grotesque phenomenon of consciousness. SPb.: Aletheia, 2015. 340 p.
9. Salnikov E. "Debilizm save the world" // Nezavisimaya Gazeta. 2001. March 15.
10. Yampolsky M. Weaver and visionary: Essays on the history of representation, or about the material and the ideal culture. M.: New Literary Review, 2007. 616 p.

чения русской эмиграции. Одним из ведущих изданий русского зарубежья, в частности «русского Парижа», являются литературные сборники Н. Оцуца «Числа», на страницах которых раскрывалось младшее поколение русских поэтов, писателей, критиков первой волны эмиграции, обсуждались сложные теоретические вопросы, оценивалось наследие русской литературы.

Восприятие классиков и современников младшим поколением русских писателей первой волны эмиграции является своеобразным средством самоидентификации так называемого «незамеченного поколения», формой преемственности поколений русской культуры. В «Числах» Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов и др. воспринимаются полноправными «сотрудниками» журнала, включаясь не только в художественный дискурс молодых писателей как прецедентные имена, но и в критические работы «численцев» как участники дискуссий по вопросам развития литературы и как авторы произведений, имеющих неоднозначную интерпретацию (см. [11; 12; 13; 14]). В ряду классиков русской литературы оказался и И. А. Бунин, без которого в том числе, как говорила баронесса фон Флатова в повести А. Букова «Была земля», была бы «скучища, смертельная скучища» [3, с. 59].

В «Числах» Бунин представлен весьма многогранно. Прежде всего оценивается Бунин-писатель. Ключевой в этом направлении можно считать рецензию П. Бицилли на сборник «изумительных миниатюр» Бунина «Божье древо», в которой критик предпринимает попытку определить творческий метод писателя как метод изучения «не средства выражения, а самого материала, вещей и их форм», близкий методу Леонардо да Винчи. Такой метод позволяет писателю открывать «индивидуальные свойства форм и степени сродства между последними» [2, с. 222]. Бицилли, обращаясь к сборнику «Божье древо», отмечает исключительное совершенство «словесной живописи» [2, с. 222] Бунина, а само искусство слова писателя представляет как факт «строгости и закалённого, самодовлеющего искусства», как полное «высокого морального значения» свидетельство «художнического подвига» [2, с. 223]. Бицилли называет сборник «Божье древо» самым совершенным из всех творений Бунина и самым показательным: «Ни в каком другом нет

такого красноречивого лаконизма, такой чёткости и тонкости письма, такой творческой свободы, такого поистине царственного господства над материей. Никакое другое не содержит поэтому столько данных для изучения его метода, для понимания того, что лежит в его основе и чем он в сущности исчерпывается» [2, с. 223]. «Честность, ненависть ко всякой фальши» роднит Бунина, по мнению Бицилли, с Пушкиным, Толстым, Чеховым, за что, по мнению критика, «более всего достаётся» [2, с. 223] Бунину, поскольку изменившиеся вкусы читателя первой трети XX века девальвировали романы русских классиков и их последователей, а значит и Бунина, которого читатель, как считает Бицилли, недооценивает [1, с. 173]. Данная рецензия Бицилли органично вписывается в корпус работ критика о писателе, неизменно восторженно отзывающегося о мастерстве Бунина (см., напр., статьи о Бунине в книге П. Бицилли «Трагедия русской культуры»).

Восторженно отзываясь о Бунине и В. Варшавский (с лёгкой руки которого целое поколение русских писателей-эмигрантов стало называться «незамеченным»), указывая на связь писателя «с концом классического периода русской литературы»: «Как словесное искусство, творчество его стоит на уровне самых высоких образцов, даже приближается к какому-то торжественному совершенству, которого, может быть, и раньше ни у кого не было. Иногда кажется, что и Толстой так хорошо не описывал „пейзажи“. <...> у Бунина есть что-то подкупающе-величественное, что-то надменно-архаическое. Это творчество человека вымирающей, неприспособившейся расы. Последний из могикан» [4, с. 266].

На присуждение Бунину Нобелевской премии «Числа» откликнулись «хвалебным словом» С. Шаршуна, где, обращая внимание на произведения Бунина, написанные до революции и в эмиграции, автор «слова» отмечает, что творчество Бунина неизменно «разрастается и углубляется», опровергая распространённые заявления о том, что после Достоевского и Толстого русская литература «отдыхает». Анализируя произведения Бунина, Шаршун называет «Господина из Сан-Франциско», «Митину любовь» и «Жизнь Арсеньева» лучшими за несколько последних десятилетий, написанными на русском языке: «После Пушкина и Толстого он – самый дневной,

4. Вулф В. Орландо: Роман. СПб. : Азбука-классика, 2004. 304 с.
5. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М. : Художественная литература, 1972. Т. 1, 2.
6. Достоевский Ф. М. Идиот. Л. : Наука, 1989. Собр. соч. в 15 томах. Т. 6. 670 с.
7. Ирина Любарская. «Пейзаж после битвы» // Итоги. 4 февраля 2008. № 6 / 608.
8. Меньшикова Елена. Смех Протея: феномен гротескного сознания. СПб. : Алетейя, 2015. 340 с.
9. Сальникова Е. Дебилизм спасет мир // Независимая газета. 2001. 15 марта.
10. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М. : Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.

INFERNO SOULS: METAMORHOSES OF THE IMAGE

Elena Korobkina,

*writer, poet, novelist, member of YURSP,
(Yevpatoriya, Russia);
e-mail: e_koro@mail.ru*

This article explores the metamorphosis of an image of “inferno soul” in Russian and foreign literature and cinema of 19-21 centuries. This has been done by examining images of inferno (“infernalnitsi”) in novels “The Brothers Karamazov” and “The Idiot” written by Fyodor Dostoyevsky. The research also highlights similarities and differences in Dostoyevsky’s and Andrew White’s images of St. Petersburg as “inferno city” created by “inferno demiurge”. Metamorphosis of the image of inferno in “Nastasia” (Andrzej Wajda film adaptation of Dostoyevsky’s novel “The Idiot”), degeneration of idea in Russian postmodernism of the 21st century: “Down House” by Roman Katchanov.

Peculiarities of an insular inferno: White “Petersburg”, “Nastasia” (Andrzej Wajda), “Orlando” (Virginia Woolf), “The Garden” (Derek Jarman).

тальных направлений в искусстве: от волны «новой прозы» времен Вирджинии Вулф – до постмодернистских экспериментов в кино Дерек Дхармена и его inferнальной музы актрисы Тильды Суинтон в конце 20 века. Британия экспериментирует от обратного: здесь в среду инаковости, маргинальности отдаются традиционные ценности. Символ божественности – Мадонна в кинопритче «Сад» – отдается на растерзание толпы, продается в руки папарацци, разменивающих божественный образ на порнокартинки массового потребления. Почитание божественного, почитание идеала превращается не в умерщвление и пожирание оно, как в русском постмодернизме 21 века, здесь Образ приносится в жертву толпе и средствам массовой информации. Здесь уничтожается Образ из желания сделать из него порнокартинку.

Таким образом, русский постмодернизм средствами «черного нуара» уничтожает саму идею inferно, английские эксперименты с образом превращают его в симулякры массового потребления. Пожалуй, только японские эксперименты с идеями inferнальности близки к исконному народному восприятию дуальной природы демонического, явленной в оборотничестве в японских мифах и сказках.

Таким образом, идея inferнальности, выраженная в 19 веке средствами романтизма, несет демиургическую смысловую доминанту, век 21 приемами постмодернизма изменяет ее смысловую составляющую в корне, выводя на первый план доминанту эсхатологической смерти, отдания демиурга глумящейся толпе на расчленение и пожирание. Возникший из ничего достигает крайней степени материализации, после чего толпа его просто поедает. Такова эсхатологическая кончина, смерть идеи inferно, породившей миры inferнальных душ.

Список использованных источников

1. Андропова А. Дерек Дхармен. Жизнь как искусство. СПб.: Любавич, 2011. 168 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 179 с.
3. Белый А. Петербург. Киев: Дніпро, 1990. 600 с.

солнечный, олимпийски целомудренный русский писатель» [23, с. 224]. Указывая на чеховскую преемственность в творчестве Бунина, Шаршун ставит в один ряд «Мужиков» Чехова и «Суходол» и «Деревню» Бунина, однако то, что принято считать лучшим у Бунина, по мнению критика, художественно выше, чем у Чехова, и то, что у Чехова является импрессионистической стилизацией, «у Бунина – медный звон». Отмечает Шаршун и то, что во многих своих произведениях Чехов находится «во власти горечи и сарказма», в то время как «Бунин – беса полуденна» [23, с. 224], то есть уныния: «Даже преисполненные радостью, упоением жизнью – описания путешествий, а также и некоторые его беллетристические афоризмы – потрясают русским отчаянием, трагизмом, а иногда в придачу и торжественностью» [23, с. 225]. Такие контрастные, противоречивые («солнечный» и «беса полуденна») характеристики в полной мере раскрывают масштаб, разноплановость творчества писателя, до сих пор вызывающего спорные исследовательские оценки. Проводит Шаршун параллели между Буниным и Мопассаном и Флобером, Буниным и русскими писателями XIX века Н. Помяловским и В. Слепцовым. С последними Бунина роднит знание русской деревни и социальной атмосферы, однако Бунин, по мнению критика, не стремится выражать гражданскую позицию в художественных текстах. Мотивно-тематический комплекс произведений Бунина лежит в иной плоскости. Критиком отмечается, во-первых, тема смерти, прежде всего в толстовском понимании, во-вторых, внутренняя связь с древневосточным эпосом о Гильгамеше, наконец, мотив «любовь сильнее смерти» с ярко выраженной, хотя и менее романтической тургеневской традицией «Первой любви» (здесь Шаршун обращает внимание на «Дело о корнете Елагине», «Солнечный удар», «Митину любовь»). Героям Бунина в большей степени свойственны «растерянность перед неисповедимыми путями матери природы – телесное сгорание, а иногда и следующая ступень: за разряженной до конца чувственностью – ещё большая взыскуемость» [23, с. 224].

В «хвалебном слове» Шаршун имплицитно отмечает точки соприкосновения Бунина с младшим поколением русских писателей первой волны эмиграции. Мотивы одиночества, «полнейшей изоля-

ции человека от ему подобных» [17, с. 110], разочарования, «ощущение брэнности и обречённости всего сущего» [17, с. 111], противоречивой человеческой природы, невозможности «преодолеть деградацию души» [20, с. 104], образы ущербной личности, сгущение «тёмных эмоций», в чём неоднократно упрекала Бунина современная ему критика [20, с. 105], изображение смерти в разных её ипостасях сближали произведения Бунина с художественными текстами так называемого «незамеченного поколения». Очевидно, поэтому Бунин, зачисленный, согласно проекту «Литературной Академии русского зарубежья» [24, с. 248], в группу «старших писателей» (в соответствии с литературным стажем), предстал на страницах «Чисел», по замыслу их создателя Н. Оцуца отданных на откуп «молодой поросли». Более того, в «Числах» Бунин выступил респондентом в опросе относительно состояния русской литературы в условиях вынужденного изгнания. Речь прежде всего шла о так называемом упадке русской словесности в эмиграции. Бунин, считая, что судить о современной литературе, тем более о её упадке, довольно сложно, принимая во внимание краткий период (5–10 лет), тем не менее отмечал, что «упадка за последнее десятилетие <...> не произошло. Из видных писателей, как зарубежных, так и „советских“, ни один, кажется, не утратил своего таланта, – напротив, почти все окрепли, выросли. А кроме того, здесь, за рубежом, появилось и несколько новых талантов, бесспорных по своим художественным качествам и весьма интересных в смысле влияния на них современности» [15, с. 318]. Очевидно, что речь здесь идёт о той «молодой поросли», на которую оказывал влияние в том числе и Бунин. Так, Л. Червинская, рецензируя рассказы Г. Кузнецовой, отмечает в них бунинскую преемственность: лиричность прозы, мелодичность, «теплоту красок», доминантность настроений, чувств, ослабленность сюжета: «Ценным является только то внутреннее какое-то своё освещение, которое убеждает читателя в жизненности образа, в какой-то внутренней необходимости его возникновения, в непосредственности чувства, в честности выбора. <...> Есть у Кузнецовой очень большая чуткость к “атмосфере”, живость и некоторая своеобразность в ощущении природы. Есть и мастерство в передаче» [22, с. 253]. В данном случае иначе и быть,

островов, наделенные inferнальной силой, становятся людьми. Люди среди зданий-декораций утрачивают свое «я», их естество двоится, и inferнальные двойники получают жизнь на улицах Петербурга, движимые темными силами островов и топей. Но это жизнь среди декораций inferнального театра, имя которому – Петербург. Это карнавальное действо марионеток, красных шутов и восковых кукол, жизнью их наделяет inferнальный демиург, пишет и тут же воплощает замысел-сценарий своих трагифарсовых пьес, в которых все меньше силы глубинной, демонической, все больше «смешных сцен». Время изменяет Петербург, на первый план все больше выходят декорации. Медный всадник как демиург города, воплощенный в камне, уже не величественно ступает по мостовой грандиозным видением, как в одноименном романе Пушкина, настигая Евгения. Нет, он смешно карабкается за героем по каким-то узким улочкам. Условность, мнимость города со временем все больше изменяет лик Петербурга, декорации сжимаются шагреновой кожей, глубины демонического теряют вес и значимость.

Достоевский теряет лицо трагика, держащего ось бездны inferно, 20 век являет трагифарсовые маски. Век 21, глумясь, пожирает мертвецов, порнографически растягивая удовольствие от акта расчленения и пожирания, сводя inferнальные миры к «мирам физиологических актов» – каннибализма ли, дефекации – все едино.

Но пограничье всегда дает новые прочтения миров. Японское искусство кабуки позволяет бросить новый взгляд на природу страстей «inferнальных душ» в романе Достоевского «Идиот». Прочтение образов актером театра кабуки Тамасабуро Бандо открывает двойственность женского и мужского, органичное оборотничество inferнальной восточной души, которое напрочь лишено условностей. Здесь в масках явлена истинная природа inferнального. Здесь двойственность не разделена и не отделена от естества. Здесь так органично актеры меняют женскую и мужскую ипостаси единого лика-демона в отличие от лиц и масок русского демонизма.

И, наконец, британское inferно с оттенком маргинальности и инаковости. Оно всегда выражено средствами новых эксперимен-

Здесь демоническое за гранью общественного, inferнальное маргинально, и этот акцент и ракурс маргинальности получает особый статус-кво инаковости.

Тильда Суинтон и Дерек Джармен [1].

Ракурсом inferнальной музыки роль Мадонны в кинопритче Джармена «Сад».

Этот образ больше психоаналитичен, нежели запредельно божествен. За каждым взглядом, жестом, проявлением женской архетипической природы следят папарацци, все вычленено в кадрах, все отдано во имя кадра, все, связанное с образом Девы Марии, разменяно – не на образа – нет, почти что на порнокартинки. Мадонна вынуждается к бегству в Египет.

Но остается inferнальная муза вне кадра, за кадром, голос Тильды звучит в фильме «Blues», последний откровенный разговор Джармена с миром, предельная открытость желаний и жизни, чисто английский монолог, по сути, диалог с миром – голосом своим и музыки. Чисто английская дуальность inferнальной души, спрятанная глубоко внутри, явленная миру голосом символов, притч, монологом, предельно откровенным, за кадром судьбы.

Следовательно, мы видим метаморфозы идеи inferнальности в образах и символах в литературе разных стран и эпох. Век 19 в романах Достоевского выявляет inferнальную природу петербургского мифа, петербургского текста как природу видимости, иллюзии, репрезентация которой создает целый мир «инфернальниц» на страницах романов Достоевского. Все эти персонажи своеобразны и двойственны – глубоко трагичны по своей натуре. Но некий странный гротеск характеров, какое-то внутреннее юродство, «смешной человек» внутри, органично сочетающийся с глубинными безднами демонического, превращает трагедию в трагифарс. Но именно в этом выход из личного апокалипсиса и из апокалипсиса inferно Петербурга, города, сотворенного замыслом inferнального демиурга.

Век 20 дает свое прочтение inferнальному мифу Петербурга. Андрей Белый усугубляет бездну мнимого Петербурга, Петербурга-декорации и inferно островов мифом о Летучем Голландце. У него Петербург репрезентирован улицами, на которых безликие тени

вероятно, не могло, поскольку Кузнецова в русском зарубежье считалась «подопечной» Бунина, долгое время прожила с ним в одном доме и не могла не подпасть под влияние мастерства Бунина-художника. Кузнецова так и назвала один из своих рассказов «Художник», где отобразила своего учителя и наставника в образе Шатилова [10]. Интересом к творчеству Бунина обусловлены организация и проведение ряда литературных вечеров младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции. Так, объединение молодых писателей «Кочевье» как минимум один из «четвергов» посвятило разбору произведений Бунина [9, с. 280]; на одном из собраний объединения молодых «Чураевка» читался доклад, посвященный Бунину [18, с. 245].

Вышеприведенный ответ на вопрос анкеты важен для понимания отношения Бунина к современникам. Общеизвестно бунинское неприятие «новой литературы», резкость оценок писателей. В «Числах» по этому поводу появилась статья В. И. Талина (С. О. Португейса) о чтении Буниным 13 апреля 1930 года в парижском большом концертном зале Гаво (Salle Gaveau) своих воспоминаний о встречах с русскими писателями. В течение двух часов, как пишет автор статьи, Бунин читал «злобную запись злых чувств и злых мыслей о больших, средних и малых деятелях русской литературы»: «Для людей, знающих и любящих дарование И. Бунина-художника, было чудовищно слушать от него этот грубо антихудожественный, провинциально-мефистофелевский хик самовлюбленного превосходства и превосходительства» [21, с. 303]. Отмечая прекрасные ораторские и имитаторские способности Бунина, критик утверждает, что Бунин, «писатель сугубо охранительно-консервативного мироощущения» [21, с. 304], создал шарж, карикатуру на русскую литературу, сознательно отстранился в своих воспоминаниях от Тургенева, Толстого, Чехова, преемником которых он являлся и которых безмерно уважал. Особенно критиковал Бунин Горького и его «Знание». Это давало повод критике заподозрить Бунина в мелочности, клеветничестве, лжефактах и при этом иронически-саркастически заметить о Буине, что «у него не глаза, а рентгеновский аппарат, который ничего не видит снаружи, а всё только внутри» [21, с. 303]. Статья вышла настолько тенденциозной, что на

вечере Союза молодых поэтов Л. Ганский порицал «Числа» за публикацию этой статьи о Бунине [6, с. 259].

Очевидно, что отмеченная С. Португейсом тональность легла в основу бунинских «Воспоминаний» 1950 года, где немало очерков-памфлетов, исполненных язвительности и сарказма, крайнего субъективизма бунинских оценок, однако, как утверждает О. Михайлов, «не раз бунинские оценки являли собой дань часу – настроению, приливу, вспыльчивости» [17, с. 163]. Такую «дань часу» невольно зафиксировал в «Числах» князь Сергей Волконский, когда оценивал появившуюся в 1929 году в «Последних новостях» статью Бунина о Чехове. Бунин, по мнению кн. Волконского, сосредоточился «на Чехове-собеседнике. Он почти воздерживается от выводов и размышлений, он рисует Чехова-балагура, перескакивающего с пустяка на пустяк, смеющегося, даже хохочущего над тем, что, признаться, очень мало смешно» [5, с. 229]. Кн. Волконский усмотрел поверхностное отношение Бунина к Чехову и в восприятии известия о чеховской смерти, как, впрочем, и в словах Бунина о том, что автор «Вишневого сада» мало знал помещичью среду и усадьбы, о которых писал, по-ибсеновски смешивая неправдоподобный реализм «с насильственно навязываемым символизмом» [5, с. 231]. Тем не менее широко известно уважительное отношение Бунина к Чехову, с творческим дарованием которого Бунин мысленно соизмерял достижения свои и других писателей, следствием чего являлась высокая требовательность прежде всего к самому себе.

Критическое отношение проявляется в «Числах» не только к Бунину-человеку, но и к Бунину-писателю. Так, оценивая роман Ю. Олеши «Зависть», В. Яновский отмечает, что словарь произведения «богат и – что важно! – это не существительные, списанные у Тургенева, Лескова, Ремизова и Бунина, тщательно сохраняемые и преподносимые под новым или полуновым соусом, – это живая речь новой России!» [25, с. 273]. Примечательно, что сам Бунин вряд ли согласился бы с Яновским: известно письмо Г. Адамовичу от 15 октября 1930 года, где Бунин пишет, что не мог дочитать «Зависть» Ю. Олеши: «<...> угораздило же с такой пристальностью написать 200 страниц по такому ничтожному и противному

кий облик, прекрасный женский облик, видимо, такими же тонкими и точными движениями, уводящими за пределы данного людям восприятия в мир перевоплощений души.

К сочетанию в женской душе инфернального естества и начала мужского возвышенного идеализма склонен именно восток, восток дальний, островной. Эстетика переходов из возвышенного в прекрасное – и обратно – так гармонично сочетается с этикой слияния демонического и возвышенного, идеального – в прекрасном.

Русский северный демонизм Достоевского, демонизм топей и болот, хлябей русского Севера так мягко скрадывается самой сутью инфернальности дальнего востока. Здесь нет чудовищного гротеска поступков русской души с пьяным ухарством и отчаянием Рогожина, здесь тихо и мягко устрашающа суть, являющаяся вдруг, то невыносимо прекрасным женским ликом, так прекрасны только демоны-оборотни в восточных сказках, то ангелоподобным ликом мужским. Восточные игры с природой мужчины и женщины по сути инфернальны.

Наш путь снова лежит на север – курс на британские острова.

Найдем ли мы там инфернальную душу?

О, да! Это самая странная британская актриса, инфернальная муза Дерекка Джармена, – Тильда Суинтон.

И в самых странных образах нам явлена душа.

Кто боится Вирджинии Вулф? Вопрос не риторический, речь о самой странной писательнице инфернальных походов души во времени и вне времени. Речь о романе Вирджинии Вулф «Орландо» [4]. И в продолжение темы – фильм Салли Поттер «Орландо», в котором Тильда сыграла главную роль.

