

Институт филологии Сибирского отделения  
Российской академии наук  
Institute of Philology of the Siberian Branch of  
the Russian Academy of Sciences

Лаборатория вербальных культур Сибири и Дальнего Востока  
Laboratory of the verbal cultures of Siberia and the Far East

**«Сюжетология / сюжетография – 7: Литературные  
константы и культурные универсалии»**

Тезисы докладов Всероссийской научной конференции  
**Новосибирск, 18-20 мая 2021 года**



Институт филологии Сибирского отделения  
Российской академии наук  
Institute of Philology of the Siberian Branch of  
the Russian Academy of Sciences

Лаборатория вербальных культур Сибири и Дальнего Востока  
Laboratory of the verbal cultures of Siberia and the Far East

**«Сюжетология / сюжетология – 7: Литературные  
константы и культурные универсалии»**

Тезисы докладов Всероссийской научной конференции  
**Новосибирск, 18-20 мая 2021 года**

Новосибирск 2021

Сборник тезисов докладов подготовлен в рамках проекта Института филологии СО РАН «Культурные универсалии вербальных традиций народов Сибири и Дальнего Востока: фольклор, литература, язык» по гранту Правительства РФ для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущих ученых (соглашение № 075-15-2019-1884).

The work is a part of the project of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences «Cultural universals of verbal traditions of the peoples of Siberia and the Far East: folklore, literature, language» supported by a grant from the Government of the Russian Federation for the promotion of research conducted under the guidance of leading scientists, contract № 075-15-2019-1884.

## Оглавление

### Фольклор и средневековая литература

- Климова М. Н. (Томск)* Заметки к изучению Эдипова сюжета (вопросы генезиса, эволюции, типологии).....7
- Крашенинникова Ю. А. (Сыктывкар)* Сказочные мотивы и особенности их реализации в русских свадебных приговорах. ....8
- Сергеева В. С. (Москва)* Проблема авторитетных источников в аллегорической поэме «Видение О Петре Пахаре» ..... 10
- Дида А. А. (Новосибирск)* Рукописная и печатная традиция «Богородичника» (археографический аспект) .....12
- Ковалева Т. И. (Новосибирск)* К изучению сюжета Сказания об Абалацкой иконе Богородицы: ранний томский список..... 14
- Севастьянова С. К. (Новосибирск, Рубцовск)* Франциск Ассизский и волк: К вопросу об образе волка в нарративах о святых. .... 16

### Русская проза XVIII – XXI вв.

- Фарафонова О. А., Рощина О. С. (Новосибирск)* Романизация автобиографического повествования в русской мемуаристике второй половины XVIII века. ....18
- Курьшева Л. А., Карева Н. В. (Новосибирск, Санкт-Петербург)* История о принце Адолфе: культурные и литературные аллюзии французского оригинала в русском переводе. ....19
- Орехов Б. В. (Москва)* Сравнительная история фабул Р. Г. Назирова . .... 21
- Козлов А. Е. (Новосибирск)* Сюжет о короле и лисе в повести Н. Д. Ахшарумова «Граждане леса». .... 23