Когда уходит прочь восток, мягко, на цыпочках, в мир английского рационализма вмешиваются иные иррациональные силы. Английскому демонизму чужд немецкий трагический дух, островное инферно действует постепенно, на уровне аллюзий бессознательного к реалиям жизни общественной. Здесь царство фантазий, скрываемых даже в моменты самого глубокого интима, мир откровенной, предельно откровенной эротике с партнером, но мир этот закрыт, скрыт, уловлен в запретный мир инфернальности именно ею – предельной откровенностью желаний.

Прообразом Настасьи Филипповны, ангела князя Мышкина, является первая жена Федора Михайловича Мария Дмитриевна, история их любви мучительна, как история отношений Настасьи Филипповны и Рогожина.

По мотивам романа Фёдора Достоевского «Идиот» Анджей Вайда удивительно снял фильм «Настасья».

В его фильме японские актеры, странное трансцендентное действо, эффект сочетания элементов абсурда с театром Кабуки. Здесь один из ведущих актёров-оннагата современного кабуки Бандо Тамасабуро играет и Настасью Филипповну, и князя Мышкина.

Из интервью с режиссером на Берлинском кинофестивале 2008 года: «О, Тамасабуро Бандо! Он всю жизнь играет только женские роли, это особый класс, ему буквально поклоняются. Я увидел его в «Даме с камелиями» и был убежден, что это настоящая женщина. Когда мне предложили в Японии поставить «Идиота», то я понял, что мне крайне необходимо, чтобы именно он играл сразу и Мышкина, и Настасью Филипповну. Мы переписывались об этом целых три года. Представляете, он боялся играть мужчину, хотя в реальной жизни – мужчина как мужчина, немолодой уже. Добившись его согласия, я написал ему на радостях: вы женщина, которую я ждал дольше всех в жизни. Моя жена Кристина, она художник, одела его в прекрасный белый костюм. И вот он выходит во время первой репетиции на сцену и говорит: знаете, мне кажется, я совершенно по-дурацки выгляжу. Очень сложно адаптировался к мужской роли на сцене. А перевоплощался в Настасью Филипповну за миг: отворачивался, надевал парик, клипсы – и появлялась ослепительная женщина. Вот ведь, мужской и женский характер Бог раздает, как ему нравится. Я сделал фильм из тех записей, что у меня остались. Это, конечно, не кино – что-то на грани» [7].

Играет актер великолепно, перевоплощается из образа в образ гениально, природа мужская постепенно, незаметно, мазок за мазком, так тонко идут переходы наложения грима, последние чарующие жесты и, о, чудо, перед нами естество женское во всей своей inferнальности. Такое мягкое чарующее оборотничество сродни магии самих демонических мифологических существ загадочной земли на дальневосточной окраине мира, создающих человечес-

поводу!» [19]. Г. Иванов, скрывающийся в «Числах» за подписью «Любитель прекрасного», нашёл у Бунина в стихотворении «Молодость» строки, недостойные «избранного» («Современных записок»), в адрес которого слышится только хвалебная критика русского зарубежья. Речь идёт о стихах «В кустарнике трещат коровы / И синие подснежники цветут» [16, с. 315]. В результате в том же письме Адамовичу Бунин писал, что жалеет, что принял участие в «Числах», очевидно, по просьбе Н. Оцуца, которого он совестил за то позорное (имея в виду статьи С. Португейса и Г. Иванова), что появилось во втором-третьем номере журнала. Возможно, именно это послужило причиной отказа Бунина от дальнейшего сотрудничества с «Числами».

В целом в «Числах» Бунин раскрыт многогранно – как писатель, критик, человек, несмотря на то что он не являлся сотрудником журнала и относился к младшему поколению русских писателей первой волны эмиграции, представлявшему «Числа», в целом весьма скептически. Это свидетельствует не только об интересе так называемого «незамеченного поколения» к писателям старшего поколения, но и о преемственности поколений русской литературы. Представленная в данной работе характеристика бунинского дискурса в «Числах», расширяя исследования диалога русской литературы XIX и XX века, известные работы о восприятии Бунина русским зарубежьем (напр., [7; 8]), представляет интерес для историков литературы, буниноведов и специалистов русского зарубежья.

Список использованных источников

1. Бицилли П. Венок на гроб романа // Числа. Париж, 1933. № 7/8. С. 166–173.
2. Бицилли П. Ив. Бунин. Божье Древо. Изд. «Совр. Зап.» Париж 1931 // Числа. Париж, 1931. № 5. С. 222–223.
3. Буров А. Была земля // Числа. Париж, 1933. № 7/8. С. 51–81.
4. Варшавский В. В. Сирийский «Подвиг». Изд. «Соврем. Зап.» 1932 // Числа. Париж, 1933. № 7/8. С. 266–267.
5. Волконский С. Пушкин или Чехов? // Числа. Париж, 1931. № 4. С. 229–233.

6. Закович Б. Г. Вечер Союза молодых поэтов // Числа. Париж, 1931. № 4. С. 258–259.

7. Зверев А. М. Бунин // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т. 4. Всемирная литература и русское зарубежье. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006. С. 60–63.

8. И. А. Бунин: pro et contra: личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: антология / Ин-т иностранных яз.; сост.: Б. В. Аверин, К. В. Степанов, Д. Ринкер. 2-е изд. СПб.: Ин-т иностранных яз., 2015. 1015 с.

9. Кочевье // Числа. – Париж, 1930. – № 2/3. – С. 279–280.

10. Кузнецова Г. Художник // Мы. Женская проза русской эмиграции / Сост., вступ. статья и комментарии О. Р. Демидовой. СПб.: РХГИ, 2003. С. 287–318.

11. Летаева Н. В. А. П. Чехов и журнал русского зарубежья «Числа» // Эстетико-художественное пространство мировой литературы: материалы международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XVI Кирилло-Мефодиевские чтения» 19 мая 2015 г. М.–Ярославль: Ремдер, 2015. С. 278–283.

12. Летаева Н. В. И. С. Тургенев в контексте журнала русского зарубежья «Числа» // Слово – образ – текст – контекст: Материалы IV Всероссийской научно-методической конференции с международным участием «Слово – образ – текст – контекст» / ред.-сост. Н. В. Летаева. Одинцово: АНОО ВО «Одинцовский гуманитарный университет», 2015. С. 37–46.

13. Летаева Н. В. Лермонтов и журнал русского зарубежья «Числа» // Рациональное и эмоциональное в русском языке: сб. трудов Международной научной конференции, посвящённой 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова / Редкол.: П. А. Лекант (отв. ред.), Н. Б. Самсонов (зам. отв. ред.), Н. А. Герасименко [и др.]. М.: ИИУ МГОУ, 2014. С. 153–157.

14. Летаева Н. В. Оппозиция «Пушкин – Лермонтов» на страницах журнала «Числа» // Вестник Новгородского государственного

Но никто из этих героев не становится истинным трагиком, у каждого из них изъян свой и своя странность, в каждом из них свой «смешной человек».

А вот Фёдор Михайлович, только он, ось трагического. И он стоит и держит своим трагизмом гения эти миры, не дает им рассыпаться как карточным домикам.

И держит и вертикаль, и горизонталь этих миров.

Но чем дальше в будущее, чем дальше от гения самого Фёдора Михайловича – в прочтении потомков – экранизации «Идиота», тем меньше и меньше истинно трагического, и уже – до полного вырождения трагического, и даже трагифарсового, и даже истинно комического – это уже «Даун Хаус» Романа Качанова [9]. Это уже 21 век.

Это не апокалипсис, в который Фёдор Михайлович погружает своих персонажей, и они со всеми своими несуразностями, не осознавая до конца, куда они, собственно, попали и что с ними происходит. Но они приняли это, понимая, не понимая, но приняли и стоят стоически в шутовских нарядах.

В фильме «Даун Хаус» у мертвой «инфернальницы» отпилили ногу – и устроили пиршество пожирания – это уже и не культура вовсе, порно-симулякры постмодерна, глумление как порнография, как попытка убийства литературного образа, как попытка расчленения русской культуры симулякрами постмодернизма. Но, как и всякое порнографическое действие, попытка эта бесплодна, потому что лишена силы уничтожить художественный образ жалкими потугами глумления. Есть такой образ мертвеца у африканских народов, который проявляет всю видимость сексуальности в неприличных жестах и словах, но силы как таковой не имеет, ибо мертв. Так, собственно, и «Даун Хаус» – пример глумящегося мертвеца постмодернизма, но силы творчества ему уже не дано, постмодерн лишил его творческой силы. Но, таким образом, мы видим, как время и современное искусство разрушило образ «инфернального демиурга» и «инфернальных душ», превратив его, как и самое себя, в глумящегося пожирателя трупов.

Но вернемся снова к инфернальницам Достоевского.

труднее, в городе-видении они и сами двоятся. Природа их, преодолевая мнимость, выявляет из себя inferнальных двойников, явленных у Белого в масках. Николай Аполлонович Аблеухов – студент философского факультета. Но встреча с «инфернальницей» меняет его, так появляется двойник – «красный шут». Сама же «инфернальница» – Софья Петровна Лихутина, ангел Пери, в отличие от героинь Достоевского, натура уже не трагическая, на порядок мельче. Ее двойник – «японская восковая кукла». Ангел Пери как будто обречена чувствовать себя куклой восковой, марионеткой в руках неизвестных сил. Здесь иррациональные силы вторгаются извне в кукольный мирок жены офицера Лихутина, и, отторгая ее от себя самой, как будто вынуждают участвовать в маскараде. Роль ее также иллюзорна, но в этом городе на улицах тени становятся людьми, маски обретают реальную жизнь. Страсть мужчины и женщины уходит на улицы Петербурга, город призраков получает страсть как inferнальную силу, способную вдохнуть жизнь в марионеток. Странное действие, карнавальное действие разворачивается на улицах между «красным шутом» и «японской восковой куклой».

У Достоевского страсть иного качества, страсть-улада как целый мир, отдельная вселенная в продлении в бездну демонического. Она у него странная, эта вертикаль inferнальной страсти, но на эту ось у него и навёрчены все миры. И среду он являет в «Идиоте» [6] разношерстную, но обычную, торговую, мещанскую, разбойничью со всеми их качествами, типично человеческими. И эти городки-миры он навёрчивает на эту вертикаль совершенно не человеческого – через страсть-уладу – в оксюморонном продлении в самые глубины русского демонизма. А по горизонтали миры удерживает дихотомия «гротескного сознания» [8], в чистом его трагифарсовом состоянии. Отсюда все эти метания, карнавальная демонстрация чувств публично. Ощущение от романа Достоевского: вся толпа героев и ряженых в саях, на птице-тройке, ссорясь, бранясь, кривляясь, выясняя отношения совершенно гротескно, несется по этой горизонтали в будущее, в 21 век – всей трагифарсовой несуразной толпой.

И только эта горизонталь и спасает их мир и самих героев от полной утраты человеческого. Фарс здесь – вектор в будущее, только он и дает этим мирам продление во времени.

го университета. Сер.: Гуманитарные науки. Великий Новгород, 2015. № 1 (84). С. 42–45.

15. Литературная анкета // Числа. Париж, 1930. № 2/3. С. 318–322.

16. Любитель прекрасного. Букет любителя прекрасного на грудь зарубежной словесности // Числа. Париж, 1930. № 2/3. С. 314–317.

17. Михайлов О. Н. Иван Алексеевич Бунин (1870–1953) // Михайлов О. Н. Литература русского Зарубежья. М.: Просвещение, 1995. С. 100–169.

18. Н. С. Литературные собрания. Литературные содружества. Литературное содружество в Варшаве. Чураевка // Числа. Париж, 1934. № 10. С. 242–246.

19. Переписка И. А. и В. Н. Буниных с Г. В. Адамовичем (1926–1961) [Электронный ресурс] // И. А. Бунин: Новые материалы. Вып. I. М.: «Русский путь», 2004. URL: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1961_perepiska_s_adamovichemdoc.shtml (дата обращения 30.08.2016).

20. Смирнова Л. А. Бунин // Смирнова Л. А. Прозаики Серебряного века: моногр. / Сост. и послесловие В. А. Скрипкиной. М.: НИУ МГОУ, 2014. С. 9–128.

21. Талин В. И. Литератор И. А. Бунин об остальных // Числа. Париж, 1930. № 2/3. С. 302–308.

22. Червинская Л. Г. Кузнецова. Утро. Из-во Современные записки. Париж 1929 // Числа. Париж, 1930. № 2/3. С. 253–254.

23. Шаршун С. Хвалебное слово И. А. Бунину // Числа. Париж, 1934. № 10. С. 224–225.

24. Эмигрантская Литературная Академия // Числа. Париж, 1934. № 10. С. 247–248.

25. Яновский В. С. Юрий Олеша. Зависть. Изд. ЗИФ. Москва / Числа. Париж, 1931. № 4. С. 272–274.

I. A. BUNIN IN THE EVALUATION OF RUSSIAN
DIASPORA MAGAZINE “CHISLA”**Letaeva Natalia Viktorovna,**

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Russian Language and Literature
of the branch of Moscow State Institute of International Relations
(University) of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian
Federation in the town of Odintsovo (Odintsovo, Russia);
e-mail: letaewa.n@yandex.ru*

In the Russian Diaspora the personality of I. A. Bunin, his creative legacy, perceived by Russian emigrants as one of the binding thread with the Russian culture of the XIX and the 10-ies of XX century, were in the center of the emigrant critique's attention. This article introduces to the scientific process the evaluation of Bunin's personality and his creative legacy by Russian Diaspora magazine "Chisla", which was one of the principal magazines of "Russian Paris" where complex theoretical problems, questions of the mission of art, the legacy of the Russian classicists were discussed. Critically referring to the literary process, "Chisla" gave a contradictory evaluation to Bunin. Enthusiastic appraisal of Bunin's works was given by P. Bitsilli, S. Charchoune, V. Varshavsky, who notes the perfection of his prose, a creative dialogue with Pushkin, Turgenev, Tolstoy, Chekhov. In her laudatory speech in occasion of award of the Nobel prize to I. A. Bunin, S. Charchoune declared that after Pushkin and Tolstoy Bunin was "the most daylight, sunny" Russian writer. Bunin as a person and a literary critic was assessed it another way. For example, duke S. Volkonsky referred critically to Bunin's memories about Chekhov. V. Talin spoke negatively about Bunin and his memories about meeting and acquaintances with Russian writers; he accused Bunin in pettiness, slander, lies. Talin's statements were so sharp that at the party of the Union of young poets L. Gansky blamed "Chisla" for publication the article about Bunin. In general, "Chisla" revealed Bunin in various ways – as a writer, literary critic, person, in spite of fact that he was not an employee of the magazine and referred to the younger generation of Russian writers of the first wave of emigration, representing "Chisla", rather skeptical.

улиц Петербурга: «Петербургские улицы обладают несомненной-шим свойством: превращают в тени прохожих; тени же петербургские улицы превращают в людей» [3, с. 40].

Вот что пишет о Петербурге М. Ямпольский в книге «Ткач и визионер»: «Петербург – город, в котором Россия сталкивается с материальным воплощением видения (Петр часто интерпретируется как визионер, который реализовал в камне посетивший его царственное воображение образ)» [10, с. 7].

«Петербург – редкая модель буквального проецирования репрезентации на физический ландшафт, который понимается как *tabula rasa*, ничто, своего рода материальный *templum*. Петербург возникает как материализация видения, и все происходящее в этом городе приобретает черты призрачности, так как относится не к реальности, но к идеальности видения. Это творение «из ничего» – *ex nihilo*» [10, с. 8].

А также:

«Петербург – принципиально – сфера неистинного. Но эта «мнимость» петербургского репрезентативного пространства должна была компенсироваться его иллюзионизмом. Репрезентация приобретает всю свою эффективность только тогда, когда она достигает эффекта присутствия отсутствующего. Именно поэтому петербургская культура становится имперской и иллюзионистской одновременно, а реакцией на нее становится религиозная эсхатология. Уже Петр выступает одновременно и как священный монарх, и как Антихрист. Эта двойственность – прямой результат репрезентативности и связанной с ней культуры мнимости» [10, с. 12].

Так в образе Петра возникает оксюморон – «инфернальный демиург».

Миф Белого превращает Антихриста в Летучего Голландца (основанием идентификации образа Летучего Голландца с образом Петра послужил факт пребывания Петра в Голландии), от которого и пошел с островов ублюдочный род: призраки ли, люди, неизвестно. Оттого их тяга с островов на Невский. Невский проспект превращает тени в людей. Но это магия призраков, магия оборотничества. Причем люди с островов, воплощаясь на улицах Петербурга, обретают настоящую жизнь – на какое-то время. Жителям Невского

ми языковыми и стилистическими особенностями, вот этими особенными словечками, перекликается друг с другом, становясь общей темой в полифонизме общего, повторяясь во множестве тем рефреном «инфернальности». В каждой теме выделялась своя специфика этих «инфернальностей» – «инфернальниц»: «ручка Грушеньки», «инфернальные изгибы» тела, которые «томили» Дмитрия Карамазова, «великий гнев» Катерины Ивановны.

А город инфернальниц – Петербург – оборачивается вдруг странной и страшной соборностью полифонизма всех инфернальных душ – единой инфернальной душой Петербурга на страницах романов Достоевского.

Здесь нужно обратиться к истории создания самого города, к фигуре его создателя, чьим замыслом возник он из ничего на топяк и болотах – странным огнем из грязи. Это место, на котором возник Петербург, его топос – чистое инферно – по сути, топи болот, болотные огоньки – да вой нежити. И замыслом Петра, его видением города и был репрезентирован этот инфернальный город, город-призрак и город-призраков.

Вот каким мы видим чистое инферно петербургского мифа на страницах романа «Петербург» Андрея Белого.

«А там были – линии: Нева, острова. Верно в те далекие дни, как вставали из мшистых болот и высокие крыши, и мачты, и шпицы, пронизывая зубцами своими промозглый зеленоватый туман – на теневых своих парусах полетел к Петербургу оттуда Летучий Голландец из свинцовых пространств балтийских и немецких морей, чтобы здесь воздвигнуть обманом свои туманные земли и назвать островами волну набегающих облаков; адские огоньки кабачков двухсотлетие зажигал отсюда Голландец, а народ православный валил и валил в эти адские кабачки, разнося гнилую заразу...

Поотплывали темные тени. Адские кабачки же остались. С призраком долгие годы бражничал православный народ: род ублюдочный пошел с островов – ни люди, ни тени, – оседая на грани двух друг другу чуждых миров» [3, с. 21].

«Ублюдочный род островов, ни люди, ни тени» – таковы метаморфозы образа инфернальных душ, отделяющие «Петербург» Достоевского от «Петербурга» Белого. И отсюда странное свойство

This shows the interest of the so-called “unnoticed generation” to the writers of the older generation. Presented in this article the characterization of Bunin’s discourse in “Chisla”, expanding the research of the dialogue of Russian literature of the XIX and XX century and well known scientific research about Russian abroad’s the perception of Bunin, is of interest to historians of literature. Bunin scholars and specialists of Russian abroad.

Keywords: *Russian Diaspora, literary critics, “Chisla”, I. A. Bunin, younger generation of Russian writers of the first wave of emigration, “unnoticed generation”.*

References

1. Bitsilli P. Venok na grob romana [A wreath on the coffin of a novel] // Chisla [Chisla]. Paris, 1933. No 7/8. Pp. 166–173.
2. Bitsilli P. Iv. Bunin. Bozh’e Drevo. Izd. «Sovr. Zap.» Parizh 1931 [Iv. Bunin. God’s Tree. Publ. “Modern notes” Paris 1931] // Chisla [Chisla]. Paris, 1931. No 5. – Pp. 222–223.
3. Burov A. Byla zemlja [The land was] // Chisla [Chisla]. Paris, 1933. No 7/8. Pp. 51–81.
4. Varshavsky V. V. Sirin «Podvig». Izd. «Sovrem. Zap.» 1932 [V. Sirin “The Feat”. Publ. “Modern notes” 1932] // Chisla [Chisla]. Paris, 1933. No 7/8. Pp. 266–267.
5. Volkonsky S. Pushkin ili Chehov? [Pushkin or Chekhov?] // Chisla [Chisla]. Paris, 1931. No 4. Pp. 229–233.
6. Zakovich B. G. Večer Sojuza molodyh pojetov [The party of the Union of young poets] // Chisla [Chisla]. Paris, 1931. No 4. Pp. 258–259.
7. Zverev A. M. Bunin [Bunin] // Literaturnaja jenciklopedija russkogo zarubezh’ja. 1918–1940. T. 4. Vsemirnaja literatura i russkoe zarubezh’e [Literary encyclopedia of the Russian Diaspora. 1918–1940. Vol. 4. World literature and the Russian Diaspora]. Moscow, Rossijskaja političeskaja jenciklopedija Publ. (ROSSPJeN), 2006. Pp. 60–63.
8. I. A. Bunin: pro et contra: lichnost’ i tvorčestvo Ivana Bunina v ocenke russkih i zarubezhnyh myslitelej i issledovatelej: antologija / In-inostrannyh jaz.; sost.: B. V. Averin, K. V. Stepanov, D. Rineker. 2-e izd. [I. A. Bunin: pro et contra: Ivan Bunin’s personality and works in the rating of Russian and foreign thinkers and scholars: anthology / Institute

of foreign languages; the compilers: B. V. Averin, K. V. Stepanov, D. Rineker. The Second edition]. St. Petersburg, In-t inostrannyh jaz. Publ., 2015. 1015 p.

9. Kochev'e [Nomad] // Chisla [Chisla]. Paris, 1930. No 2/3. Pp. 279–280.

10. Kuznetsova G. Hudozhnik [The Artist] // My. Zhenskaja proza russkoj jemigracii / Sost., vstup. stat'ja i kommentarii O. R. Demidovoj [We. The Woman's prose of Russian emigration / Compiler, introductory article and the comments by O. R. Demidova]. St. Petersburg, Russkij hristianskij gumanitarnyj institut Publ., 2003. Pp. 287–318.

11. Letaeva N. V. A. P. Chehov i zhurnal russkogo zarubezh'ja «Chisla» [A. P. Chekhov and magazine Russian diaspora “Chisla”] // Jestetiko-hudozhestvennoe prostranstvo mirovoj literatury: materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Slavjanskaja kul'tura: istoki, tradicii, vzaimodejstvie. XVI Kirillo-Mefodievskie chtenija» 19 maja 2015 g. [Aesthetic and art space of the world literature: international scientific and practical conference “Slavic culture: origin, traditions, interaction. The XVI Cyril and Methodius readings”, May 19, 2015]. Moscow–Yaroslavl, Remder Publ., 2015. Pp. 278–283.

12. Letaeva N. V. I. S. Turgenev v kontekste zhurnala russkogo zarubezh'ja «Chisla» [I. S. Turgenev in the context of the journal of Russian abroad “Chisla”] // Slovo – obraz – tekst – kontekst: Materialy IV Vserossijskoj nauchno-metodicheskoj konferencii s mezhdunarodnym uchastiem «Slovo – obraz – tekst – kontekst» / red.-sost. N. V. Letaeva. [Word – image – text – context: proceedings of the IV all-Russian scientific and methodical conference with international participation “Word – image – text – context” / editor and compiler N. V. Letaeva]. Odintsovo. Odincovskij gumanitarnyj universitet Publ., 2015. Pp. 37–46.

13. Letaeva N. V. Lermontov i zhurnal russkogo zarubezh'ja «Chisla» [Lermontov and the journal of Russian abroad “Chisla”] // Racional'noe i jemocional'noe v russkom jazyke: sb. trudov Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvjashhjonnoj 200-letiju so dnja rozhdenija M. Ju. Lermontova / Redkol.: P. A. Lekant (otv. red.), N. B. Samsonov (zam. otv. red.), N. A. Gerasimenko [i dr.] [Rational and emotional in the Russian language: a collection of works of the International scientific conference devoted to the 200 anniversary of M. Y. Lermontov's birthday

«Это тоже
инферальная душа и великого гнева женщина»
Ф. М. Достоевский, «Братья Карамазовы»
[5, т. 2, с. 192].

Образ инферальной души впервые появился на страницах романа Достоевского «Братья Карамазовы». В романе эти заимствования писателя звучали в речи Дмитрия Карамазова, он окрестил «инферальной душой» и «женщиной великого гнева» Катерину Ивановну. Причем характеристики героинь, как и «словечки» писателя, даются женщинам краткими выразительными фразами, ухватывающими самую суть специфических нюансов демонических (инферальных) страстей персонажей. Так появляются «инферальницы» Достоевского: «Понимаю царицу наглости, вся она тут, вся она в этой ручке высказалась, инферальница! Это царица всех инферальниц, каких можно только вообразить на свете!» [5, т. 1, с. 176].

«Царицей всех инферальниц» называет Грушеньку в разговоре с Алешей Дмитрий Карамазов. Этим словом объединяет Фёдор Михайлович всех роковых героинь своих романов в единое целое. В нем оттенок странной ласковости, мягкости, потаённости, скрытности. «Надрыв» природы прячется за вуалью уменьшительно-ласкательного суффикса «инферальницы». Чужие, заимствованные слова: «инферальница», «инферальная душа», «инферальные изгибы», «инферальные идеи», коими пестрят страницы романа писателя, при всей своей чуждости очень органичны в его контексте, и постепенно глаз привыкает, а в памяти героини романов Фёдора Михайловича так и остаются «инферальницами». Само же слово становится органичной частью языка Достоевского, как стали надрывной частью его жизни эти северные роковые женщины со всей их мучительной странностью, чуждостью, но каким-то поражающим слух оттенком любящего юродства – «инферальницы». Здесь кажется чуждым слово «демоницы», но вся любящая ласковость юрода – в слове «инферальницы». Здесь выявляется тот самый эффект «многоголосности», о котором писал Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского», когда язык персонажей и автора, при всех индивидуальных особенностях речи героев, как бы сливаются. Каждый голос со свои-

УДК 821.161.1

ИНФЕРНАЛЬНЫЕ ДУШИ: МЕТАМОРФОЗЫ ОБРАЗА

Коробкина Елена Николаевна,

поэт, писатель, публицист, член Южнорусского союза писателей (ЮРСП)
(г. Евпатория, РФ);
e-mail: e_koro@mail.ru

В статье исследуются метаморфозы образа «инфернальные души» в русской и зарубежной литературе и кинематографе на протяжении 19–21 веков. Изучается его специфика на примере анализа образов «инфернальниц» в романах Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» и «Идиот». Сходство и различия в представлениях Достоевского и Андрея Белого о Петербурге как «инфернальном городе», созданном «инфернальным демиургом». Метаморфозы идеи инфернального в экранизациях романа Достоевского «Идиот»: от «Настасьи» Анджея Вайды до полного вырождения идеи в русском постмодернизме 21 века в «Даун Хаусе» Романа Качанова. Специфика островного инферно: А. Белый «Петербург», Анджей Вайда «Настасья», Вирджиния Вулф «Орландо», Дерек Джармен «Сад».

Ключевые слова: инфернальные души, инфернальный город, инфернальный демиург, метаморфозы идеи инфернального, специфика островного инферно.

/ The editorial board: P. A. Lekant (Executive editor), N. B. Samsonov (Deputy editor), N. Gerasimenko [and others]]. Moscow, Moskovskij gosudarstvennyj oblastnoj universitet Publ., 2014. Pp. 153–157.

14. Letaeva N. V. Oppozicija «Pushkin – Lermontov» na stranicah zhurnala «Chisla» [The opposition Pushkin – Lermontov on the pages of a magazine «Chisla»] // Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Gumanitarnye nauki [Vestnik of The Novgorod State University. Series: The Humanities]. Velikij Novgorod, 2015. No 1(84). Pp. 42–45.

15. Literaturnaja anketa [Literary form] // Chisla [Chisla]. Paris, 1930. No 2/3. Pp. 318–322.

16. Ljubitel' прекрасного. Buket ljubitelja прекрасного na grud' zarubezhnoj slovesnosti [Lover of the beautiful. The Bunch of amateur of the beautiful to a chest of the foreign literature] // Chisla [Chisla]. Paris, 1930. No 2/3. Pp. 314–317.

17. Mihajlov O. N. Ivan Alekseevich Bunin (1870–1953) [Ivan Alekseevich Bunin (1870–1953)] // Mihajlov O. N. Literatura russkogo Zarubezh'ja [Literature of Russian abroad]. Moscow, Prosveshhenie Publ., 1995. Pp. 100–169.

18. N. S. Literaturnye sobranija. Literaturnye sodruzhestva. Literaturnoe sodruzhestvo v Varshave. Churaevka [The Literary meetings. The Literary commonwealth. The Literary community in Warsaw. Churaevka] // Chisla [Chisla]. Paris, 1934. No 10. Pp. 242–246.

19. Perepiska I. A. i V. N. Buninyh s G. V. Adamovichem (1926–1961) [The correspondence of the Bunins and G. V. Adamovich (1926–1961)] // I. A. Bunin: Novye materialy. Vyp. I. [I. A. Bunin: New materials. Vol. I.]. Moscow, Russkij put' Publ., 2004. URL: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1961_perepiska_s_adamovichemdoc.shtml (date accessed: 30.08.2016).

20. Smirnova L. A. Bunin [Bunin] // Smirnova L. A. Prozaiki Serebrjanogo veka: monogr. / Sost. i posleslovie V. A. Skripkinoj [Writers of the Silver century: monograph / Compiler and afterword by V. A. Skripkina]. Moscow, Moskovskij gosudarstvennyj oblastnoj universitet Publ., 2014. Pp. 9–128.

21. Talin V. I. Literator I. A. Bunin ob ostal'nyh [Writer I. A. Bunin about the rest] // Chisla [Chisla]. Paris, 1930. No 2/3. Pp. 302–308.

22. Chervinskaya L. G. Kuznecova. Utro. Iz-vo Sovremennye Zapiski. Parizh 1929 [G. Kuznetsova. The Morning. Publishing house "Modern notes". Paris 1929] // Chisla [Chisla]. Paris, 1930. No 2/3. Pp. 253–254.

23. Sharshun S. Hvalebnoe slovo I. A. Buninu [Laudatory word about I. A. Bunin] // Chisla [Chisla]. Paris, 1934. No 10. Pp. 224–225.

24. Jemigrantskaja Literaturnaja Akademija [The Emigre Literary Academy] // Chisla [Chisla]. Paris, 1934. No 10. Pp. 247–248.

25. Yanovsky V. S. Jurij Olesha. Zavist'. Izd. ZIF. Moskva [Yuri Olesha. Envy. Publ. "House land and factory". Moscow] // Chisla [Chisla]. Paris, 1931. No 4. Pp. 272–274.

2. Vojtovych V. M. Genealogija bogiv davn'oi' Ukrai'ny [Genealogy Gods of Ancient Ukraine]. Rivne, Valerij Vojtovych Publ., 2007. 556 p.

3. D'yakonov I. M. Arkhaicheskie mify Vostoka i Zapada [The archaic Myths of East and West]. Moscow, Nauka Publ., 1990. – 247 p.

4. Kichenko A. S. Interpretation of a Literary Text Through the Poetics of Myth: the Functional-Typological and Methodological Aspect. Pytannja literaturoznavstva, 2002, no. 9, pp. 166–169 (in Russ.).

5. Grom'jak R. T., Kovaliv Ju. I., Teremok V. I. Literaturoznavchij slovnyk-dovidnyk [Dictionary of Literary Directory]. Kiev, Akademija Publ., 2007. – 752 p.

6. Losev A. Dialektika mifa [Dialectics myth]. Moscow, Mysl' Publ., 1994. – 920 p.

7. Pokal'chuk Ju. V. Ozernyj viter [The Lake Wind]. Kharkiv, Klub Simejnogo Dozvillja Publ., 2008, 238 p.

3. Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада / И. М. Дьяконов. М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1990. 247 с.

4. Киченко А. С. Мифопоэтическая интерпретация художественного текста: функционально-типологический и методологический аспект // Питання літературознавства. 2002. Вип. 9. С. 166–169.

5. Літературознавчий словник-довідник/ За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К. : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.

6. Лосев А. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. Миф. Число. Сущность. М. : Мысль, 1994. 920 с.

7. Покальчук Ю. В. Озерний вітер / Юрій Володимирович Покальчук. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2008. 238 с.

FEATURES INTERPRETATIONS OF MYTHOLOGICAL CHARACTERS IN THE STORY “THE LAKE WIND” YURI POKALCHUK

Larisa Makarenko,

*Candidate of Philology, Associate Professor of Sevastopol National Technical University (Sevastopol, Crimea Republic, Russia),
e-mail: larisa-sevast@yandex.ru*

The article presents a comparative analysis of the images of Ukrainian folk mythology and their literary variants in the story “The Lake Wind” Yuri Pokalchuk. It was revealed that the author depicts the mythological heroes traditionally, uses essential modifications to the images, and also creates his own characters of the mythological basis.

Keywords: *interpretation, myth, mythology, mifologizm, image.*

References

1. Vojtovych V. M. Ukrai'ns'ka mifologija [Ukrainian Mythology]. Kiev, Lybid' Publ., 2002. 664 p.

УДК 81'373.2:82-1

ПОЭТОНИМ В СТРУКТУРЕ КОМПОЗИЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Н. ГУМИЛЕВА «ОСЛЕПИТЕЛЬНОЕ»)

Федотова Ксения Сергеевна,

*аспирантка кафедры общего языкознания и истории языка им. Е. С. Отина Донецкого национального университета;
e-mail: ks-weiss@mail.ru*

Охарактеризованы поэтонимы стихотворения Н. Гумилева «Ослепительное». Показана структура поэтонимосферы как компонента композиции произведения, описано взаимодействие семантического поля собственных имен с художественным замыслом.

Ключевые слова: *поэтоним, поэтонимосфера, композиция, Н. Гумилев.*

Стихотворение «Ослепительное» написано Н. Гумилевым в 1910 г. во время свадебного путешествия с А. Ахматовой, впервые опубликовано в антологии издательства «Мусагет» в 1911 г., а в 1912 г. с некоторыми изменениями¹ включено поэтом в сборник «Чужое небо».

В статье описано системное взаимодействие поэтонимов стихотворения, охарактеризована их семантика и роль в композиции произведения.

Термин «поэтонимосфера» предложен В. М. Калинкиным для обозначения системы собственных имен в художественном про-

© К. С. Федотова, 2017

изведении: «<...> поэтонимосфера – не хаотическое, случайно сформировавшееся множество собственных имен, а созданная творческим усилием автора система, элементы которой сплочены различного рода связями и отношениями, обеспечивающими ее целостность и художественную ценность» [4, с. 112]. Следует признать, что в настоящее время этот термин не является общепринятым и используется преимущественно исследователями, представляющими Донецкую ономастическую школу. Но, с другой стороны, не существует и универсального аналога этого понятия: в исследованиях по литературной ономастике совокупность собственных имен разными учеными обозначается по-разному: как «ономастическое пространство», «ономастикон», «поэтонимикон», «поэтонимия». В этой статье мы будем использовать термин «поэтонимосфера» по нескольким причинам: 1) он применим только к исследованию художественной действительности (основа „поэтоним“ вм. „оним“); 2) содержание компонента „уцбЦсб“ – „сфера“ не только указывает на некое пространство, но и подразумевает его замкнутость и цельность. Поэтонимосфера с сущими ей системными и содержательными связями собственных имен может рассматриваться как составляющая композиции художественного текста.

Стихотворение «Ослепительное» написано 4-стопным ямбом в тернарной рифмовке aab ccb и состоит из семи строф. Рифмовка третьих строк (aab ccb) замыкает каждое трехстишие строфы в композиционное целое. При этом внешняя сторона проявления чувств и событий в большинстве строф представлена в начальных трехстишиях, внутренняя – в заключительных. Но внешнее и внутреннее сцеплены нераздельно, и именно их взаимосвязь определяет органичность и гармонию художественного целого. Не зря это стихотворение часто рассматривают как поэтический манифест акмеизма» [2, с. 215].

В стихотворении восемь поэтонимов, среди которых четыре топоэтонима: *Багдад*, *Бассора*, *Смирна*, *Левант*; три антропоэтонима: *Гуссейн*, *Синдбад*, *Гарун аль-Рашид*; и один мифозоопэтоним *Птица Рок*. Каждое собственное имя в стихотворении значимо, служит выражению определенной идеи произведения и содержательно связано с другими именами.

ти: «З-поміж чарівних зміїв були й такі, що зовсім схожі на людину, в якій тільки важкий хвіст з лускою ріс ззаду, а під руками складені були перетинчасті крила, і обличчя було з видовженими вперед щелепами і довгими губами, під якими поміж двох рядів тонких і гострих зубів миготів тонкий роздвоєний язик» [7, с. 56-57].

Таким образом, в повести «Озерный ветер» представлен широкий спектр мифологических образов, причем каждый из них искусно интерпретирован органично вплетен в канву произведения. Однако важнейшим достижением писателя является то, что он не замыкается в рамках реконструкции фольклорной символики, а пытается проникнуть в глубинный смысл древних представлений народа, осмыслить сложившиеся фольклорные образы, наполняя их оригинальным содержанием.

Проведенный анализ образно-персонажного уровня произведения позволяет сделать вывод о том, что Юрий Покальчук создает собственную мифическую систему. В процессе сопоставления образов славянской мифологии и образов-персонажей повести «Озерный ветер» выявлено, что автор традиционно изображает мифологических героев (18 образов), прибегает к содержательной модификации образов (8 образов), а также создает собственных персонажей.

Таким образом, художественная ткань прозы Ю. Покальчука с ее мифологической подоплекой удачно интерпретируется именно в ключе мифологизма, свидетельствуя об авторском перечитывании первоначальной или общепринятой семантики мифологических образов и ситуаций.

Дальнейшее исследование процессов мифологизации в современной литературе, определение роли и места этого феномена в культурной жизни общества является одним из перспективных направлений современного литературоведения.

Список использованных источников

1. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. К. : Либідь, 2002. 664 с.
2. Войтович В. М. Генеалогія богів давньої України / В. М. Войтович. Рівне, 2007. 556 с.

ночам, чтобы выбрать свою следующую жертву и забрать у нее жизнь. Следует отметить, что Ю. Покальчук по-новому рисует образ смерти, соединив в нем элементы славянской и античной мифологии. В частности, можно проследить аллюзию на Медузу Горгону: «...створіння <...> щось на зразок велетенської жаби з головою посередині круглого тулуба. Голова ж становила собою скорше велетенський рот, який розкривався широко, як у жаби, але з величезними зубами і роздвоєним, як у змії, язиком. Найдивовижніше, щодовкола цієї голови звивалося вгору дванадцять маленьких гадючих голівок на довгих гнучких стебелинах-тілах. Великі червоні очі потвори дивилися впрост на Волина, а щелепи огидного рота кривились у жахливій усмішці» [7, с. 192].

Также представителями враждебных человеку злых сил выступают оборотни и Мрак. По народным верованиям, **оборотень** – человек, ведущий двойное существование: то как человек, то как зверь. В славянской мифологии, **Морок** (Мрак) – бог лжи и иллюзий, обмана и запутывания, невежества и заблуждения. Считалось, что Морок – дух мрачный, чарующий, обладающий даром внушения. Морок охраняет пути к Правде, скрывает Истину. Ю. Покальчук не отступает от традиционного толкования этих образов: «Морок пробив отвір у буття вічного Світла і Добра. І з цього світу почала витікати сила Добра, гинучи в хащах Морокових печер, зникаючи у світі Нав. <...> Добро і Світло не можуть існувати без Морока і Зла. Бо ніхто б не розумів, що таке Добро, якби не було Зла. Розумієш?» [7, с. 80].

По древним верованиям украинцев, **вовкулака** – человек, обладающий способностью перевоплощаться в волка или становится им за тяжкие преступления или от чар злого колдуна. Юрий Покальчук отступает от традиционного представления об этом персонаже: «Мали більш чи менш людську подобу або творили поєднання людини із звіром, як-от вовкулаки, що були ніби люди із вовчими мордами і порослі шерстю, а інші – ніби вовки, але з обличчям людини, подібним до звірячого» [7, с. 56].

Популярным, хотя неоднозначным по подобию и характеру персонажем славянского фольклора является **змей**. Автор традиционно трактует этот образ, акцентируя внимание на его неординарнос-

Строки: «Я тело в кресло уроню, / Я свет руками заслону» [2, с. 10] повторяются в первой и последней строках. Этими строками начинается стихотворение и ими же заканчивается.

В первой строфе лирический герой обращается в прошлое: «Припоминая вечера, / Когда не мучило „вчера”» и погружается в мир мечты, стремясь уйти от реальности. Его манит «ослепительный» (название стихотворения) мир фантазии, в котором нет места тягостям повседневной жизни.

В последней строфе лирический герой пробуждается, возвращается в реальность, но ощущает боль от недостижимости мечты: «... Боже, как чисты, и как мучительны мечты!» [2, с. 11] и стремится снова окунуться в призрачный мир ослепительных фантазии и «плакать о *Леванте* <здесь и далее выделение курсивом собственных имен наше – К. Ф.>» [2, с. 11]. Левант – «общее название стран восточной части Средиземного моря (Сирия, Ливан, Египет, Турция, Греция и др.)» [1, 234]. Со времен средневековья Левант был областью торговых сообщений европейцев с народами востока. Этимология этого слова связана с фр. „levant” – „восток” или с итал. „levante” – „восток”, „восходящий” и „восточный ветер”. В романских языках слова с корнем *-levant-* обозначают „восток” в значении „то, что находится на востоке или приходит с восточной стороны”, тогда как „восток” в значении „часть света или направление” обозначается словом „est” или „orient”. Ср. фр. и итал. „юго-восток” – „sud-est”, фр. „на восток” – „a l’orient”, то же в итал. – „ad oriente”, но фр. „на востоке” (с восточной стороны) – „au levant”, фр. „Дальний Восток” – „Extrême-Orient”, то же в итал. – „Estremo Oriente”. В понятийное поле слова «levant» входит обозначение стран восточного Средиземноморья, пути сообщения европейцев с народами иной культуры, возможность открытия и познания сказочного и экзотичного мира.

«Плач о *Леванте*» – это тоска по дальним восточным странам, тайнам иной культуры, очень характерная для романтизма. Для сравнения можно вспомнить «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона или путевые очерки Т. Готье, произведения которого, кстати, Н. Гумилев переводил на русский язык.

Романтические элементы поэтики Н. Гумилева представлены в описаниях странствий, путешествий и приключений. Повествова-

ние «Ослепительного» обрамлено сюжетами из «Тысячи и одной ночи». К одному из этих сюжетов относится пятое путешествие Синдбада-морехода: отплыв из Багдада в Басру (*Бассору*), на одном из островов купцы обнаружили огромный купол и разбили его. Этот купол оказался яйцом огромной мистической птицы Рух (*Рок*). Пытаясь отомстить за убийство своего детеныша, семейство Рух атаковало спутников Синдбада, но им удалось спастись.

Синдбад, как считают комментаторы полного собрания сочинений поэта, «был одним из любимых героев Гумилева, в котором воплощался гумилевский идеал поэта-странника» [2, с. 216]. Значимость поэтонима *Синдбад* подчеркнута аллитерацией звука -с-: «И снова властвует Багдад, / И снова странствует Синдбад, / Вступает с демонами в ссору» [2, с. 10]. А поэтоним *птица Рок* обрамлен ассонансом: «О тайна тайн, о птица Рок, / Не твой ли дальний островок» [2, с. 10]. Таинственность *птицы Рок* формально выражена в чередовании звуковых сочетаний *-та-*, *-да-*: «тайна тайн» / «дальний островок», создающих внутреннюю частичную рифмовку: *тайна – дальний*.

Во второй и шестой строфах употреблен поэтоним *Гуссейн*. Причины выбора поэтом этого собственного имени до конца не ясны. В записках А. С. Сверчковой, сводной сестры Н. Гумилева, есть упоминание о путешествии поэта к жилищу мусульманского святого с таким именем: «В пути караван Н. С. встретился с двумя абиссинцами, которые шли к св. Гуссейну, чтобы он помог им отыскать пропавшего мула <...> По дороге туземцы рассказывали ему много чудесного: как святой превратил неприятельское войско в камни, как гора перешла вслед за святым со своего места на новое и т. д.» [6]. Ю. В. Зобнин, исследователь и биограф Н. Гумилева, пишет, что 13 июня 1913 года «караван <с Н. Гумилевым – К. Ф.> прибыл в Шейх-Гуссейн, крупный религиозно-культурный центр Северо-Восточной Африки, откуда направился в Гинир» [3, с. 454]. Однако приведенные свидетельства относятся к путешествию Н. Гумилева в Абиссинию в 1913 году, а стихотворение «Ослепительное» написано в 1910. Поэт был в Африке неоднократно, возможно, упомянутый город Шейх-Гуссейн и жилище святого он посетил в начале 1910 года, но достоверно это неизвестно.