<i>Горбенко А. Ю. (Красноярск) «Мы всегда будем чувствовать на себе власть этой силы»: литературоцентризм мемуаров Г. Н. Потанина. . . . .</i>	25
<i>Синякова Л. Н. (Новосибирск) Трансформация усадебного текста в прозе А. П. Чехова 1887-1890-х годов. . . . .</i>	26
<i>Непомнящих Н. А. (Новосибирск) Мотив зова пространства или «страннического беспокойя»: Николай Лесков и Константин Леонтьев в рассказе «Троицын день» С. Н. Дурылина. . . . .</i>	28
<i>Головчинер В. Е., Веснина Т. Л. (Томск) Сказочные компоненты в поэтике пьес М. Булгакова «Дни Турбиных» и «Бег» . . . . .</i>	29
<i>Проскурина Е. Н. (Новосибирск) Грани творческой личности автора в ранних лирико-философских произведениях А. Платонова. . . . .</i>	31
<i>Борисов Б. Н. (Москва) Мотив пира в произведениях А. Платонова 1930-х годов. . . . .</i>	33
<i>Булгутова И. В. (Улан-Удэ) Авантюрный сюжет в романе Д. Батожабая «Похищенное счастье» . . . . .</i>	34
<i>Юрченкова О. Н. (Томск) Мотив свидетеля в пьесе А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» . . . . .</i>	36
<i>Владимиров О. Н. (Новокузнецк) Сюжетообразующие мотивы в книгах К. Сергиенко. . . . .</i>	37
<i>Закроева Г. А. (Москва) Сюжет в нарративной стратегии жизнеописания в очерке «Из воспоминаний» Д. С. Лихачева. . . . .</i>	39
<i>Чэндун Чж. (Новосибирск, Чунцин, КНР) Мотив утраты Я в романе Пелевина «Generation “П”». . . . .</i>	41
<i>Мароши В. В. (Новосибирск) Мотивы «своего» и «чужого» в структуре «романа-пунктира» «Хуррамабад» А. Волоса. . . . .</i>	43
<i>Силантьев И. В., Шатин Ю. В. (Новосибирск) Фабула, сюжет и ход действия в пьесе А. Е. Строганова «Якутия» . . . . .</i>	44
<i>Жиличев П. Е. (Новосибирск) Сибирь как «ритуальное пространство» в современной драматургии. . . . .</i>	46

*Константинова Н. В. (Новосибирск)* Сюжет о «путешествии в Венецию»: из топографии в биографию (на материале книги Е. Марголис «Следы на воде») . . . . . 48

*Харитонова Е. В. (Екатеринбург)* Мотив книги в структуре романа Тамары Михеевой «Мия»: литературные истоки, семантические особенности, специфика трансформации. . . . . 49

### **Русская поэзия XX–XXI вв.**

*Тырышкина Е. В. (Новосибирск)* «Поэт» в лирике А. Крученых: сюжеты творчества (1910-е – нач. 1920-х гг.) . . . . . 52

*Лоцилов И. Е. (Новосибирск)* Стихотворение Николая Заболоцкого «Испытание воли»: сюжетно-мотивная и жанровая природа. . . . . 53

*Меньщикова А. М. (Екатеринбург)* Сюжет «Поэмы без героя» А. Ахматовой в аспекте поэтики незавершенного . . . . . 56

*Черкес Т. В. (Гродно, Беларусь)* Сюжет возвращения мертвого жениха в балладе XX–XXI вв. . . . . 57

### **Поэзия и проза русской эмиграции**

*Абрамова К. В. (Новосибирск)* Дальневосточные футуристы и сатирический журнал «Блоха» (г. Владивосток, 1920 г.) . . . . . 60

*Денисова Е. А. (Новосибирск)* Шанхайский текст в прозе Венедикта Марта. . . . . 62

*Худенко Е. А. (Барнаул)* Приемы античного театра в сюжетике рассказов Ивана Бунина . . . . . 64

*Капинос Е. В. (Новосибирск)* Старообрядцы и русские древности в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» . . . . . 66

*Иванов Е. Е. (Иркутск)* Эйдологический комплекс «Сон о Клэр» в метапоэтике прозы Г. Газданова . . . . . 68

<i>Новокрещенова И. Н. (Тамбов)</i> Творчество Г. Газданова в журнале «Числа» (на примере рассказов «Водяная тюрьма» и «Мэтр Рай»). . . . .	70
<i>Назаренко И. И. (Томск)</i> Сюжет «выплывания» русского эмигранта с парижского «дна» в повести Дж. Оруэлла «Фунты лиха в Париже и Лондоне» и романе Г. Газданова «Ночные дороги». . . . .	71
<i>Угрюмов В. Е. (Новосибирск)</i> Художественный мир Алексея Ачаира: судьба и творчество . . . . .	73
<i>Куликова Е. Ю. (Новосибирск)</i> К вопросу об Ахматовской балладности в лирике А. Ачаира. . . . .	75
<i>Богодерова А. А. (Новосибирск)</i> Темы и мотивы сборника Ю. Крузенштерн-Петерец «Стихи. Книга 1» . . . . .	77
<i>Полева Е. А. (Томск)</i> Образ дома-антидома в романах Лены Элтанг . . . . .	79