рах, **вилы-мавки** – женские духи, очаровательные девушки с распущенными волосами и крыльями, **лесные вилы** – полевые, горные, водяные или воздушные девы, которые могут дружески или враждебно относиться к человеку в зависимости от его поведения. Такими же они изображены и в повести: «І Перелесник у колі юних дівчат, оздоблених квітами у волоссі і на шиї, і на плечах, і скрізь, де лиш можна. Частина дівчат була русокоса – це степові вили-мавки, а частина темнокоса – це лісові вили» [7, с. 234].

Отдельную группу существ, населяющих мифологический мир повести, составляют духи и демонические существа. По христианским представлениям, **демон** – злой дух, бес, живущий среди природы и в «оболочке» умершего. В повести «Озерный ветер» демоны являются обязательным атрибутом представлений наших предков об окружающем мире: «демони лісового і озерного царств ніколи не вмирили, вони були вічні, бо їх творила сама Вічність» [7, с. 136]. Поражает парадоксальность рецепции этих персонажей писателем, наделяющим их положительными чертами: «Кожен із демонів у нашому світі, які мають людську подобу, були колись людьми і потім загинули з якоїсь великої біди, і Род, поцінувавши це, дав їм інше життя» [7, с. 233]. Автор трансформирует образ демона, изображая двойственность его души, наделенной как добром, так и злом. Поэтому образ демона в повести выходит за пределы стереотипа.

Большое внимание славянский фольклор уделяет **упырям** – злым духам, которые по ночам выходят из могилы и пьют кровь спящих. Упыри имеют две души: после смерти одна душа покидает тело, а вторая остается. Упыри рождаются от черта и ведьмы или становятся таковыми от их порчи [1, с. 550]. Таким и предстает упырь в авторской интерпретации Ю. Покальчука: «*Кіт вищав, вив від болю, але тягнувся вишкіреними зубами до Волинового горла, тільки до горла, і Волин збагнув, що це не кіт, це упир, обернений на kota, тягнеться до його крові, до горла, аби вбити його*» [7, с. 190].

Зато в повести «Озерный ветер» новую интерпретацию получает образ смерти. По фольклорной традиции, **смерть** – страшная старуха, в виде скелета с косою, приходящая на землю из ада по

Предостерегая молодых людей от безрассудных поступков, славяне напоминали им о **литавицах**. По народным представлениям, это дух любви, добрый или злой, который взлетает с неба на землю падающей звездой и перевоплощается в человеческий образ – женский или мужской, но всегда молодой, прекрасный, с длинными золотыми волосами [1, с. 281]. В таком контексте вспоминает о литавице и Ю. Покальчук: «Не дивись так на повний місяць, боспатимеш зле. При повному місяці літавиці приходять до людей, русалки й вили, мавки і планетники, стрижні й вовкулаки! Стережися, дитинко, таких ночей, стережися!» [7, с. 23].

Для наших предков одним из злейших духов был **Перелесник**, считалось, что, в отличие от других духов, он имеет огненный хвост. Позже его называли посланником Великого черта, прикованного огромными цепями за руки и ноги к каменной стене. Считалось, что Перелесник обманывает человека и ведет его к злу, а красивых девушек привлекает и губит [1, с. 361]. Вопреки народно-мифологическим представлениям, в повести «Озерный ветер» образ Перелесника получает неожиданную индивидуально-авторскую интерпретацию, становясь положительным персонажем: «Він розплющив очі – ось перед ним стояв високий стрункий юнак із темними кучерями і великими продовгуватими, також темними очима. Брови чорні, як смола, вуста пухкі й чуттєві, точене підборіддя. А яким же йому ще бути – Південному Вітрові, гарячому подихові далеких теплих країв, пристрасному урвительу, завойовникові сердець – Перелесникові» [7, с. 86]. Именно Перелесникне раз приходит на помощь главному герою повести.

Природа в повести «Озерный ветер» также населена большим количеством мифологических существ. Так, образ **лешего**, духа и хозяина леса, живущего на густых деревьях или в дуплах сухих деревьев, также соответствует традиционному толкованию: «Старий лісовик із довгою сивою бородою – Володар Лісу, зрозумів Волин, саме він і є!» [7, с. 57]; «там стоїть сам Лісовий Князь, густо порослий мохом і шерстю, з цапиними ногами і довжелезною бородою» [7, с. 194].

В фольклорных произведениях **мавки** (нимфы) – души умерших детей; они живут на деревьях, в полях, иногда в горных пеще-

Но даже если протонимом к поэтониму *Гуссейн* в «Ослепительном» стало имя почитаемого в Эфиопии мусульманского святого, о котором Н. Гумилев узнал во время одного из своих путешествий, не совсем понятно, почему этот лирический субъект сюжетно связан с античным городом *Смирна*: «Чтоб повстречал меня *Гуссейн* / В садах, где розы и бассейн, / На берегу за *старой Смирной*» [2, с. 11].

В наше время место, где находятся развалины древней Смирны, носит название Измир, современное именование город получил только в 1922 году, когда его захватили турецкие войска. Комментаторы полного собрания сочинений поэта со ссылкой на работу Н. А. Богомолова «Н. Гумилев и русский Парнас» отмечают, что «упоминание о герое стихотворения как о паломнике (а не путешественнике-туристе) может быть истолковано как намек на масонский подтекст: Смирна была местом конвенций розенкрейцеров» [цит. по 2, с. 216].

Таким образом, можно предположить, что, называя себя паломником, лирический герой отправился на восток в поисках высшего тайного знания, одинаково связанного с мистикой (*Смирна* как один из центров масонства) и религией (*Гуссейн* как величайший восточный (мусульманский) святой). К этому знанию и вела его «тайна тайн» – *птица Рок*.

Гуссейн встречает лирического героя «на берегу» *Смирны* – на пути к приобщению к высшим знаниям. Но в первом употреблении (во второй строфе) этот поэтоним выполняет и еще одну функцию: *Гуссейн* – это тот, кто рассказывает лирическому герою сюжеты из путешествий *Синдбада*. Те сюжеты, которые и лежат в повествовательной основе стихотворения. Имя *Гуссейн* предваряет появление темы востока:

*<...> И благосклонного Гуссейна,
И медленный его рассказ,
В часы, когда не видит глаз
Ни кипариса, ни бассейна.*

*И снова властвует Багдад,
И снова странствует Синдбад,
Вступает с демонами в ссору,*

И от египетской земли
Опять уходят корабли
В великолепную Бассору

[2, с. 10].

«В часы, когда не видит глаз» – то есть ночью. Мотив закрытых глаз встречался раньше в самом начале стихотворения: «Я свет руками заслону» – лирический герой «заслоняется» от света как от видимого им мира, уходит от реальности в пространство воображения. Во второй строфе темнота предваряет появление нового пространства – экзотического мира сказок Шахерезады.

Название *Бассора* в начале XX в. уже воспринималось как устаревшее. В энциклопедическом словаре под ред. Брокгауза и Ефрона к статье «Басра» приводится вариант Бассора с ударением на первом слоге [7, с. 154]. Для Н. Гумилева в целом характерен интерес к редким или экзотическим именам, часто поэт выбирал то имя, которое казалось ему более редким и, соответственно, менее узуальным. Кроме того, топонимы *Бассора* и *Багдад* соотносятся с сюжетами сказок «Тысячи и одной ночи». «Старая Бассора играет выдающуюся роль после Багдада в сказках Шахерезады» [7, с. 155]. Багдад – город, откуда была родом легендарный Синдбад, а в Бассоре и в наше время находится крупнейший порт, откуда и отправлялись в дальние странствия корабли.

Лирический герой стихотворения находится «между мирами»: между реальным и вымышленным, видимым и чувствуемым. Но и пространство воображения бинарно – оно описывается как предметно, так и «изнутри», что доказывается тернарной рифмовкой произведения. Отгородившись от реальности и окунувшись в мир мечты, лирический герой воплощает этот мир в воображении, делает его зримым, детализирует. В таком способе поэтического описания выражается акмеистическая ориентированность романтики Н. Гумилева. Справедливы слова И. А. Кребеля о том, что «символизм как доктрина <...>, по Гумилеву, актуализирует то, что за границей мира, вещи, в то время как понимание, видение, осознание живых импульсов возможно из честного и трезвого взгляда на самую вещь, из частного опыта присутствия среди / между вещами» [5, с. 271].

Наши предки верили в то, что духи и божества населяют воду. Так, считалось, что **русалки** – богини земной воды, которые живут на дне водоемов; неназванные маленькие девочки, мертворожденные или усыпленные матерями [1, с. 449]. Описывая русалок, автор опирается на традиционные народные представления, меняя причину превращения девушек в русалок: «Русалки не пам'ятали про себе, не згадували, як були людьми, чому і як опинилися в Озері. Чи просто втонула дівчина, чи себе згубила сама, чи насильно хтось їй у воді смерть заподіяв, але не було втопленням спокою, жили вони вічно у водах озерних, неспроможні зректися власних гріхів, спокутувати їх і звільнитися від чужих гріхів, що спричинили їм таку долю» [7, с. 34].

По В. Войтовичу, **Переплут** – божество растительности. В его честь отмечали русалии [1, с. 362]. Авторская рецепция этого образа отличается от фольклорной, так как в повести Переплут представлен водяным царем: «Отож до цієї з'яви був причетний сам Переплут, Водяний Цар, найстарший з усіх озерних і річкових демонів. Лише він міг дозволити упиреві обернутися рибою, та ще й тою, що мандрує й суходолом» [7, с. 190–191].

Древние славяне наполняли присутствием божественных сил и воздушное пространство. Так, сильный ветреный круговорот, неожиданно возникающий в горячие солнечные дни, называли **Вихрем** и считали, что он вызывается действием нечистой силы. По древними преданиями, Вихрь – посланник Чернобога, всегда черный, в шерсти, с хвостом, на ногах и руках у него большие когти. Считалось, что он имеет свиную голову и много рук [1, с. 68]. Ю. Покальчук в изображении Вихря отходит от традиционной трактовки данного образа: «Це Вихор, він тебе не знає і може заподіяти щось лихе, помилившись, що ти не людина...» [7, с. 93]; «Прибулець був на дві голови вищий за Перелесника і, мабуть, удвічі більший. Він ніби був складений із самих лише м'язів. Обличчя, поросле густою бородою з вусами, не було ніяк старим. Це був доволі молодий чоловік у самому розквіті свого життя, свідомий власної сили і могутності» [7, с. 93]. Этот герой вызывает восхищение читателя, поскольку он хороший друг, способный прийти на помощь, дать полезные советы.

женням усього, що плодиться, а отже, і самим коханням, ознаками і діями любові і світлих порухів душі, материнства і догляду за немовлятами. Якщо Род керував законами порядку світу, то Рожаниці керували світовою любов'ю і всіма теплими почуттями» [7, с. 71].

Так, В. Н. Войтович в дослідженні української міфології описує **Сварога** як бога неба, огня, Прабога всіх богів в Сварге, владыку мира, твердыни-земли, света и грозы. Считалось, что Сварог – четырехликий бог, отделивший Космос от Хаоса. **Дажьбог** – бог света и Солнца, сын могущественного бога огня Сварога; опекун человеческой судьбы и благосостояния; бог, дающий белый день, счастье и любовь. **Перун** – бог мощных сил неба и земли, молнии и грома. **Велес** – один из самых загадочных славянских богов, бог искусства, красоты, счастья и любви; опекун животных, покровитель волхвов, ясновидящих, предсказателей. **Мокоша** – великая богиня милосердия, женского трудолюбия и мастерства, плодородия и животворящей женской силы [1, 2]. В повести Юрий Покальчук не отступает от традиций и наделяет образы этих богов теми же качествами, которые они имеют в мифологии: «Батько <...> просив заступництва у рожаниць, у бога неба Сварога, у його сина Дажьбога та у грізного володаря блискавок Перуна, а також у бога багатства й худоби Велеса і у Мокоші – богині долі, матері врожаю, опікунки дощу, пологів і пряжі» [7, с. 19].

Юрий Покальчук также вводит в текст произведения богов, больше известных в мифологии балтийских славян, но важных для миропонимания наших предков. Так, считалось, что **Руевит** – бог летней жары. Статуя Руевита имела семь лиц – символы семи теплых месяцев [2, с. 393]. **Поренут (Поревит)** – бог зимнего Солнца, холода; имя происходит от славянского «окунуться» – погрузиться в сон. Поренута изображали безоружным, с четырьмя головами, пятую он держал в руках – символ пяти зимних месяцев [2, с. 393]. В повести не представлены изображения этих богов, автор только подчеркивает их значимость для семьи Волына: «Горина ридма ридала, але чоловікові слова подіяли на неї і вона, хоч і плакала, але не кляла озерний люд і лісовиків, а лиш складала молитви до Перуна і Дажьбога, до Руєвіта з Поревітом і Поренутом, аби сину її хоч у іншому світі, та було добре і щасно» [7, с. 28].

Анализ поэтонимосферы стихотворения Н. Гумилева «Ослепительное» на семантическом и фонетическом уровнях доказывает, что функционирование поэтонимов системно и подчинено закону художественного целого. Каждое собственное имя семантически и структурно связано с другими именами. Композицию стихотворения можно представить в схеме «уход от реальности и погружение в мир мечты – существование в этом мире – пробуждение». Поэтонимосфера дополняет эту тройственность композиции, обогащая ее сложной системой взаимодействия собственных имен, которые создают мир «внутри воображения» – художественное пространство сказок Шахерезады.

Поэтоним *Гуссейн* употреблен два раза: во второй строфе он предваряет появление темы востока, в шестой строфе он выражает идею мистического паломничества – обретения лирическим героем высшего знания на берегу *Смирны*. Пространство сказок введено в повествование благодаря поэтонимам *Багдад* – *Синдбад* – *Бассора* – *Гарун аль-Рашид*. Поэтическая экспрессия в стихотворении выражена благодаря экзотическому стилистическому оттенку употребленных собственных имен, протонимы которых соотносятся с сюжетами и персонажами сказок «Тысячи и одной ночи», с именем легендарного мусульманского святого, обладавшего мистической силой, с античным городом Смирна, служившим местом нахождения масонских лож. Два поэтонима акцентированы фонетически – благодаря звуковым повторам – *Синдбад* и *птица Рок*. Мифозоопоэтоним *птица Рок* появляется в четвертой строфе и выполняет несколько функций: 1) выражает невидимую причину странствий моряков (заключительное трехстишие); 2) будучи семантически связанным с сюжетом «Тысячи и одной ночи», в художественном мире стихотворения поэтоним «соединяет» сказочное и мистическое пространства (паломничество лирического героя в *Смирну*). Взаимосвязь имен *Синдбад* и *птица Рок* раскрывает главные идеи произведения: через поэтоним *Синдбад* выражается идея путешествия, странствия, а через онимную номинацию *птица Рок* эта идея обретает мисти-

ческий подтекст – паломничество в поисках высшего знания, «тайны тайн», путь в древнюю *Смирну*.

Структурная схема поэтонимосферы представлена в *Приложении*.

Последний поэтоним – *Левант* – объединяет все поэтонимы идеей тоски по востоку, а также служит *именем* мира мечты, в который погружается лирический герой; мира странствий, тайн, сказок и мистических птиц, ведущих путников к высшему знанию; мира, которого нельзя достичь в реальности, и который становится потому еще более мучительным и притягательным.

Примечания

¹ Появился заголовок «Ослепительное», в первой строке слово «кресла» исправлено на «кресло».

Список использованных источников

1. Большая Советская Энциклопедия. (В 30 томах). Изд. 3-е. М.: «Советская энциклопедия», 1973. Т. 14 (Куна-Ломами), 1973. 624 с.
2. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 2. Стихотворения. Поэмы (1910–1913). М.: Воскресенье, 1998. С. 10–11.
3. Зобнин Ю. В. Николай Гумилев. М.: Вече, 2013. 480 с.
4. Калинин В. М. Поэтонимосфера рассказа А. П. Чехова «Трагик» // Филологические исследования: Сборник научных работ. Выпуск 12. Чеховский сборник. К.: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2014 (2012). С. 112–125.
5. Кребель И. А. Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии. СПб.: Алетейя, 2010. 592 с.
6. Сверчкова А. С. Записи о семье Гумилевых. Митя и Коля. URL: http://kfinkelshteyn.narod.ru/Tzarskoye_Selo/Uch_zav/Nik_Gimn/Sverchkova_vosp.htm#36 (последнее посещение – 08.11.2016).
7. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона в 86 т. Т. III (Банки – Бергер). СПб., 1891. 480 с.

Единство человека с родной землей, ощущение неразрывной связи с ней, что было характерно для первоначального мифологического сознания, также находит свое отражение в повести. Образы народной мифологии становятся воплощением того или иного состояния человека, частью его живого «я», того светлого или темного, что сосредоточено в человеческом естестве и находится в постоянном противоборстве.

Образы-персонажи славянского фольклора, интерпретируемые Ю. Покальчуком, соотносятся с «высшей» и «низшей» мифологией. К верховным божествам, представителям «высшей мифологии», относим таких персонажей: Род и Рожаницы, Сварог, Дажьбог, Перун, Велес, Мокоша, Руевит, Поренут (Поревит). Представителей «низшей» мифологии распределяем на три группы: силы стихии, мир природы, духи и демонические существа. К первой группе принадлежат персонажи, связанные со стихией воды (русалки, Переплут) и стихией воздуха (Вихрь, Перелесник, Литавица). Вторую группу составляют герои, принадлежащие к миру природы (Планетник, леший, мавки, вилы-мавки, лесные вилы). Третью группу представляют духи и демонические существа – упыри, демоны, смерть, оборотни, Мрак, вурдалаки, змеи.

Так, в древних мифах, **Род** – творец Вселенной, бог Жизни, Судьбы, обладатель Ирия (рая), отец Белобога и Чернобога, опекун Древа Жизни. Мощный Род в древности изображался четырехликим в виде фаллического идола, являлся символом творческой мужской силы [1, с. 423]. В повести «Озерный ветер» автор воссоздает традиционный образ Рода в соответствии с древними народными представлениями: «Враз Волин побачив, що у Рода є кілька облич, власне, їх було чотири. Род був чотириликий, і під його поглядом Волин ніби поплав повз Рода довкола нього, і кожен раз нове обличчя Рода дивилось на нього тими самими пронизливими очима» [7, с. 72].

Рожаницы – богини деторождения, женской судьбы, а также и судьбы новорожденного ребенка [1, с. 424]. В повести Ю. Покальчука Рожаницы трактуются также традиционно: «Рожаниці були його дружиною і донькою. У них були свої завдання у керуванні світом, в якому жило усе живе – від трави до людини. Вони керували народ-

В. Шевчука. Среди авторов конца XX – начала XXI века эту традицию поддержал и по-новому осмыслил Юрий Покальчук. Повесть «Озерный ветер» (2008) выпадает из общей эпатажно-эротической прозы Ю. Покальчука, так как построена на фольклорном материале. Художник обратился к традиционным образам украинской мифологии, но предложил авторское видение их роли в жизни человека, решая конфликт добра и зла через отношения человека с мифологическими силами.

Актуальность исследования заключается в том, что анализ мифологического мира прозы Ю. Покальчука позволит проиллюстрировать сущностные особенности художественного стиля автора, будет способствовать постижению эстетической природы творчества одного из самых интересных современных писателей, продемонстрирует глубокую укорененность новаторских художественных поисков художника в национальную культуру.

Цель исследования – выявление и изучение мифологической основы повести «Озерный ветер» Юрия Покальчука, определение особенностей интерпретации образов славянской мифологии в произведении.

В повести «Озерный ветер» Ю. Покальчука мифологический фактор обусловлен прежде всего процессами сознательного авторского мифотворчества. Проведенный анализ образно-персонажного уровня произведения позволяет сделать вывод о том, что Юрий Покальчук создает собственную мифическую систему. В процессе сопоставления образов славянской мифологии и образов персонажей повести «Озерный ветер» выявлено, что автор традиционно изображает мифологических героев, прибегает к содержательной модификации образов, а также создает собственных персонажей.

Герои повести «Озерный ветер» Ю. Покальчука наделены мифологическим сознанием, их представления о мире и человеке в нем мало чем отличаются от представлений древнего человека. Так, разграничивается в произведении мир людей и мир богов, крестьяне верят в предрассудки, подстрекательства, проклятия, воспринимая мир так, как воспринимал его первобытный человек. Глубоко ощущается в произведении пантеистический мотив, ведь природа для героев Ю. Покальчука является живой и одухотворенной.

POETONYM IN A STRUCTURE OF POETRY
COMPOSITION (A CASE STUDY OF A POETRY
“OSLEPITELNOYE” BY NIKOLAY GEMILEV)

Fedotova Kseniya Sergeyevna,

*Post-graduated student of Donetsk National University
(Donetsk, Ukraine); e-mail: ks-weiss@mail.ru*

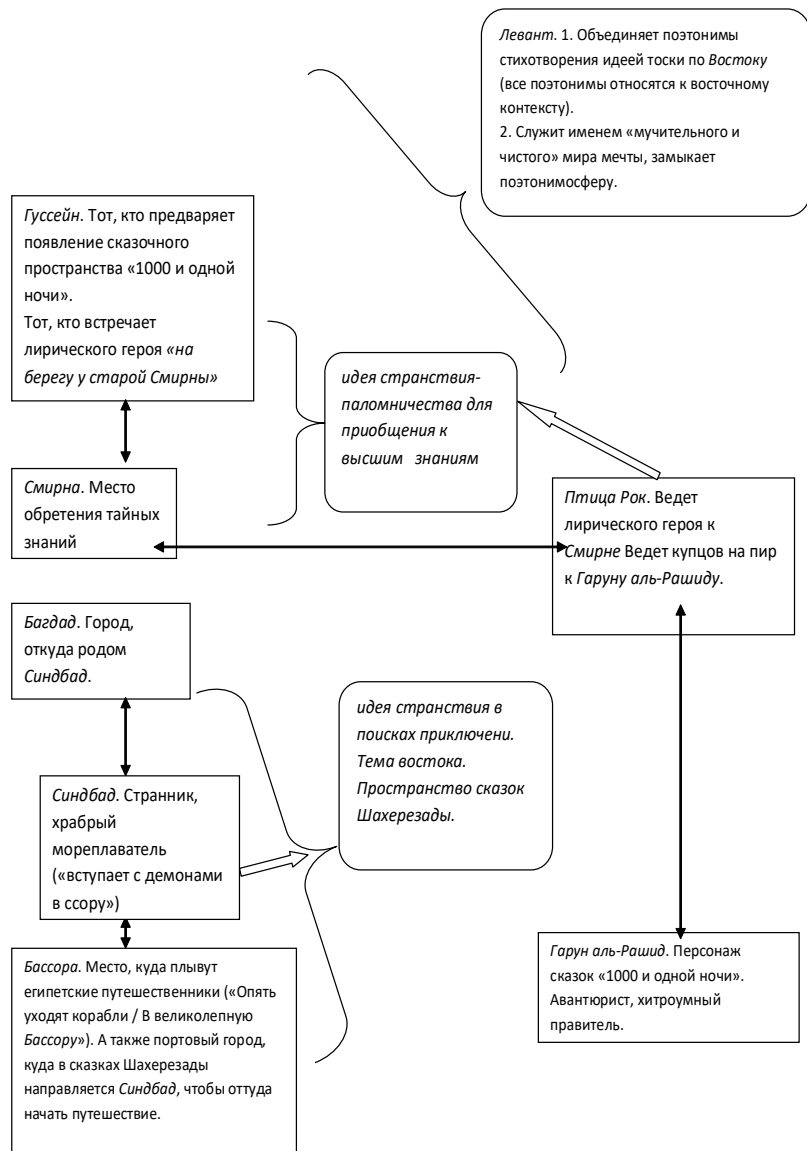
Proper names (poetonyms) in poetry “Oslepitelnoye” by Nikolay Gumilev have been described. The structure of poetonymosphere as a component of poetry composition has been considered, cooperation of semantic aura of proper names and the conception of work of art has been shown.

Keywords: *poetonym (proper name in work of art), poetonymosphere, composition, Nikolay Gumilev.*

References

1. Bolshaya Sovetskaya Encyclopedia [Great Soviet Encyclopedia] (in 30 volumes). Moscow, 1973. Vol. 14. 624 p.
2. Gumilev N.S. Polnoye sobraniye sochineniy [Complete set of works] in 10 vol. Vol. 2. Stikhotvoreniya. Poemy [Poems]. Moscow, 1998. Pp. 10-11.
3. Zobnin Yu.V. Nikolay Gumilev. Moscow. 2013. 480 p.
4. Kalinkin V.M. Poetonymosphere rasskaza A.P. Tchhehova “Tragik” [Poetonymosphere of a story “Tragik” by Anton Tchhehov] // Filologicheskkiye issledovaniya: Sbornik nauchnikh trudov [Philological researches]. No 12. Tchhehovskiy sbornik [Volume dedicated by Anton Tchhehov]. Kiev, Izdatelskiy Dom Dmitriya Burago [Publishing Center by Dimitry Burago]. 2014 (2012). Pp. 112-125.
5. Krebel I.A. Mifopoetika Serebryanogo veka: Opyt topologicheskoy refleksii [Mythopoetic of Silver Age: Attempt of topological reflection], Saint Petersburg, Aleteya. 2010. 592 p.
6. Sverchkov A.S. Zapiski o sem'ye Gumilevykh. Mitya I Kolya [Memoirs about Gumilev family. Mitya and Kolya]. URL: http://kfinkelshteyn.narod.ru/Tzarskoye_Selo/Uch_zav/Nik_Gimn/Sverchkova_vosp.htm#36 (last visit – 08.11.2016).
7. Enciclopedicheskiy slovar' F.A. Brokgauza I I.A. Efrona [Encyclopedia by F.A. Brokgauz and I.A. Efron] in 86 vol. Vol. III. Saint Petersburg. 1891. 480 p.

Приложение
СТРУКТУРНАЯ СХЕМА ПОЭТОНИМОСФЕРЫ
СТИХОТВОРЕНИЯ Н. ГУМИЛЕВА «ОСЛЕПИТЕЛЬНОЕ»



зовании структурных элементов мифа для построения хронотопа произведений.

Литература как вид искусства последовательно сохраняет связь с мифологией на всех этапах своего развития; «миф “перетекает” в литературу в виде сюжетно-композиционных схем (мифологем) и отдельных элементов (мифем)» [6, с. 344], тогда как в литературе могут «производиться» уже «новые» мифы. Кроме того, как отмечает А. Лосев, мифологические методы литературы способны к «безусловно реалистическому отражению жизни» [6, с. 444]. И. Дьяконов указывает, что «мифопоэтическое мышление – это мышление тропическое, в котором есть неразделенность рационально-логического и образно-эмоционального начала» [3, с. 35]. О. Киченко рассматривает мифопоэтику, в частности, «как форму (внутреннюю структуру) поэтической организации текста и как функционально-смысловую единицу текста, основанную на интерпретации коммуникативных возможностей мифа средствами поэтической речи» [4, с. 168].

Таким образом, мифопоэтическая система произведения обусловлена процессами сознательного авторского мифотворчества. Она проявляется через атрибуты – мифемы, мифологемы, мифопоэтические мотивы и т. п. – и может существовать в четырех основных модусах (типах мифотворчества) – мифологизации, ремифологизации, демифологизации и собственно авторском мифе.

Поиск и «способ поэтической реализации мифа в произведениях оригинальной литературы» [5, с. 452] ученые определяют как мифологизм. То есть это понятие включает в себя тот факт, что автор на основе мифического сюжета может создать собственный, не менее мифический, что обусловлено авторским углом зрения на определенный миф. Что касается мифологизации, то это создание автором собственного мифа или мифической системы, которая не строится на основе какого-то конкретного сюжета, а просто существует по законам мифа. Это происходит тогда, когда в произведении присутствуют анахронизм, двоемирие, нарушение причинно-следственных связей.

Непревзойденными образцами мифологизма в украинской литературе считаются произведения Т. Шевченко, Леси Украинки, О. Кобылянской, Н. Коцюбинского, В. Земляка, П. Загребельного,

УДК 821.161.2

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПОВЕСТИ
«ОЗЕРНЫЙ ВЕТЕР»
ЮРИЯ ПОКАЛЬЧУКА

Макаренко Лариса Викторовна,

*к. филол. н., доцент кафедры «Журналистика и славянская филология» ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет» (г. Севастополь, РФ);
e-mail: larisa-sevast@yandex.ru*

В статье осуществлен компаративный анализ образов славянской мифологии и их художественных вариантов в повести «Озерный ветер» Юрия Покальчука. Выявлено, что автор изображает мифологических героев традиционно, прибегает к содержательной модификации образов, а также создает собственных персонажей на мифологической основе.

Ключевые слова: интерпретация, миф, мифология, мифологизм, образ.

Мифологическая тенденция является характерным признаком современного литературного процесса. Активное использование мифологического материала как источника художественного творчества проявляется в заимствовании писателями сюжетов и образов мифологии, в авторских интерпретациях известных мифов, исполь-

УДК 821.161.1-09 «20»

ПЕТЕРБУРГСКИЙ И КРЫМСКИЙ МИФЫ
В ПОЭЗИИ НАБОКОВА:
ГЕНЕЗИС И КОРРЕЛЯЦИЯ

Беспалова Елена Константиновна,

*к. филол. н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Таврической академии (структурное подразделение) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»
(г. Симферополь, РФ); e-mail: korelkon1975@mail.ru*

Целью данной статьи является изучение генезиса и корреляции петербургского и крымского мифов в ранней поэзии В. Набокова, а также анализ основных структурных и семантических компонентов крымского мифа и мифа петербургского, занимающего центральное место в наследии писателя. Предметом исследования послужили ранние поэтические произведения писателя. Исследование проводилось с использованием биографического, историко-литературного, сопоставительного и типологического методов.

Полученные результаты могут быть использованы при изучении крымского текста и крымского мифа в русской литературе, а также расширяют представление о творчестве В. В.

© Е. К. Беспалова, 2017

Набокова. Результаты исследования актуальны не только для набоковедения как раздела отечественной истории литературы, но и для теории литературоведческой науки, устремленной к освоению механизма взаимодействия таких явлений, как «миф», «текст», «пространственный локус» «урбанизм» и других.

В статье делается вывод о том, что образ Крыма в лирике Набокова не является простым отображением моментов биографии автора, это тщательно сконструированная мифопоэтическая реальность, призванная служить своеобразным связующим звеном между мифом (т. е. художественным преобразованием реальности) и действительностью. В работе доказывается, что именно крымский миф (а не наоборот, как считалось до сих пор) инспирировал появление петербургского мифа в последующем творчестве писателя.

Ключевые слова: Набоков, поэзия, Крым, Санкт-Петербург, Крымский текст, Крымский миф, Петербургский миф, мифопоэтическая реальность.

Актуальность темы. Определяя генезис, эволюцию и границы Крымского текста, исследователь А. П. Люсый утверждает, что возник он в рамках Таврического мифа, являющегося в свою очередь южным аналогом петербургского мифа: «Не вдаваясь в сложнейшую проблему роли мифов в человеческом сознании в целом, отметим, что Петербургский текст был порожден Петербургским мифом, Крымский текст – мифом Тавриды. Последний стал южным полюсом петербургского литературного мифа. Отраженная в литературе Петербургская мифология <...> прямо или опосредованно оказалась одной из важнейших составляющих первичного языка крымского текста в процессе его рождения и генезиса» [3, с. 15]. Однако в отношении творчества Набокова корреляция Крымского и Петербургского мифов нам представляется иной.

Цель данной статьи – доказать, что при анализе основных структурных и семантических компонентов крымского мифа В. В. Набокова выявилась его первичность по отношению к мифу петербургскому, занимающему центральное место в наследии писателя. Именно крымский миф (а не наоборот, как считалось до сих пор)

14. Slovar russkogo yazyika XI-XVII vv. / Ros. akad. nauk, In-t russkogo yazyikaim. V. V. Vinogradova. M.: Nauka. Vyip. 9: M / Akad. nauk SSSR, In-t russkogo yazyika. 1982.

15. Slovar Akademii Rossiyskoy v 6-ti ch. SPb: Pri Imperatorskoy Akadem Yii Nauk'. Ch.4. 639 s.

16. Slovar russkogo yazyika: V 4-h t. / RAN, In-t lingvistich. issledovaniy; pod red. A. P. Evgenevoy. 4-e izd., ster. (MAS) M.: Russkiy yazyik; Poligrafresursyi, 1999.

17. Slovar sovremennogo russkogo literaturnogo yazyika (BAS). M.-L.: Izd-vo AN SSSR, 1959. T. 1-17.

18. Tolkovy slovar russkogo yazyika: V 4 t. / pod red. D. N. Ushakova. M.: Sov. entsikl.: OGIZ, 1935-1940.

19. Zhivoy zhurnal <http://xapabod.livejournal.com/84370.html>

20. Sayt «Sati Sai. Ru» <http://www.sathyasai.ru/forum/topic/9857/?page=8>

The semiotic nature of the “silence” category is scrutinized, the changes of semantic organization, linguocultural component, polyfunctionality of silence as a cultural phenomenon are analyzed in the article.

Keywords: *semiotic category, semantic nature, verbal / non-verbal communication.*

References

1. Bogdanov K. A. Oчерки по antropologii molchaniya. Homo tacens / K.A. Bogdanov.SPb.:izd-vo Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta, 1998. 352 s.
2. Vitgenshteyn L. Filosofskie raboty / L. Vitgenshteyn. Ch.1. M.: Gnozis, 1994. 612 s.
3. Evsyukova T. V., Butenko T.Yu. Lingvokulturologiya. M.: Flinta, 2015. 480 s.
4. Kont-Sponvil A. Filosofskiy slovar / A.Kont-Sponvil. M.: Eterna, 2012. 752 s.
5. Mizun Yu. V., Mizun Yu. G. Taynyi yazyicheskoy Rusi / Yu. V. Mizun, Yu.G. Mizun. M.: Veche God: 2000. 448 s.
6. Nalimov V. V. Veroyatnostnaya model yazyika / V. V. Nalimov. M.: Nauka, 1979. 303 s.
7. Noel-Noyman E. Obschestvennoe mnenie. Otkrytie spirali molchaniya / E. Noel-Noyman. M.: Progress-Akademiya, Ves Mir, 1996. 352 s.
8. Fursov V. A. Teoriya informatsii / V. A. Fursov. Samara: izd-vo Samar. gos. aerokosm, un-ta, 2011. 128 s.
9. Haydegger M. Vremya i byitie. Stati i vyistupleniya / M. Haydegger. M.: Respublika, 1993. 447 s.
10. Epshteyn M. N. Slovo i molchanie: Metafizik arusskoy literatury / M. N. Epshteyn. M.: Vyissh. shk., 2006. 559 s

Slovari:

11. Efremova T. F. Sovremennyiy tolkovyy slovar russkogo yazyika: V 3 t. / T. F. Efremova. M.: AST, Astrel, Harvest, 2006.
12. Mak-Kim Donald K. Vestminsterskiy slovar teologicheskikh terminov / K. Mak-Kim Donald. M.: Respublika. 2004. 503 s.
13. Ozhegov S. I., Shvedova N. Yu. Tolkovyy slovar russkogo yazyika. M.: Azbukovnik, 1992. 944 s.

инспирировал появление петербургского мифа в последующем творчестве писателя.

При целостном рассмотрении творчества Набокова становится очевидным, что крымские образы и впечатления необычайно цепко удерживают внимание автора, отражаясь в его мемуарной прозе, публицистике, интервью, произведениях эпистолярного жанра, научных работах и художественных произведениях. Очевидно также и то, что в качестве объединяющего звена между художественными произведениями русского и англоязычного периода также выступает крымская тема, ставшая постоянным объектом авторского мифотворчества. Следовательно, набоковский крымский миф целесообразно рассматривать в контексте всего творчества писателя.

Однако в глазах большинства исследователей и читателей Набоков чаще выступает в одной ипостаси – выдающегося прозаика, между тем как он был столь же незаурядным поэтом. Более того, есть основания утверждать, что поэтом он был в первую очередь, несмотря на то, что его поэтическое наследие не так популярно, как прозаическое. Тем не менее именно Набоков-поэт в определенной степени сформировал Набокова-прозаика, утверждавшего: «Я никогда не мог уловить никаких родовых различий между поэзией и художественной прозой. На самом деле я бы определил хорошее стихотворение любой длины как концентрат хорошей прозы с добавлением или без добавления повторяющегося ритма или рифмы» [5, III, с. 587].

Несмотря на то, что большинство набоковедов единодушно ценит стихи Набокова гораздо меньше его прозы, нам представляется неоправданной научная невосребованность данной грани его творчества. Общеизвестно, что Набоков был резким, а порой и беспощадным критиком чужого творчества и, естественно, относился с такой же беспощадностью к собственным сочинениям. Однако показательно, что он никогда не переставал писать стихи. Следовательно, он не только считал их жизнеспособными, но неизменно испытывал потребность в поэтической самореализации. Более того, множество поэтических отрывков Набоков впледел в ткань своей прозы, вкладывая их в уста персонажей, многие из которых являются одаренными поэтами.

Примечательно, что, поселившись в 1940 г. в Америке, В. В. Набоков переводит свои русские стихотворения, а также начинает писать стихотворения на английском языке, дабы, избегая косноязычности чужого перевода, донести до англоязычного читателя сокровенные мысли и чувства.

Вспомним, что, хотя Набоков писал стихи еще в Санкт-Петербурге, по-настоящему поэтическим творчеством он начал заниматься только в Крыму. Именно в Крыму окончательно оформляется и получает определенное направление поэтический талант Набокова, уже в произведениях крымского периода видны зачатки многих элементов неповторимого набоковского художественного метода, здесь же происходит закладка фундамента крымского мифа, функционирующего во всем творчестве писателя и объединяющего его в единое целое (поэзию и прозу, произведения русского и англоязычного периода, художественные и научные тексты).

И если начало крымскому мифу в произведениях Набокова было положено в его крымской и ранней эмигрантской поэзии, то относительно петербургского мифа можно утверждать, что этот непреходящий компонент поэтики его произведений «вызревает» гораздо позднее. Примечательно, что в стихотворениях «докрымского» периода (юношеский сборник «Стихи», СПб., 1916), созданных непосредственно в Петербурге и его окрестностях, Набоков не касается мифопоэтического пространства города, его внимание занято иными категориями: первая любовь, первые свидания, первые разлуки. Петербург служит лишь фоном бурно развивающегося романа лирического героя, призванным ярче оттенить облик героини – адресата стихотворений Набокова (стихотворения «У дворцов Невы я брожу, не рад...», «Столице»). Это отмечает и А. А. Долинин: «... в ранней поэзии Набокова общие места петербургской эсхатологии играют отнюдь не первые роли. Значительно более заметны в ней ностальгически окрашенные “перечни” утраченного, воссоздающие зрительные и звуковые подробности городского пейзажа и быта в их светлой, дневной ипостаси» [1, с. 349]. Дальнейшие обстоятельства жизни молодого автора (разлука с возлюбленной и разлука с Россией, совпавшие по времени и слившиеся в воображении Набокова навсегда) способству-

10. Эпштейн М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы / М. Н. Эпштейн. М. : Высш. шк., 2006. 559 с.

Словари:

11. Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка: В 3 т. /Т. Ф. Ефремова. М. : АСТ, Астрель, Харвест, 2006.

12. Мак-Ким Дональд К. Вестминстерский словарь теологических терминов / К. Мак-Ким Дональд. М. : Республика. 2004. 503 с.

13. Ожегов С.И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М. : Азбуковник, 1992. 944 с.

14. Словарь русского языка XI–XVII вв. / Рос. акад. наук, Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова. М. : Наука. Вып. 9. М. : Акад. наук СССР, Ин-т русского языка. 1982.

15. Словарь Академии Российской в 6-ти ч. СПб. : При Императорской Академии Наук. Ч.4. 639 с.

16. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. (МАС) М. : Русский язык; Полиграфресурсы, 1999.

17. Словарь современного русского литературного языка (БАС). М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. Т. 1–17.

18. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М. : Сов.энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940.

19. Живой журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://харабод.livejournal.com/84370.html> (дата обращения 08.06.2016).

20. Сайт «СатьяСаи.Ru» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.sathyasai.ru/forum/topic/9857/?page=8> (дата обращения 08.06.2016).

“SILENCE” AS POLYASPECT SIGN CATEGORY OF THE CULTURE

Drozdova Stella Alexandrovna,

*Candidate of Philology, Associate Professor
at the Department of methodology of teaching philological
disciplines of Taurida Academy (structural division)
V.I. Vernadsky Crimean Federal University (Simferopol, Russia);
e-mail: stellad@rambler.ru*

Следовательно, и мнение Л. Витгенштейна, отмечавшего, что о том, «о чем невозможно говорить, ... следует молчать» [2], как раз, видимо, и означает, что у молчания (невербальной стороны коммуникации) и у собственно речи (вербальной коммуникации) существует то нечто, которое оказывается единым и целостным. И благодаря именно такому рассмотрению можно понять ЛСВ лексического значения лексемы «молчание» толкового словаря XVIII века, согласно которому молчание – это образ, способ вещания, в настоящее время, вероятно, утерянный и которому следует учиться заново.

Таким образом, многоаспектность категории «молчание» требует дальнейшего изучения с опорой на междисциплинарные исследования, межнаучный синтез и интеграцию наук.

Список использованной литературы

1. Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания. Homo tacens / К. А. Богданов. СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1998. 352 с.
2. Витгенштейн Л. Философские работы / Л. Витгенштейн. Ч. 1. М. : Гнозис, 1994. 612 с.
3. Евсюкова Т. В., Бутенко Т. Ю. Лингвокультурология / Т. В. Евсюкова, Т. Ю. Бутенко. М. : Флинта, 2015. 480 с.
4. Конт-Спонвиль А. Философский словарь / А. Конт-Спонвиль. М. : Этерна, 2012. 752 с.
5. Мизун Ю. В., Мизун Ю. Г. Тайны языческой Руси / Ю. В. Мизун, Ю. Г. Мизун. М. : Вече, 2000. 448 с.
6. Налимов В. В. Вероятностная модель языка / В. В. Налимов. М. : Наука, 1979. 303 с.
7. Ноэль-Нойман Э. Общественное мнение. Открытие спирали молчания / Э. Ноэль-Нойман. М.: Прогресс-Академия, Весь Мир, 1996. 352 с.
8. Фурсов В. А. Теория информации / В. А. Фурсов. Самара : изд-во Самар. гос. аэрокосм. ун-та, 2011. 128 с.
9. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления / М. Хайдеггер. М. : Республика, 1993. 447 с.

ют изменению его поэтической манеры и отходу от реалистичности в сторону мифологичности¹.

Попав в «чужое», «нерусское» пространство Крыма, Набоков кардинально меняет взгляд на «малую родину». Он погружается в «пушкинские ориенталии» Крыма, оглядываясь назад с тоской об утраченном, начинает выделять мотивы и образы, впоследствии ставшие компонентами крымского мифа. И лишь потеряв родину окончательно, Набоков уже сознательно выстраивает свой петербургский миф, первые признаки которого обнаруживаются в стихах, написанных за границей.

Так, в стихотворении «Поэту» (Крым, 1918), открывающем сборник «Горний путь» (1923), Набоков, обращаясь, по-видимому, к самому себе, восклицает:

*Болота вязкие бессмыслицы певучей
покинь, поэт, покинь и в новый день проснись!
Напев начни иной – прозрачный и могучий*

[4, I, с. 468].

Обратим внимание на словосочетание «болота вязкие» (явная природная реалья севера, в частности, окрестностей Санкт-Петербурга), с которыми сравнивается весь предыдущий поэтический опыт Набокова, позднее всегда отвергаемый автором как неудачный, а также «прозрачный и могучий» напев, относящийся непосредственно к морю как понятию, противоположному болоту. Завершает стихотворение строка: «... я слышу новый звук, я вижу новый край...», имеющая отношение к Крыму и характеризующая новый, более совершенный этап творческого пути начинающего поэта.