### **Зарубежная проза XX–XXI вв.**

<i>Турьшева О. Н. (Екатеринбург)</i> Сюжет перехода в новелле Ф. Кафки «Превращение» . . . . .	82
<i>Лиморенко Ю. В. (Новосибирск)</i> Фольклорно-мифологические основы сюжета рассказа Г. Ф. Лавкрафта «Серебряный ключ» . . . . .	83
<i>Гумерова А. Л. (Москва)</i> Миф и story в романе К. С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» . . . . .	85
<i>Макарова Е. Л. (Екатеринбург)</i> Слушатель как нарративная категория в дилогии Кэтрин М. Валенте «Сказки сироты» . . . . .	86

## **ФОЛЬКЛОР И СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА**

**М. Н. Климова**

### **ЗАМЕТКИ К ИЗУЧЕНИЮ ЭДИПОВА СЮЖЕТА (ВОПРОСЫ ГЕНЕЗИСА, ЭВОЛЮЦИИ ТИПОЛОГИИ)**

Эдипов сюжет, основанный на судьбе невольного отцеубийцы и кровосмесителя, – один из самых известных в мировой литературе и фольклоре. Давший ему название греческий миф был популярен у античных авторов, а в Новое время превзошел все другие мифы по количеству исследований и толкований. Объяснить миф и его сюжетообразующий мотив – инцест пытались ученые разных специальностей от историков и этнографов до психоаналитиков. Их поиски выявили «многослойность» изучаемого явления, что указывает на необходимость междисциплинарного подхода в решении вопросов его генезиса и эволюции. Миф об Эдипе не был неизменным даже в Греции. Фаталистический по своей сути, он обрел этическое измерение в трагедиях Софокла. Невольные злодеяния заглавного героя «Царя Эдипа» мучительны для его античного сознания, и он сурово карает себя за них, не пытаясь оправдаться своим былым неведением. Но трагический путь его в конце «Эдипа в Колоне» увенчан апофеозом: гонимый людьми нищий слепец торжественно уходил под землю, став после смерти покровителем Афин. Такой финал вызван изначальной «амбивалентностью» инцеста, ибо кровосмеситель подобен одновременно чудовищам и богам. В христианской культуре этот миф был переосмыслен в духе учения о грехе и покаянии, став в литературах зрелого средневековья Запада и Востока образцом многочисленных легенд о покаянии великих грешников. Так, в русской литературе XVII века Эдипов сюжет представлен группой повестей о кровосмесителе, героями которых стали Иуда Искарот, некий «папа Григорий» и даже св. Андрей Критский. В. Я. Пропп в статье «Эдип в свете фольклора» (1944) привел обработки этого сюжета в систему, выделив четыре основных типа, названные именами героев-кровосмесителей, и определив отличия и ареал каждого из них. Такая типология облегчает ориентацию в обширном массиве источников, но не позволяет судить о реальной эволюции сюжета из-за вневременного подхода ученого к этим материалам.



Так, по его наблюдениям, «наиболее близким к Эдипу» оказался тип «Андрей Критский», известный лишь восточным славянам не ранее конца XVI века. Объяснить это противоречие помогает историко-функциональное изучение Эдипова сюжета «по Проппу». Ведь это явление объединило два генетически независимых сюжета с мотивом инцеста – АТ № 931 и 933. Сюжет АТ № 933, которому у Проппа соответствуют типы «Григорий» и «Альбан», возник как отражение исторической борьбы разных принципов передачи власти. Переосмысленный в христианском духе, он стал основой ряда христианских легенд о рожденном от инцеста «грешном святом». Апокриф о жизни Иуды Искарота (тип «Юда») приписал ему «Эдипов грех» для доказательства его врожденной порочности, используя при этом схему рассказов о сбывшихся предсказаниях. Знакомый с этими вариантами Эдипова сюжета, возможно, через польское посредство, русский автор Повести об Андрее Критском соединил схему «биографии» Иуды с идеей и мотивами истории папы Григория, вызвав эффект «возвращения к истокам». Св. Андрей Критский был при этом наивно отождествлен с героем его знаменитого Великого канона. Все три повести о кровосмесителе, тесно взаимодействуя друг с другом на всех уровнях текста, переписывались до начала XX века. В восточнославянском фольклоре они известны донныне в виде легенды и новеллистической сказки.