При сопоставлении моделей крымского и петербургского мифов в поэзии Набокова выявляются очевидные объединяющие структурные и семантические компоненты. Обратимся для примера к нескольким стихотворениям начала 1920-х гг., которым даны лаконично-однообразные названия «Петербург» / «Санкт-Петербург» и в которых автор, отталкиваясь от трехуровневой модели крымского мифа в стихотворениях того же периода, придает петербургскому мифу сходные черты.

1. Крымский миф Набокова генетически является продолжением традиционного для русской поэзии мифа о пушкинской Тавриде, а сама фигура Пушкина приобретает определенную эмблемность: «... Пушкин: плащ, скала, морская пена... Слово “Пушкин” стихами обрастает, как плющом» [4, II, с. 592], в Крыму автор видит живого поэта: «Я вижу здесь его в косой полоске света, / – густые волосы и резкие черты / и на руке кольцо, не спасшее поэта. / И на челе его – тень творческой мечты» [6], слышит его голос в шуме ночного моря: «все оттенки голосов, / мне милых, прерванных так скоро, / – и пенье пушкинских стихов, / и ропот памятного бора» [4, II, с. 539], – и даже общается с ним: «Вдруг Пушкин встал со мною рядом / и ясно улыбнулся мне...» [4, I, с. 525].

Петербургский миф также овеян пушкинским гением: «О город, Пушкиным любимый, / как эти годы далеки!» [4, I, с. 576]. Как и в Крыму, Набоков воочию «видит» Пушкина: «Нева, лениво шелестя, / как Лета льется. След локтя / оставил на граните Пушкин» [4, I, с. 623], – или слышит его речь: «И слышу я, как Пушкин вспоминает / все мелочи крылатые, оттенки / и отзвуки: «Я помню, – говорит, – / летучий снег, и Летний Сад, и лепет / Олениной...» [4, I, с. 599].

2. Крымская земля в стихотворениях Набокова приобретает черты первозданного рая: «... но если Богом мне простятся мечты ночей, ошибки дня, / и буду я в раю небесном, / он чем-то издавна известным / повеет, верно, на меня!» [4, I, с. 526] – и рая потерянного: «Назло неистовым тревогам, / ты, дикий и душистый край, / как роза, данная мне Богом, / во храме памяти сверкай!..» [4, I, с. 523].

Подобно Крыму, Петербург в стихотворениях Набокова рисуется райским пространством, с которым поэт вынужден был расстаться: «Крушенье было. Брошен я / в иные, чуждые края» [4, I, с. 580]. Ностальгические воспоминания об утраченном «петербургском рае» являются основой нового мифа: «Мой девственный, мой прозрачный!.. Навеки / в душе моей, как чудо, сохранится / твой легкий лик, твой воздух несравненный, / твои сады, и дали, и каналы, / твоя зима, высокая, как сон / о стройности

только специалистов философско-гуманитарного, этнофилологического, культурологического направлений, но и людей, далеких от науки, так или иначе столкнувшихся с полисемантической и полифункциональностью молчания.

Так, небезынтересна точка зрения автора «Словника Ягры», отмечающего, что «...по созвучию самое близкое СЛОВУ слово СЛАВА (Светоносная Лава, Плазма). Глагол СЛАВИТЬ = Славу Вить, Свивать. Вспомним: мол-вить слово. Или напротив: мол-чать. То есть МОЛ вить, свивать или МОЛ чайть (призывать, предвосхищать, ждать). А есть ещё и МОЛИТЬ, то есть МОЛ - лить. Для полноты ассоциативного ряда припомним ещё летящую с Небес МОЛОНЬЮ (молнию), МОЛОКО (Небесных коровы Земун, козы Седунь, Оленухи или Лосихи), Млечный Путь из Небесного Молока Светоносной Плазмы... Всё это „молочная“ символика „жидкой“ плазменной и питающей Жизнь ипостаси Света...» [19]. Таким образом, по мнению автора, уже этимологически слова «мол-чать» и «мол-вить» близки общим семантическим множителем «мол-», который понимается, как «жидкая плазма», или энергия (уместно вспомнить об информационно-энергетической теории информации, согласно которой информация всегда обнаруживается в материально-энергетической форме в виде сигналов) [8].

Данная точка зрения реализована в высказываниях современных носителей языка, обсуждающих вопросы, связанные с происхождением слов:

*Молчать и молвить суть одно...
Творенье Словом создаётся.
Узор нетканый живо вьётся,
Плетя иллюзии сукно.
Молитвы дар – ума молчанье
И примирение с молвой,
Молчать и молвить суть одно...*

[Елена Волкова,

<http://www.sathyasai.ru/forum/topic/9857/?page=8>]

Анализ толковых словарей XIX и XX веков свидетельствует о том, что слово «молчание», характеризующее, как правило, в первую очередь, состояние, отдельно не рассматривалось; указывалось лишь значение глагола «молчать»: 1. Не произносить ничего, не издавать никаких звуков. 2. Соблюдать что-н. в тайне, не рассказывать о чем-н., не высказываться, м. о происшедшем. || сущ. молчание, -я, ср. [13, 18].

В толковых словарях БАС, МАС, Т.Ф. Ефремовой уже представлено расширенное значение языковой единицы «молчание», получившей порядка 4 ЛСВ: ср. 1) процесс действия по знач. глаг.: молчать (1). 2) состояние по знач. глаг.: молчать (1). 3) а) перен. отсутствие публичных высказываний о чем-л. б) отсутствие печатных произведений в какой-л. период времени (у писателя, ученого, журналиста и т. п.). в) отсутствие писем, вестей и т. п. от кого-л. 4) перен. отсутствие каких-л. звуков, звуковых сигналов; полная тишина [11, 16, 17].

Таким образом, на основании наблюдений за изменением семантической организации языковой единицы «молчание», отметим, что в разные временные периоды в ее структуре актуализировались гиперсемы «состояние» и «действие». Функционирование данных гиперсем, вероятно, зависело и зависит от экстралингвистических факторов (моральных, общественных, политических, экономических, культурных и пр.).

Тема «молчания», так или иначе поднимаемая в литературе, продолжает тему противопоставления языка чувств языку мыслей и слов. Подтверждением тому служат примеры из литературных источников, русских и зарубежных, классической и современной прозы и поэзии (достаточно вспомнить произведения А. С. Пушкина «Борис Годунов», «Я вас любил: любовь ещё, быть может...» (1829 г.), Ф. И. Тютчева «Silentium!» (до 1830 г.), В. А. Жуковского «Невыразимое», А. С. Грибоедова «Горе от ума», Н. В. Гоголя «Ревизор», О. Мандельштама «Silentium», М. Метерлинка «Непрошенная», «Слепые», «Пелиас и Мелисанда», «Смерть Тентажиля», «Там внутри», Эдгара Аллана По «Тишина» и т. д.).

Мониторинг всемирной паутины Интернет также свидетельствует о том, что «молчание» как семиотическая категория волнует не

нездесь... / Ты растаял, / ты отлетел, а я влачу виденья / в иных краях...» [4, I, с. 598].

3. Лирический герой стихотворений Набокова постоянно в мыслях или во сне возвращается в Крым, а его воспоминания о полуострове окрашены в пронзительно ностальгические тона: «*Ты о прошлом твердишь, о разбитой волне, / а над морем, над золотоглазым, / кипарисы на склонах струятся к луне, / и внимаю я райским рассказам*» [4, I, с. 534].

В комплексе мотивов, формирующих петербургский миф Набокова, присутствует и мотив мысленного или сновидческого путешествия в родной город, тайного «возвращения» (стихотворения «*Для странствия ночного мне не надо...*», «*Гость*» и множество других).

Литературовед М. А. Новикова отмечает еще одну из ключевых особенностей корреляции крымского и петербургского мифов поэта: «Крым Набокова – это Крым природный, первозданный, экзотичный... У Крыма есть древность, но нет истории. Крым Набокова, как и его Петербург, выключен из исторического времени» [7, с. 101]. Крым Набокова, как и Петербург, не просто топонимы, это ключевые для биографии писателя места, которые впоследствии он каждый раз преобразовывал и видоизменял так, что в тексте оставалось лишь главное, значимое, имеющее вес лишь в глазах самого автора. Таким образом, мифологизация Крыма (как и Петербурга) в искусстве Набокова происходит по типу «приватизации», т. е. присвоения, превращения авторской волей в частное пространство, а также путем «ретуширования» реального образа.

Известно, что над созданием петербургского мифа в русской литературе потрудились много писателей-урбанистов, на протяжении нескольких столетий «закреплявших» те или иные мифемы города, а также обогащавших его новыми: «... в послепушкинской литературе каждое поколение русских писателей в той или иной форме говорило о своем неприятии Петербурга или даже о ненависти к нему. Но в то же время это не исключало тяги или даже любви к этому городу» [8, с. 15]. Разумеется, амбивалентный облик Петербурга, созданный в первую очередь Пушкиным, Гоголем, Достоевским, а позднее старшими современниками Набокова, в

частности Блоком, А. Белым, был знаком писателю, а следовательно, не мог не повлиять на его собственное видение северной столицы. У Набокова Петербург также отталкивающе-притягательный, болезненно влекущий и далекий от однозначного восприятия, а значит, нельзя категорически утверждать, что Набоков, создавая свой петербургский миф, совершенно отошел от русской литературной традиции, основанной его предшественниками.

В доказательство этого утверждения можно привести именно поэтическое творчество Набокова, а точнее его стихотворения «Петербург» (1921), «Петербург» (1922), «Санкт-Петербург – узорный иней...» (1923), в которых автор продолжает дорисовывать портрет «проклятого города», начатый задолго до него: «Повсюду выросла и сгнила / трава. Средь улицы пустой / зияет яма, как могила; / в могиле этой – Петербург... / Столица нищих молчалива, / в ней жизнь угрюма и пуглива, / как по ночам мышиный шурк / в пустынном доме...» [6, I, с. 576]. Или еще более мрачно: «Он на трясине был построен / среди бури творческих времен: / он вырос – холоден и строен, / под вопли нищих похорон. <...> Дышал он смертною отравой, / весь беззаконных полон сил» [4, I, с. 587].

В отдельных стихотворениях, посвященных родному городу, Набоков все же обращается к историческим реалиям, однако преломляет их все в том же мифологическом ключе. Так, например, столь болезненные для автора революционные события, начавшиеся именно в Петербурге, он подает как закономерную кару городу, построенному «на костях»:

*И оснеженный, в дымке синей
однажды спал он, – недвижим,
как что-то в сумрачной трясине
внезапно вздрогнуло под ним.*

*И все кругом затрепетало,
и стоглагольный грянул зов:
раскрывшись, бездна отдавала
завороженных мертвецов.*

весьма позитивному и продуктивному, средству очищения от публичности языка, а также как возможность концентрации мысли [9].

Словари теологических терминов дают характеристику категории «молчание» как времени, «... которое используется для личной или общей медитации при богослужении или посвящении; оно является частью монастырского устава и имеет целью более глубокое постижение Бога» [12, с. 217]. Таким образом, мы можем говорить о том, что молчание представляет собой способ познания мира человеком, однако понимание данной категории может быть разным.

Коммуникативные преимущества молчания национально специфичны и отражены в лингвокультуре народа, особенно ярко это проявляется во фразеологической системе языка. Благодаря категориальным свойствам фразем и собственно лексическим единицам, вербализующим молчание в русском языке, данная категория получает яркую образность и закреплённость ассоциативного восприятия. Все это обуславливает научный интерес к исследованию семантической природы данной языковой единицы.

Анализ словарей русского языка различных временных периодов дает возможность структурирования информации о молчании. Так, «Словарь русского языка XI–XVII вв.» выделяет всего два лексико-семантических варианта (ЛСВ) для определения слова «молчание»: 1 – безмолвие; 2 – спокойствие, тишина [14, с. 255], не разграничивая процесс и состояние, однако в определенном смысле (в примерах) указывая на отношение к человеку и к природе.

Со временем значение слова «молчание» получает расширение, увеличивая не только количество ЛСВ, но и делая их более информативными, изменяя их квалификативную характеристику. К примеру, «Словарь Академии Российской» (1793 г.) отражает следующие значения данного слова: 1) состояние человека безмолвствующего, молчащего, неговорящего; 2) говорится иногда для означения прекращения переписки; 3) в старинном употреблении означает уединение, отшельничество. Образ вещания [15, с. 123]. Таким образом, в данных значениях уже разграничены виды состояния и действий человека по отношению к себе и окружающему миру. Безусловно, обращает на себя внимание ЛСВ «образ вещания» – думается, рассматриваемый как вид автокоммуникации.

цессов мышления посредством языка и тела (осознанно и/или нет). Утверждение В. В. Налимова, отмечающего, что человек «в каком-то глубинном смысле мыслит всем телом» [6], также можно рассматривать в аспекте исследования вербального и невербального. И молчание, представленное таким образом, будет относиться скорее к миру эмоций, нежели к миру слов.

Исследование внутренней психологической организации процесса производства речи как «последовательности взаимосвязанных фаз деятельности» (Л. С. Выготский, А. Р. Лурия, А. А. Леонтьев и др.) позволяет выявить многосторонние связи процессов мышления и речи словесной (вербальной) и несловесной (язык тела), что, в свою очередь, находит отражение при изучении эмоциональной составляющей мышления и его языковой/неязыковой реализации, а также при исследовании молчания.

Расширяют представление о понятии «молчание» исследования философов, политологов и социологов. Так, философ Андре Конт-Спонвиль понимает молчание «как обозначающее не отсутствие шума, а отсутствие смысла» [4, с. 322]. Автор считает, что может быть молчаливый шум и шумное молчание (шум ветра, молчание моря). «Молчание – это то, что остается, когда мы замолкаем, то есть все сущее минус смысл, который мы ему придаем, (включая этот самый смысл, если мы не видим за ним другого смысла). Значит, молчание – всего лишь другое название реальности, если, конечно, согласиться, что реальность – это не просто название» [4, с. 322].

В свою очередь, социологический словарь в статье о теории массовых коммуникаций рассматривает молчание, описывая данную категорию как «спираль молчания». Так, Э. Ноэль-Нойман отмечает, что явление спирали заключается в намеренном умалчивании индивидом собственной точки зрения, если она отлична от мнения других членов общества, с целью избежать возможной социальной изоляции [7].

Не менее интересной является точка зрения М. Хайдеггера, немецкого философа, понимающего язык как взаимосвязанную и взаимозависящую от бытия категорию. Исследователь представляет молчание подобно некоему «чистилищу» языка и мысли, явлению

*И пошатнулся всадник медный,
и помрачился свод небес,
и раздавался крик победный:
«Да здравствует болотный бес»*

[4, I, с. 587].

Параллели между стихотворениями Набокова о Петербурге и произведениями других поэтов, писавших о двойственной природе этого города, очевидны. Многие образы и мотивы данного и других текстов Набокова, в которых есть описание городского пейзажа Петербурга или осмысление его истории, инспирированы образами и мотивами, ставшими уже классическими в мифопоэтике северной столицы. Это дает нам право утверждать, что петербургский миф в лирике Набокова – инерция традиции, которая возникла в русской литературе задолго до него.

Творчество Набокова, безусловно, впитало в себя опыт становления петербургского мифа в творчестве предшественников и современников, что нашло отражение в его художественных текстах как на уровне подражания, влияния, переключки, продолжения традиции, соперничества, диалога, так и на уровне дискуссии, а порой и неприятия.

Крымский миф у писателя, в свою очередь, также ведет полилог с мифомоделями Крыма в творчестве Пушкина, Батюшкова, Бенедиктова, Минаева, Бунина, Чехова, а также Мережковского, Цветаевой и других писателей и поэтов, творивших в XIX и XX веках и на их рубеже. Однако в отличие от традиционного петербургского мифа, крымский миф Набокова можно назвать составляющей Таврического мифа его предшественников лишь отчасти. Мифопоэтическая модель Крыма в творчестве Набокова – скорее особый виток этого мифа, получивший за прошедшее с пушкинской поры столетие новое историческое, духовное и художественное наполнение.

Выводы. Результаты исследования дают основание заключить, что образ Крыма в лирике Набокова не является простым отображением моментов биографии автора, это тщательно сконструированная мифопоэтическая реальность, призванная служить своеобраз-

разным связующим звеном между мифом (т. е. художественным преображением реальности) и действительностью. Это утверждение справедливо и для набоковского петербургского мифа, который, безусловно, является хронологически вторичным, однако первостепенным по значимости не только для поэзии, но и для прозы писателя.

Примечания

¹ Более подробно с некоторыми мотивами индивидуальной мифологии Набокова-урбаниста можно ознакомиться в работе Ю. Левинга [2].

Список использованных источников

1. Долинин А. А. Проза Набокова и «Петербургский текст» русской литературы / А. Долинин // Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. С. 346–366.
2. Левинг Ю. Вокзал–Гараж–Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма [Текст] / Ю. Левинг // СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. 400 с.
3. Люсый А. П. Крымский текст в русской литературе [Текст] / А. П. Люсый // СПб.: Алетейя, 2003. 314 с. (Серия «Крымский текст»).
4. Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: В. 5 т. [Текст] / В. В. Набоков. – СПб.: Симпозиум, 1999–2000. Т. 1-3. СПб., Симпозиум, 2001. Т. 4–5.
5. Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. [Текст] / В. В. Набоков. – СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 1–4. СПб., 1999. Т. 5.
6. Набоков В. В. Бахчисарайский фонтан (Памяти Пушкина) [Электронный ресурс]. / В. В. Набоков. – Режим доступа: http://nabokovandko.narod.ru/Texts/Stihi_7.htm
7. Новикова М. А., Мисюк А. В. Факты и Символы (Крым В. Набокова) [Текст] / М. А. Новикова, А. В. Мисюк // Пилигримы Крыма '98. Материалы IV меж. конференции. – Симферополь, Крымский Архив, 1998. С. 99–102.

лей, в определенной мере соотносится с заявленной темой данной статьи.

Любой естественный язык, в первую очередь, являющийся средством общения, связан с культурой и национально-культурной спецификой народа, и молчание как знаковая категория присутствует и функционирует в различных лингвокультурах по-разному.

В связи с тем, что «миропорядок, зафиксированный в коллективном сознании этноса, не может существовать без системы оценок, фрагментов действительности, без оязыковленных ценностных ориентиров» [3, с. 239], концептуализация и лексическая репрезентация категории «молчание», безусловно, вызывает исследовательский интерес.

В различных сферах научного знания (философия, герменевтика, культурология, теология, литературоведение, лингвокультурология и т. д.) молчание определяется как способ познания мира, своеобразная автокоммуникация, нулевой семиотический знак, риторическая фигура, коммуникативный прием и пр.

Говоря о семантической природе данного знака, можно утверждать, что его план выражения представляет собой полное отсутствие звуков, но план содержания настолько неоднозначен, что весь спектр значений можно определить лишь исходя из конкретного контекста, ситуации и культуры.

При анализе лексических значений слов «молчание» и «тишина» как его ближайшего синонима в ряде толковых словарей (Т. Ф. Ефремовой, Д. Н. Ушакова и пр.) отмечается яркая полисемантность «молчания» по сравнению с «тишиной». Молчание может быть многозначным, суровым, невыносимым, глухим, громким, мертвым, тяжелым. Иными словами, как правило, молчание – это то, что свойственно человеку, поскольку молчание – категория речевая. Тишина же, по мнению М. Н. Эпштейна, представляет собой так называемое дочеловеческое состояние всей природы [10]. Не соглашаясь с мнением о том, что речь вербальная значимее речи невербальной (к ней мы можем отнести в ряде случаев и молчание, безусловно, сопровождающееся явными или скрытыми эмоциями), отметим, что речь (и словесная, и несловесная), являясь высшей психической функцией, представляет собой реализацию про-

УДК: 81'221'373.612:008

«МОЛЧАНИЕ» КАК ПОЛИАСПЕКТНАЯ ЗНАКОВАЯ
КАТЕГОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Дроздова Стелла Александровна,

к. филол. н., доцент кафедры методики преподавания
филологических дисциплин Таврической академии
(структурное подразделение) ФГАОУ ВО «Крымский
федеральный университет имени В. И. Вернадского»
(г. Симферополь, РФ);
e-mail: stellad@rambler.ru

В статье рассматривается семиотическая природа категории «молчание», анализируются изменения семантической организации, лингвокультурная составляющая, полифункциональность молчания как феномена культуры.

Ключевые слова: семиотическая категория, семантическая природа, вербальная / невербальная коммуникация.

*Умением говорить выделяются люди из мира животных;
умением молчать выделяется человек из мира людей.*

Григорий Ландау

Семиотический подход к изучению языка и культуры, обозначенный в трудах В. А. Масловой, М. Н. Эпштейна, Ю. М. Лотмана, М. М. Бахтина, С. Г. Тер-Минасовой и многих других исследовате-

8. Отрадин М. В. Петербург в русской поэзии XVIII – начала XX века [Текст] / М. В. Отрадин // Петербург в русской поэзии (XVIII – начало XX века): Поэтическая антология. Л., 1988. С. 5–32.

9. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического [Текст]: Избранное / В. Н. Топоров. М.: Прогресс; Культура, 1995. 624 с.

THE MYTH OF ST. PETERSBURG
AND THE CRIMEAN MYTH IN NABOKOV'S POETRY:
GENESIS AND CORRELATIONS

Bespalova Elena Konstantinovna

Candidate of Philology,
Associate Professor of Russian and foreign literature,
Taurida Academy «Crimean Federal University named
after V.I. Vernadsky» (Simferopol, Russia);
e-mail: korelkon1975@mail.ru

This article analyzes the main structural and semantic components of the Crimean myth, created in V. V. Nabokov's early poetry and reveals its primacy in relation to the myth of St. Petersburg, which is central in the heritage of the writer. The subject of the study is based on Nabokov's early poetry. The study was conducted with the use of biographical, literary-historical, typological and comparative methods.

The results can be used in studying of the Crimean text and Crimean myth in Russian literature, as well as expand the understanding of the work of Vladimir Nabokov. The findings are relevant not only for Nabokov studies as a branch of national history of literature, literary theory, but in science, aspiring to the development of the mechanism of interaction of such phenomena as «myth», «text», «spatial locus» «urbanism» and others.

It is proved that it is the myth of Crimea (not vice versa, as previously thought) inspired the appearance of the St. Petersburg's myth in the future works of the writer.

Keywords: Nabokov, poetry, Crimea, St. Petersburg, Crimean text, Crimean myth, myth of St. Petersburg, mythopoethic reality.

References

1. Dolinin A. A. Nabokov's prose and the «Petersburg text» of Russian literature. / A. Dolinin // The true life of the Sirin writer: works on Nabokov. SPb.: Academic Project, 2004. P. 346-366.
2. Leving, Yu. Station Garage, Hangar: Vladimir Nabokov and poetics of Russian urbanism / Yu Leving // St. Petersburg.: Publishing House Ivan Limbakh, 2004. 400 p.
3. Lyusy A. P. Crimean text in Russian literature. SPb.: Aletheia, 2003. 314 p. («Crimean text» Series).
4. Nabokov V. Coll. Op. Russian period: 5 vol. SPb.: Symposium, 1999-2000. Vol. 1-3. SPb.: Symposium, 2001. T. 4-5.
5. Nabokov V. Coll. Op. American period: 5 vol. SPb.: Symposium, 1999-2000. Vol. 1-3. SPb.: Symposium, 2001. T. 4-5.
6. Nabokov V. Fountain of Bakhchisarai (In Memory of Pushkin) [electronic resource]. / Vladimir Nabokov. - Access mode: http://nabokovandko.narod.ru/Texts/Stihi_7.htm
7. Novikova M. A., Misyuk A. V. Facts and Symbols (Vladimir Nabokov's Crimea). Crimean Pilgrims'98. Matt. IV Int. Conf. Simferopol, Crimean Archive, 1998. 99-102.
8. Otradin M. V. Petersburg in Russian poetry of XVIII - early XX century. Petersburg in the Russian poetry (XVIII - beginning of XX century): Poetry anthology. L., 1988, pp 5-32.
9. Toporov V. N. Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in mythopoetics: Selected. M., 1995. 624 p.

RECEPTION OF «ALICE» BY L. CARROLL IN THE SOVIET UNION: THE ANIMATED VERSION

Vikhrieva Inessa Vasilyevna,

*Ph. D., Assistant -Professor of Saint-Petersburg State Agrarian University, (Saint Petersburg, Russia),
e-mail: inessa-vikhrieva@rambler.ru*

The analysis of the classic work rebuilt under its new, changed functioning is given in the paper. Translation reception is interpreted by means of cinematography. Russian contour animated film adaptation does not cease to be a source of information about the UK and about British children's literature over the years.

Tales' biaddress and receptive bidirectionality are revealed: cartoons are expected both for adult and child audience. Soviet adult audience, who grew up in an atmosphere of ideological prohibitions, always greatly appreciated the role of subtexts, implicit and explicit statements, which are numerous in the books. Cartoons, born out of a literary genre, began to live an independent life and became the "golden fund" of domestic animation.

Keywords: *translation reception, literary reception, intermedial interaction, animated version, receptive bidirectionality.*

References

1. Eco Umberto. Otsutstvuyushchayastruktura. Vvedeniye v semiologiyu [Absent structure. Introduction into semiology]. St. Petersburg, 1998. 432 p.
2. Carroll L. Alisa v strane chudes. [Alice's adventures in wonderland]. M., 2015. 191p.
3. Lotman Yu. L. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Cinema semiotics and cinemaesthetics' problems]. Tallinn, 1973. 369 p.
4. Smirnov I. P. Videoryad. Istoricheskaya semantika kino [Videorow. Historical semantics of cinema]. SPb., 2009. 403 p.

вошли в язык и сознание англичан, как, пожалуй, никакая другая книга.

Эта магическая история показана классической мультипликацией через призму сновидений, где подобные переживания вполне уместны и естественны, сотканы подсознанием из глубоко скрытых в нем впечатлений, оставленных там нашей прошлой внутренней и внешней жизнью. Мультфильмы, родившись из литературного жанра, стали жить самостоятельной жизнью в общероссийской культуре, следовательно, остаются исключительными в одном из массовых искусств XX и начала XXI веков и входят в «золотой фонд» отечественной мультипликации.

Анимационная экранизация «Алисы» отвечает на вопрос, почему для русской культуры Л. Кэрролл так значителен. Русских читателей и зрителей роднят с Алисой поиски чудесного и возможность вмешательства последнего в естественный ход событий, и это, по всей видимости, то, что приближает Л. Кэрролла к нашей культуре и делает его фигурой значимой даже при обилии переводов на русский язык. По мнению Ф. М. Достоевского, «всеотзывчивость, всеприемлемость русского духа состоит в том, что он свободно усваивает культуру других народов». Поскольку существуют такие удачи, как поэтические переводы Кэрролла Н. Демуровой, Б. Заходером, С. Маршаком, Т. Щепкиной-Куперник, В. Набоковым, Д. Орловской, другими, а также описанное режиссерское творчество и замысел Е. Пружанского в анимации, то все это свидетельствует о том, что советско-российская культура приняла и приблизила к себе Л. Кэрролла.

Список использованных источников

1. Эко Умберто. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Symposium, 1998. 432 с.
2. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. М.: Эксмо, 2015. 144 с.
3. Лотман Ю. Л. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 369 с.
4. Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009. 403 с.

УДК 801.81

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ НАРОДНОЙ ИДИОМАТИКИ В СТИЛЕ ПОЭМ А. Т. ТВАРДОВСКОГО

Злобина Надежда Фёдоровна,

*д. филол. н., профессор кафедры современного русского языка филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (г. Москва, РФ);
e-mail: Zlobina-n@bk.ru*

Целью статьи является выявление национальных опор в поэзии А. Т. Твардовского на уровне идиоматики, фольклорных поэтических приемов и их переосмысление в авторском стиле поэта. Для достижения цели использован семасиологический метод исследования. Определено, что перефразирование в рамках структуры пословицы или фразеологизма позволяет сжать стилевое пространство. Авторский неологизм, эллипсис, повтор углубляют проблематику произведения, усиливают реальные смысловые оттенки, создают образ образа, его семантическую концентрированность. Поэтическая этимологизация обогащает художественные смыслы произведения, способствует накоплению новых оттенков значений, уточняет мысль в конкретных образах.

Ключевые слова: внутренняя форма, повтор-ретардация, эллипсис, поэтическая этимологизация, художественные смыслы, идиоматика.

© Н. Ф. Злобина, 2017

Творчество А. Т. Твардовского является примером тесной связи с народной традицией на уровне изображения художественного мира, проблематики, структуры образов. Взаимодействие с фольклорной традицией происходит на глубоком «тайном» уровне создания новой внутренней формы с ее особыми функциями. Это не просто заимствование или цитация, но деликатное внедрение новой мысли в знакомый образ. Так происходит, когда новый контекст сообщает другие смыслы и одновременно отсылает к известным картинам народной жизни, а повтор получает еще значение семантической рифмы. Индивидуальность и видна, когда толкуем о новой внутренней форме, об образе образа, который создается индивидуальностью!

Стилевое пространство поэзии А. Твардовского формируется с активной опорой на традиционную внутреннюю форму используемых речевых ресурсов. Например, А. Т. Твардовский, тонко используя прием поэтической этимологизации, создает на основе традиционной внутренней формы фразы новые сложные образные композиции. Например, в самом начале поэмы «Страна Муравия» четверостишие:

*Тоскуя о родном тепле,
Цепочкою вдали
Летят, – а что тут на земле,
Не знают, журавли*

[3, с.5], –

опирается на богатый ассоциациями образ журавля. Образ журавля, особенно журавля в небе, связывается с чем-то весьма далеким, недостижимым [5, с. 237], а также с известным мотивом «летят журавли» народных лирических песен, несущим мысль о завершении определенного жизненного цикла, о прощании с ним. Поэт использует традиционное значение фразы, разрывает ее собственным пояснением («а что тут на земле, не знают») и тем самым нагнетает мысль о неизбежных переменных, связанных с ними трудностях. Далее этот мотив прощания с привычным, родным местом только усиливается, обрастает подробностями: «идет народ, пол-

В режиссерском прочтении «Алисы» в советском кинематографе (в отличие от «Алисы» Тима Бертона, США, 2010 год), например, удачно сочетаются выразительные средства в передаче свойств художественного пространства, а также академическая обстоятельность, точность, изысканность аналогий и выверенность деталей, эстетический вкус. Режиссер сохранил верность произведению и в то же время заставил аудиторию посмотреть на текст по-новому. Алиса поняла, что видит сон, тем самым она обрела силу и тот мир тотчас же рухнул. Действия во сне были страшными, а дух пронизан спокойствием и умиротворением. Русскоязычному зрителю «Алиса» понравилась тем, что она расслабляет напряженный интеллект своей ненасильственной динамикой. Хотя с точки зрения русскоязычного зрителя, «Алиса в стране чудес» само по себе непростое произведение, полное аллюзий и двусмысленностей. Мультфильмы рецептивно двунаправлены и рассчитаны как на взрослую аудиторию, так и на детскую, воспринимающую действительность эмоционально. Советский взрослый зритель, выросший в атмосфере идеологических запретов, всегда очень ценил роль подтекстов, имплицитных и эксплицитных высказываний, которыми богат мир книги Л. Кэрролла. В этом смысле «фильм поступает в воспринимающее сознание не как строго изолированная, выделенная из мира его репрезентация, но как его эквивалент, как его замещение, вполне равносильное фактической действительности» [4, с. 7].

Создателям мультфильмов удалось перестроить текст под новые, изменившиеся условия его функционирования и воссоздать его для новых групп зрителей – детей и взрослых. Речь идет не об упрощении текста, а о направленности на другого зрителя, где прежние языковые выразительные средства в полной мере не приводили к пониманию замысла текста из-за межкультурных различий. Создателями мультфильмов были найдены способы осуществления эффективной межкультурной коммуникации в художественно-кинематографическом дискурсе «Алисы», в результате чего на протяжении многих лет они не перестают быть источником информации о Великобритании и английской детской литературе. Они живут, «живее некуда», как сказал об Алисе Гонец, и слава их растет. Они

чение и несет информацию. Однако значение это может иметь двоякий характер. С одной стороны, образы на экране воспроизводят какие-то предметы реального мира. Между этими предметами и образами на экране устанавливается семантическое отношение. Предметы становятся значениями воспроизводимых на экране образов. С другой стороны, образы на экране могут наполняться некоторыми добавочными, порой совершенно неожиданными, значениями. Освещение, монтаж, игра планами, изменение скорости могут придавать предметам, воспроизводимым на экране, добавочные значения – символические, метафорические, метонимические и прочие» [3, с. 23]. Синтез словесных и изобразительных знаков приводит к параллельному развитию в кинематографе двух типов повествования. Слова начинают себя вести как видимые образы. В мультфильме используются не только устные литературные цитаты, но и предметы (баночки, пузырьки, пирожки) с надписями, которые составляют как бы ключи к пониманию текста. Часто беседа передается звуком, мелодией, а мысли героини Алисы – внутренней речью. По типу изложения кинотекст представляет собой повествование, в которое включены элементы описания. Появляются рассуждения как тип изложения, при этом в нем представлено три типа информации: событийная действительность, которую представляет сценарист; подтекстовая информация, требующая предварительного знания множества деталей; далее они объединяются в концепции сценариста и информативный аспект. Таким образом, кинотекст содержит концептуальную информацию, он полиинформативен. Здесь присутствует и информация о внешней действительности, и наше восприятие.

Кинотекст включает в свой состав иллюстративный материал, который также участвует в формировании смысла текста. Чудесно и изумительно нарисованы персонажи мультфильма художниками Ириной Смирновой и Генрихом Уманским. В режиссерском замысле присутствует световая партитура: яркие пейзажи, солнечные зайчики, блики, пейзажи в приглушенных, темных тонах, изменение общей цветовой гаммы в разных сценах. Все это затрагивает чувства зрителя, гармонизирует их, пробуждает воображение, дает право по-своему понять переживания героев.

зет обоз» [3, с. 5], «паром скрипит, паром идет» [3, с. 5–6], «столбы бегут» и даже село «навстречу шло» [3, с. 7]. При этом образ хаотического движения подчеркивается с помощью использования слов с семантикой неопределенности. Никита Моргунок движется «как будто в город», «как будто в гости» [3, с. 6].

Этот же прием поэтической этимологизации встречается в поэме «Дом у дороги». Известное устойчивое словосочетание «кровь ручьем бежала», с помощью которого дается характеристика кровопролитной битвы, сражения [5, с. 330], в тексте А. Т. Твардовского впитывает новое слово. Слово «роса» заменяет слово «кровь»: «роса ручьем бежала». Экспрессия первоначального смысла фразы «кровь ручьем бежит» не только сохраняется, но увеличивается. Образ тяжелой росы, когда из каждой травинки сочится, пульсирует кровавая капля, является шоковым образом, потрясением. Этот образ заставляет замереть, оцепенеть от ужаса. Война проступает и отражается в каждой капле такой росы. Все эти значения представлены в свернутом виде, в форме поэтической этимологизации. Сгущение, сжимание стилового пространства воспринимается как своеобразный авторский неологизм, который при этом не подвергается «стиранию этимологического образа, внутренней формы» [2, с. 292]. Подобная семантическая концентрированность углубляет проблематику произведения, усиливает реальные смысловые оттенки, создает «окказиональный сгусток» содержания, образ образа, в данном случае – образ кровопролитной войны. Идея произведения пересоздана в образе, который структурно оформлен как идиома, известный фразеологизм. Этот стиливый элемент «содержит лишь самую схематическую, “свернутую” информацию о стиле как целом» [2, с. 299], но являясь «репрезентатором» стиля, делает поэзию А. Т. Твардовского узнаваемой.

Кроме поэтической этимологизации А. Т. Твардовский обращается к неологизмам. Являясь заместителем некоторой описательной конструкции, неологизм функционирует в роли свернутой метафоры. «Неологизм – это воистину и слово и синтагма (цепочка морфем), и образ и произведение» [2, с. 292]. Поэт использует этот художественный прием осторожно, отчего содержательность его,

емкость и «вес» в системе художественных координат значительны, что влияет на раскрытие идеи произведения. Как к последней земной инстанции обращается герой к Сталину в поэме «Страна Муравия»:

*Конец предвидится ай нет
Всей этой суетории?...*

[3, с. 31]

«Суетория» – авторский неологизм, он включает смыслы от слов «суета» и «история», а также негативную, с налетом тяжелой иронии, авторскую оценку явления. В контексте все происходящее обнаруживает себя как безнадежная беспорядочная, излишне торопливая, тщетная, не имеющая истинной ценности перестройка, суета сует.

Как на уровне ассоциативно-образном, так и на уровне художественных приемов и средств ярко проявляется специфика стиля А. Т. Твардовского. Прием повтора-ретардации в форме поговорки, пословицы или емкой фразы присутствует во всех поэмах. Своеобразным locum commune является приговорка про бубочку в устах Моргунка (после пьянки и во время сна), а в завершении – в рассуждениях жителя селения Острова:

*Посеешь бубочку одну,
И та – твоя*

[3, с. 19].

Мечтает Моргунок в начале своего пути после того, как напился «до синего дыму»:

*А хуторок, как кустик.
Земля кругом своя*

[3, с. 19].

Мечту свою высказывает Сталину и во сне пытается оправдать ее жизненность:

Кишко – *Мартовский Заяц*; Александр Бурмистров – *Болваницик*; Ростислав Плятт – *текст от автора*.

Восхитительная музыка, одно из выразительных средств этого мультфильма, написанная композитором Евгением Птичкиным, российским советским композитором, заслуженным деятелем искусств РСФСР, автором песен, написанных в основном для кино, сопровождает киноповествование с самого начала, выступая то «фоном» событий, где присутствует тема кельтских микробаллад, то «темой» персонажей. Часто во время драматических событий звучит «тревожная» музыка, а во время переживаний героев – печальная и задумчивая. Звук может поднять мысль на высокий обобщающий уровень, и это заставляет зрителей испытывать те же эмоции, что герой, и, конечно, сопереживать ему. Также в фильме использована музыка Отторино Респиги и Луиджи Боккерини, Анджее Кожиньского (из саундтрека к фильму Анджее Вайды «Человек из мрамора»).

Мимика персонажей, нереалистичное изображение эмоций, например, слезы Алисы в три ручья, общий характер движения персонажей, как и в книге, передают их решительность, робость, усталость, удивление, удовольствие, сомнение, страх, радость, гнев. Зритель может увидеть, как характер движений человека переносится на Кролика, Чеширского Кота, на неживые предметы (марш граммофонов).

Анимационные спецэффекты сделаны на уровне того времени и помогают передать состояние персонажей. Это вихрь мошек, мимо которых пролетает Алиса; звездочки-вспышки вокруг Алисы могут обозначать и неожиданное уменьшение Алисы в размерах, и внезапную ее догадку о возможности пройти в крошечную дверь; кружащие вокруг Алисы кольца дыма во время беседы с гусеницей, вызывающие у нее кашель, линии движения и направления, инверсия цвета, летающая колода карт и многое другое.

Переводя сложный текст художественного произведения в киноязык, автору-сценаристу удалось сохранить содержательные модели текста, где много юмора, в том числе черного. Ю. М. Лотман в книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973) писал: «Каждое изображение на экране является знаком, имеет зна-

Режиссеру мультипликации Ефрему Пружанскому, автору-сценаристу, художникам-постановщикам удалось создать авторское произведение и в то же время передать все безумство и прелесть Страны Чудес, атмосферу сюрреализма, дух английского национального колорита: обаяние простодушной, учтивой, тактичной, сдержанной, образцовой девочки Алисы эпохи Викторианской Англии; веру Алисы в то, что все, что с ней случилось, происходит от отсутствия в уме критического чувства и от простоты сердца, от юной активной энергии, от великодушия и щедрости; линию Алисы, ее желание переселиться из реального английского быта в мир абсурда, постоянную переключку сказки и реальной жизни, сумасшествие фантазмагории.

Авторы мультфильмов сделали сказку более доступной для русскоязычного зрителя. В ней много остроумных диалогов с чисто английским юмором, которые претерпели минимальные изменения в анимационной версии. Так, первая глава в книге и в фильме заканчивается любопытной фразой: «Вообще-то так и бывает с тем, кто ест пирожки, но Алиса так уже привыкла ждать одних только сурпризов и чудес и теперь очень удивилась, что с ней ничего чудесного не произошло» [2, с. 21]. Здесь мы видим необычную прорисовку персонажей при перегруженности и запутанности окружающего их мира, тем временем просматривается отзвук детской действительности, например, традиции театра-балаганчика Punch&Judy (Панч и Джуди), угадываемой в «Алисе в Зазеркалье». Когда единорог и лев сражаются дубинами друг с другом, и автор, и сценарист подчеркивают, что они держат дубины, как в Punch&Judy (Панч и Джуди). Этих животных мы можем увидеть и сейчас на британском гербе.

Каждому персонажу подобран тот самый единственный голос, который, как никакой другой, дает понять чуточку больше о самом персонаже. Главные роли в обеих «Алисах» озвучили всеми узнаваемые и любимые советские актрисы и актеры, подарив героям свои характерные голоса. Это Марина Неёлова – Алиса; Вячеслав Невинный – Белый Кролик; Рина Зелёная – Герцогиня; Татьяна Васильева – Червоная Королева; Александр Ширвиндт – Черширский Кот; Евгений Паперный – Червоный Валет; Георгий

Пожить бы так чуть-чуть...

А там –

В колхоз приду,

Подписку дам!

[3, с. 32]

Эти же слова говорит и дед из селенья Острова [3, с. 66].

Интересны в своей антитезе повторяющиеся фразы: первая – «Бога нет», вторая – «а я и тут». Первая фраза вложена в уста «кудрявого паренька», тракториста, вторая повторяется священником. Потрясающая комбинация противоборства двух не столько образов, сколько идей.

В лирической хронике «Дом у дороги» для повтора автором выбрана пословица «Коси коса, пока роса. Роса долой – и мы домой». «Коса» содержит в себе значение и орудия труда, и орудия смерти. Слово «роса», присутствующее в поговорке, отсылает нас к семантике уже разобранным нами фразеологизма-неологизма «роса ручьем бежала». Теперь мы понимаем, какая бежит роса, пока косит коса смерти, и какая роса должна уйти «долой», чтобы «мы домой» вернулись.

Выбор художественного средства всегда обусловлен задачами поэтического текста. Эллипсис – значимое опущение слова. Эллипсис сжимает предложение, но «дает речи силу» [1, с. 285]. Эллипсис во второй части этой поговорки придает ей дополнительную семантическую емкость, а незаметный сбой ритма активизирует звуковую форму слова. «Роса долой – и мы домой».

Художественная содержательность, многомерность этой пословицы раскрывается постепенно. В ней присутствуют вечные смыслы жизни, смерти, дома, семьи, дороги. Впервые в поэме пословица-формула появляется во второй главе и повторяется в ней шесть раз. Значения этой формулы открываются постепенно благодаря разному контексту. Сначала пословица включает в себя значения, связанные с семейным счастьем (покос, «взбитый пышно», в нем поет «сонный шмель») и образом счастливого домашнего очага. Далее подключаются другие, трагические, выраженные отрицани-

ем смыслы. «Не докосил хозяин луг», потому что ушел на войну. Из фольклорного фонда используется отрицательный параллелизм: «Не та коса, не та роса, Не та трава казалась». Это картина вынужденного изнурительного покоса одинокой жены-солдатки. Труден этот покос для крестьянки не столько физически, сколько духовно: горе отнимает силы. В четвертой главе, когда описываются уже окруженные бойцы, вновь появляется поговорка-присказка «Коси, коса, пока роса, Роса долой – и мы домой». Значение присказки в новом контексте совсем другое, в ней нет радости жизни, но это коса смерти – это сама смерть с косой, как представляет ее народ. При этом автор возвращается к пословице в ее обычном положительном варианте, что вселяет надежду, что «мы домой» все-таки вернемся. Встреча-прощанье мужа и жены на угретом сене в Покров (новая свадьба – новая судьба) также сопровождается этой присказкой. В конце поэмы пословица, кроме вышеперечисленных смыслов, дополняется томительно радостной надеждой на долгожданную встречу родных.

Формульность характерна для поэтического языка фольклора. В сказках это формулы инициальные, медиальные, финальные. В былинах поэтическими формулами, не связанными с их содержанием, являются запев (зачин), исход, а также общие места (например, вход в гридню, пир у князя Владимира, седлание коня, поездка богатырская на коне, расправа богатыря с врагом), концовки. Формула-повтор присутствует в подблюдных песнях, финальная формула – закрепка в заговорах, примеры можно продолжать. Повторение формул и общих мест – важный прием в народной поэтике. В результате – описываемое действие в эпосе предстает внушительным, неспешным и неотвратимым. Авторские формулы, по структуре своей близкие фольклорным, делают художественную семантику концентрированной, сгущают ее. При этом теоретики стиля подсказывают: «Сводить феномен “сгущения” и “расширения” художественного содержания к фольклору нет оснований. Соответствующий круг идей может быть развит применительно к индивидуальным стилям в художественной (книжной) словесности» [2, с. 295]. Именно это мы наблюдаем в стилистике произведений А. Т. Твардовского. Попадая в новый ритмико-семантический контекст,

текста и варьирования главных сюжетных линий, темпов повествования, портретов персонажей, а также большой спектр использования выразительных средств и организации художественного пространства. К тому же кино является и коммуникативной системой, а это означает, что оно неизбежно пользуется неким кодом для шифровки своих сообщений. Если мы не обнаруживаем этого кода, это отнюдь не означает, что его нет – просто его предстоит найти. Не исключается и то обстоятельство, что киноязык – это очень неустойчивая система, постоянно трансформирующая правила коммуникации, и, следовательно, опирающаяся на слабые коды временного характера, которые часто видоизменяются.

У. Эко уверен, что когда мы говорим о семиотике кино, то «должны учитывать задачи всякого семиотического анализа, а именно: стремиться по возможности обнаружить за любым феноменом, который кажется природным, естественным, далее нерасчленимым, первичным, условность, конвенцию, фактор культуры и, следовательно, выявить, что любой предмет может быть сведен к символу, «естественность» – к идеологии, а любая аналогия – к коду. Семиотика способна отыскать заключенную в способе коммуникации идеологическую детерминанту и полнее определить мотивированность акта творчества, который кажется нам свободным» [1, с. 27].

Так, к примеру, в мультфильме «Алиса в стране чудес» отсутствует ряд книжных сцен и такие персонажи, как Мышь, Додо, ящерица Билль, Кухарка, младенец-поросёнок и другие. Черепаха Квази появляется только в эпизоде с игрой в крокет, но не произносит ни слова.

Сюжетная линия мультфильма «Алиса в Зазеркалье» также несколько укорочена. Здесь отсутствуют спящий Чёрный Король, а также Лань, Лягушонок, Комар и некоторые другие эпизодические персонажи. Из двух гонцов фигурирует только один. Исключены стихотворение Траляля про Моржа и Плотника, стихотворение Шалтая-Болтая про рыбок и чужестранца. Из стихотворения про Бармаглота в тексте от автора зачитываются только три четверостишия. В мультфильме голосом популярного советского и российского актёра театра и кино Николая Караченцова Белый Рыцарь исполняет песню не про Старичка, как в книге, а про слонёнка.

и кодов знаменитых книг привела к тому, что в настоящее время они стали наиболее цитруемыми текстами после Библии и Шекспира. С «Алисой в Стране чудес» произошло уникальное превращение вполне в духе этой полной парадоксов сказки: будучи написанной специально для детей, точнее, даже для одной девочки, Алисы Лиддел, книга стала излюбленным чтением взрослых интеллектуалов всего мира. Интерпретировать «Алису» по-своему пытаются математики, физики, философы, психологи, психоаналитики, режиссёры, сценаристы.

Русскоязычный читатель познакомился с книгами об Алисе, их героями, национально-культурной спецификой благодаря многочисленным переводам.

Переводческая рецепция Нины Демуровой – известного литературоведа, исследователя литературы Великобритании и США, детской английской литературы, переводчика с английского ближе к английскому тексту, менее интерпретирует содержание книг Кэрролла. В переводе удалось сохранить четкий, выразительный, сдержанный, динамичный характер речи автора.

Литературоведческая рецепция Бориса Заходера, русского советского поэта, детского писателя, переводчика, популяризатора мировой детской классики является свободным пересказом (переложением) текста, адресованным детской публике.

«Алиса в Стране чудес» – часто экранизируемое произведение классической литературы. Русская контурная анимационная экранизация обеих «Алис» («Алиса в стране чудес», 1981 год, 3 серии, 30 минут; «Алиса в Зазеркалье», 1982 год, 4 серии, 38 минут) в советском кинематографе осуществлена по мотивам произведений Льюиса Кэрролла на киностудии «Киевнаучфильм». Почти во всех сценах мультфильмов реплики персонажей и диалоги являются цитатами из русского перевода Нины Демуровой. Поэтому она выступила консультантом мультфильма.

При переходе к жанру кинематографа и интермедийному взаимодействию языка литературы и киносюжет мультфильмов, в отличие от книг, укорочен без существенной потери смыслового потенциала книг об Алисе. Анимационное кино дает большую свободу, чем кинофильм: это дополнительные возможности сокращения

пословица, поговорка, заветная мысль героя способствует созданию новой лиро-эпической внутренней формы.

В главе «Теркин на том свете» авторская фраза «пушки к бою едут задом» по структуре своей близка поговорке. В предисловии к рассказу, намекая на необычность истории, поговорку произносит автор [4, с. 200]. В беседе с покойным товарищем о жизни в преисподней эту фразу повторяет герой Вася Теркин [4, с. 245], и в последнем четверостишии [4, с. 254] автор победно произносит эти подтверждающие сюжет слова. Тройной повтор подкрепляется дополнительными фразами: «это сказано давно», «это верные слова», «было сказано не зря». Разный контекст, в который она вписывается, позволяет понять и запомнить мысль автора.

Обращение к традиционному для народной поэтики художественному приему, умелое и ненавязчивое его использование лишь подтверждает отточенность резца мастера.

Особый мир словесной изобразительности, находящийся под властью художественной условности, формирует смыслы поэтических произведений. Безусловно, в слоге произведений воплощается художественное мышление автора, особый ход художественных ассоциаций, на формирование которых имели влияние народная традиция, православное мировосприятие, реалии современного мира.

Итак, важным художественным средством в поэзии А. Т. Твардовского является повтор-ретардация, выполняющий функцию общих мест, повторяющихся неоднократно на протяжении поэм. В поэмах «Страна Муравия», «Василий Теркин», «Дом у дороги» в качестве традиционных *loci communes* выступают пословицы, поговорки, авторские фразеологизмы-неологизмы. Кроме того, с их помощью формируется неспешный последовательный повествовательный ритм эпического действия в лирическом стилевом пространстве. Во многом образность строится на способности художественного содержания сгущаться в момент использования. Авторская поэтическая этимологизация, неологизмы, умелое создание образа образа характеризует стилевую индивидуальность поэта. Изучение внутренней формы поэм А. Т. Твардовского в свете фольклорных ресурсов открывает перспективы исследования индивидуального стиля как А. Т. Твардовского, так и шире.

Список использованных источников

1. Буслаев Ф. И. Преподавание отечественного языка. М. : Просвещение, 1982. 512 с.
2. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности. М. : Владос, 1999. 360 с.
3. Твардовский А. Т. Поэмы. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1963. 496 с.
4. Твардовский А. Т. Василий Теркин. Теркин на том свете. М.: Раритет, 2000. 270 с.
5. Фразеологический словарь русского литературного языка: В 2 т. / Сост. А. И. Федоров. Т. I. М. : Цитадель, 1997. 391 с.

RETHINKING FOLK IDIOM IN THE STYLE OF THE
POEMS OF A. TVARDOVSKY

ZlobinaNadezhdaFedorovna

*Doctor of philology department of Russian language
Orthodox Holy-Tihonovsky Humanity university
(Moscow, Russia), e-mail: Zlobina-n@bk.ru*

The purpose of this article is to identify national supports in the poetry of A. T. Tvardovsky, at the level of idiom, folk poetic techniques and their redefinition in the authentic style of the poet. To achieve the goal semasiologically used research method. It is determined that the paraphrase within the structure of the proverb or idiom allows you to compress stylistic space. The author's neologism, ellipsis, repetition deepens the problems of the work, increase the real shades of meaning, create an image of the image, its semantic density. Poetic etymological enriches the artistic sense of the work, contributes to the accumulation of new meanings, clarifies the idea in the concrete.

Keywords: *the internal form, repetition retardation, ellipse, etymological poetic, artistic sense, the study of idioms.*

References

1. Buslaev F. I. Prepodavanie otechestvennogo yazyika. M.: Prosveschenie. 1982. 512 s.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

УДК 82.01/09

РЕЦЕПЦИЯ «АЛИСЫ» Л. КЭРРОЛЛА В СОВЕТСКОМ
СОЮЗЕ: АНИМАЦИОННАЯ ВЕРСИЯ

Вихриева Инесса Васильевна,

*к. филол. н., доцент кафедры иностранных языков и
культуры речи Санкт-Петербургского государственного
аграрного университета (г. Санкт-Петербург, РФ);
e-mail: inessa-vikhrieva@rambler.ru*

Переводческая рецепция произведений Л. Керролла («Алиса в стране чудес», «Алиса в Зазеркалье») интерпретирована средствами кинематографа. Русская контурная анимационная экранизация обеих «Алис» на протяжении многих лет не перестает быть источником информации о Великобритании и об английской детской литературе. Раскрыта двуадресность произведений, их рецептивная двунаправленность: мультфильмы рассчитаны как на взрослую аудиторию, так и на детскую, воспринимающую действительность эмоционально.

Ключевые слова: *рецепция, интермедиальное взаимодействие, анимация.*

Общеизвестно, что сказки Л. Керролла об Алисе наполнены тайными шифрами, иносказательным и символическим смыслами, алогичными и абсурдными событиями. Глубина культурных смыслов

MYTHOPOETIC ORIGINS IN THE STORY OF
L. BORODIN'S
«THE YEAR OF MIRACLE AND GRIEF»

Julia Ereemeeva,

*postgraduate student of the Department of Russian literature of
XX century, University, teacher of Russian language and
literature in the College of Gzhel state University
(Moscow, Russia); e-mail: yul.eremeewa@yandex.ru*

*In the article discusses the artistic technique of mythologizing
images, allowing to compare Christian and pagan types of
consciousness. Examines the knowledge of the protagonist that
realizes in the confrontation of spiritual guidance, evolving in the
course of historical development.*

Keywords: *myth, mythology, Christianity, paganism.*

References

1. Bakhtin, M. M. The problem of Dostoevsky's poetics. M.: Fiction, 1972. 472 p.
2. Borodin L. I. Without a choice. M.: Youngguard, 2003. 507 p.
3. Borodin L. I. Trap for Adam: the Story. SPb.: ACME, 1994. 544 p.

2. Mineralov Y. I. Teoriya hudozhestvennoy slovesnosti. M.: Vlados, 1999. 360 s.
3. Tvardovskiy A. T. Poemy. M.: Gos. izd-vo hudozhestvennoy literatury, 1963. 496 s.
4. Tvardovskiy A. T. Vasilii Terkin. Terkinna tom svete. M.: Raritet, 2000. 270 s.
5. Frazelogicheskiy slovar russkogo literaturnogo yazyika: V 2 t. / Sost. A. I. Fedorov. T. I. M.: Tsitadel, 1997. 391 s.

УДК 821.161.1

МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПОВЕСТИ
Л. БОРОДИНА
«ГОД ЧУДА И ПЕЧАЛИ»

Еремеева Юлия Александровна,

*аспирант кафедры русской литературы XX века МГОУ,
преподаватель русского языка и литературы колледжа*

Гжельского государственного университета

(г. Москва, РФ);

e-mail: yul.eremeewa@yandex.ru

В статье рассматривается художественный прием мифологизации образов, позволяющий сопоставлять христианские и языческие типы сознания. Анализируется познание мира главным героем, которое осуществляется в противостоянии духовных ориентиров, видоизменяющихся в ходе исторического развития.

Ключевые слова: миф, мифологизация, христианство, язычество.

Леонид Бородин – русский прозаик, автор множества рассказов, повестей, автобиографического повествования «Без выбора» и других произведений. С повестью «Год чуда и печали» стал лауреатом литературной премии «Ясная Поляна» в 2007 г. В основу дан-

лем принципов деятельного, ответственного поведения человека перед лицом любой несправедливости в мире. Он и сам был таким равнодушным, деятельным искателем правды в жизни, которого вела через все испытания совесть очень тонкого к восприятию мира, честного и искреннего человека.

У Бородина обращение к мифам обусловлено в первую очередь тем, что он рассматривает совесть как основное условие нравственного совершенствования человека в его отношениях с миром. В культурно-историческом опыте русского народа такое понимание закреплено уже в устной традиции предания, былин и легенд. Вспомним основные качества характера былинных героев: насмерть стоять за правду, защищать попорченное чувство справедливости и достоинства человека и народа – вот что возрождает в творчестве Л. Бородина миф как форму универсального для человечества знания и образной передачи опыта народа будущим поколениям. Наш юный герой оказывается сродни этим былинным героям, их законным наследником и продолжателем традиции. Добавим еще, что эта проблема – отстаивания правды, традиционных представлений о ней – стояла в первую очередь и перед самим Бородиным.

Повесть, кажется, и родилась потому, что писателю в условиях заключения необходимо было утвердиться самому в том, что он опирается на верное, народное, веками выработанное представление о совести, правде, о должном поведении в ее защите, в том, что он способен выдержать все испытания на этом пути.

Вот таким неслучайным в его творчестве чудом соприкосновения с вечным, с духовным опытом многих поколений нашего народа оказалась эта удивительная, пронзительная повесть Леонида Бородина.

Список использованных источников

1. Бахтин М. М. Проблема поэтики Достоевского. М. : Художественная литература, 1972. 472 с.
2. Бородин Л. И. Без выбора. М. : Молодая гвардия, 2003. 507 с.
3. Бородин Л. И. Ловушка для Адама: Повести. СПб. : АКМЕ, 1994. 544 с.

не позволяет герою не вмешаться в ход истории, оставить все как есть, на милость мстительной Сармы.

Но и это не все. Символ всегда многозначен, поэтому Байкал здесь можно трактовать еще и как «житейское море» (ср.: «житейское море играет волнами» в духовных народных стихах), в плавание по которому пускается юный герой. Другими словами, это еще и вечная история инициации перед вступлением во взрослую жизнь, и вечно юное человечество, отталкивающееся от берега знаний предков в море непознанного.

Спустя год герой уезжает из поселка, расстается навсегда с Риммой, с Байкалом и с друзьями. Этот год стал настоящим чудом для героя во всех смыслах (в мифологическом мире и реальном). Ему довелось узнать внезапное пробуждение любви, пусть даже детской, и открыть в себе множество качеств: отзывчивость, душевную щедрость, сострадание, ответственность и готовность прийти на помощь другому, жертвенность, способность видеть в природе не просто красоту, но одухотворенный мир, живущий по своим законам. Герой выдержал испытание достойно и обрел себя настоящего, поверил в свои силы – и это, возможно, самый главный урок для всей его дальнейшей жизни. Он вынес в душе из всего случившегося чувство любви и родства со всем миром и, конечно, веру в изначальный свет, мудрость и добро мироздания.

Так в обоих планах раскрывается автором вечная в литературе тема нравственного взросления и становления героя как чуда самопознания, как чуда откровения мира только что пробудившейся, распустившейся, как цветок на заре, душе, испытавшей первую бурю чувств и вступившей с ней в борьбу за обуздание стихийной силы жизни. В мифологическом плане эту борьбу стихий олицетворяют противостояние могущественного Байкала и злобной, заковывающей его в камень Сармы и чудо рождения новой личности, утвердившейся в своем стремлении к свету, высокому нравственному идеалу, к вере в победу добра и любви. Так происходит возвышение героя. Название «Год чуда и печали» только подчеркивает неповторимость этой поры в жизни героя, да и любого человека.

Нравственно-философский характер повести «Год чуда и печали» раскрывается в том последовательном утверждении писате-

ного произведения положена история 12-летнего подростка, который находится в непрерывном духовном поиске гармонии с миром и самим собой.

Повесть автобиографична: Л. И. Бородин, родившийся в Иркутске, провел свое детство в селе Маритуй, «у подножья серых скал» Байкала, куда привел и подростка. Она написана во время отбывания Л. Бородиным первого тюремного срока за участие в подпольной политической организации. Проникнувшись идеями Н. Бердяева, писатель вступил во Всероссийский социал-христианский союз освобождения народов, ставивший своей задачей «возрождение православных традиций». Впоследствии он вспоминал: «Что бы сегодня ни говорили обо всех этих “бердяевых”, сколь справедливо ни критиковали бы их – для нас “веховцы” послужили маяком на утерянном в тумане философских соблазнов родном берегу, ибо, только прибывшись к нему, мы получили сначала пусть только “информацию” о подлинной земле обетованной – о вере, о христианстве, о Православии и о России-Руси» [2, с. 56].

Юный герой повести, как и ее автор, пытается познать себя (что в настоящей жизни стало причиной ареста писателя), а подросток в повести начинает осознавать необходимость ответственности за свой выбор.

Действие в повести разворачивается на фоне величественного Байкала, который предстает перед читателем из окна поезда: «Внезапно распахнутся горы <...> и тотчас же откроется необычайное, <...> за чертой которого если вверх, то синева дневного космоса, если вдаль, то беспредельная видимость горизонта» [3, с. 5]. Подросток, очарованный стихийной силой Байкала, испытывая к нему непреодолимое притяжение, стремится понять тайну его суровой красоты, его своенравного характера, его природу.

Л. Бородин использует сказочно-легендарные сюжеты. Правда, в этой повести происходит своеобразная «мифологизация наоборот» как прием «оживления мифа», или вторжения, вращивания мифической реальности в действительность. Это позволяет автору акцентировать определенные ситуации при помощи параллелей из языческой или библейской мифологии, по схожести или по контрасту. Свободное перетекание мифа в реальность рождает также воз-

можность соотнесения этих пластов во времени: прошлое (миф) – настоящее (реальность). Но прошлое и настоящее в повести сливаются в одной точке, что сразу выводит нас на мысль о вечном характере проблем, поднимаемых писателем.

В повести две сюжетные линии – мифическая и реальная, что позволяет писателю провести параллель между героями древних легенд и настоящего времени и сравнить их. В своих поступках герои прошлого и настоящего руководствуются либо языческим, либо христианским мировоззрением. На идейном уровне конфликт произведения раскрывается в их последовательном противопоставлении.

Главная героиня мифического действия – старуха Сарма. Она в наказание за то, что князь Долины Молодого Месяца – Байколла – убил ее сына (потомка богатыря Сибира, даровавшего в свое время эту Долину племени для жизни), заточила его с дочерью Ри в скалу, наказав их «вечным раскаянием» [3, с. 30]. Сама же, иссушенная ненавистью, истратила тайну вечной жизни и вечной молодости на смакование своей мести. «В прощении больше всего нуждается тот, кто прощает, потому что тяжела и мучительна ноша мести! Но месть – это долг! А прощение – измена долгу! <...> Добро памятно за добро! Память о зле – в наказании! Если хочешь быть мужчиной, никогда не проси прощения и никогда никого не прощай!» [3, с. 30], – произносит Сарма, обращаясь к юному герою, когда тот вступился за невольников.

Старуха Васина – антипод Сармы, как две капли воды похожая на нее. Васина – местная целительница и во всем помогает людям. Когда-то Белый дед Генки (друга нашего героя) убил близкого ей человека, но Васину это не озлобило, она не стремится мстить, понимая, что совесть накажет убийцу сильнее.

Юному герою удастся уговорить старуху Сарму выпустить Ри из заточения. Но взамен он должен взять беду девочки на себя. К тому же по желанию Сармы в реальном мире Ри забывает, кто она такая, и становится обычной девочкой. А если «мальчишка» хоть одним словом намекнет ей о том, что она дочь князя Байколла, то причинит ей боль. Чтобы этого не произошло, подростку, испытывающему первую влюбленность в реальную Ри – Римму, приходит-

ся скрывать свои чувства. Подросток благодаря непосредственному участию в реальных и мифических событиях открывает для себя взаимоотношения человека и мира, доказывает свою духовную состоятельность.

Сарма – яркий пример языческого мировосприятия, в котором существовал обычай кровной мести. Христианство отвергает месть, возлагая отпущение на Бога. В судьбе юного героя незримо реализуется духовный опыт христианского мировосприятия. Наблюдая за конфликтом старухи Васиной и Сармы, он понимает, что человек, живущий мстостью, не в состоянии сделать добро, он постоянно будет думать только о том, как отомстить своему обидчику, убивая этим самого себя.

Мифологические герои появляются здесь не случайно. В далеком детстве человечества люди именно так объясняли себе окружающий мир – через его уподобление жизни людей. Отсюда и прием параллелизма сравнений в фольклоре. А теперь о других параллелях: древний человек под звездным небом, вопрошающий Вселенную о загадке собственного бытия и мироздания, и мальчик 12 лет перед бушующим Байкалом, пытающийся понять смысл своего существования и Байкала, и суть своих взаимоотношений со стихией. Детство человечества и юность конкретного героя оказываются лицом к лицу перед вечной загадкой бытия и необходимостью решения вопроса о том, как нужно жить, чтобы не разрушить гармонию мироздания. Это сразу придает философскую глубину повествованию. Человек всегда стремился понять свою роль в отношении к природе как стихии, ему необходимо было определиться с правилами поведения в этом грозном и не постижимом для него мире, выработать нравственные принципы существования человека в нем, чтобы не навлечь беды на себя и своих соплеменников. И маленький герой преодолевает языческую мораль и устаревшие нормы поведения, его мировоззрение несет в себе новые принципы неразрушимого сосуществования человека и природы, а также христианские понятия и идеалы в отношениях между людьми. Христианское мировосприятие побеждает языческие представления о долге и морали. И путеводной звездой в этом сражении двух мировоззрений выступает совесть, это изначально данное человеку чувство справедливости, которое