**Ю. А. Крашенинникова**

### **СКАЗОЧНЫЕ МОТИВЫ И ОСОБЕННОСТИ ИХ РЕАЛИЗАЦИИ В РУССКИХ СВАДЕБНЫХ ПРИГОВОРАХ**

Наши наблюдения над свадебными приговорами позволяют заключить, что этот жанр в русской фольклорной традиции активно развивался не только за счет своих внутренних ресурсов, но и за счет других фольклорных жанров. В текстах приговоров обнаруживаются «отсылки» к заговорно-заклинательной поэзии, причитаниям, обрядовой лирике, духовным стихам, паремиям, рождественским обрядовым песням; отметим и включение таких маргинальных текстов, как предписания, благопожелания, запреты и проч. Очевидно и влияние литературной «составляющей» (лубочные картинки, демократическая сатира, авторская поэзия).

Влияние сказки рельефно проявляется в свадебных приговорах, организующих и комментирующих приезд свадебного поезда к дому невесты и ее получение. Так, в диалогах, которые

произносились у закрытых дверей дома невесты, реализуются мотивы «погоня по куньему следу», «преодоление молодцем-князем препятствий с целью добыть красную девицу», «оборотничества», «добывание молодцем утерянных девицей или нарочно брошенных в море ключей» (обозначены А. К. Мореевой [Мореева, 1927, с. 117-119]). Создатели приговоров обращаются к волшебной, новеллистической сказке, используя и творчески перерабатывая сказочные мотивы, стилистический репертуар, в частности, известные фольклорной сказке мотивы оборотничества, погони за героиней, посещения иного мира (царство) и добывания / получения волшебного предмета (например, «Смерть Кащей в яйце», СУС 302<sub>1</sub> и др.). «Реплики» загадок на мифологическую тематику, которые произносятся в вопросно-ответных диалогах перед закрытыми дверями, обнаруживают аналогии в сказках об умных ответах (сюжеты «Семилетка (Мудрая девушка)», СУС 875, «Беззаботный (беспечальный) монастырь», СУС 922 и др.).

В отдельных локальных вариантах, например, в приговорах «на мяч», бытующих на вологодской территории, отмечен мотив *vulva dentata*, зарегистрированный в заветных сказках (см. об этом: [Успенский 1994, с. 137-138]). В этой же жанровой разновидности описание омоложения «самых дряхлых старушек» в «славных молодухек» отсылает к волшебной сказке с мотивом преобразования старого персонажа в молодого, красивого, физически и нравственного привлекательного, обладающего телесной красотой [см.: Краюшкина, 2009, с. 40].

Отсылки к сказочному эпосу наблюдаются в текстовой фактуре приговоров. Так, в приговорах, в которых 1. представлено описание дома невесты и его локализации («... *И подъехали мы, добры молодцы, // Под иноземное царство, // Могучее и славное государство. // В том царстве стены белокаменны, // И ворота все заперты...*» [отдел рукописей и редких книг Российской национальной библиотеки, Q XVII, № 230, л. 37об., Устюжский у. Вологодской губ., 1841 г.] или выбора поезжанами правильного пути («[нам]: *наказали вправо отвернешь – в сыр бор уйдешь, а влево повернешь – ни пути, ни дороги там нет. Поезжайте прямо...*» [архив Российского этнографического музея, ф. 7, оп. 1, д. 815, л. 9, Череповецкий у. Новгородской губ., 1899 г.]); 2. повествуется о встрече свадебного поезда в дороге с дикими зверями («[в дороге] *На нас зверье тут напали, // Мы все стрелочки, // Все торелочки // В них пораскидали*», [Виноградов 1917, с. 108] или о получении ключа от дома невесты из шуки-рыбы и мн. др. обыгрывается одна из главных сюжетных тем приговора «дальней дороги за невестой – дороги в иной мир», отсылающая к волшебным сказкам, связанным с выполнением трудной задачи, преодолением опасного, с препятствиями, пути. В докладе будет

показаны особенности реализации сказочных сюжетов в свадебных приговорах.

### Литература

*Виноградов Н. Н.* Народная свадьба в Костромском уезде // Труды Костромского научного общества по изучению местного края. 1917. Вып. 8. С. 71–152.

*Краюшкина Т. В.* Мотивы тела и телесных состояний человека в русских народных волшебных сказках Сибири и Дальнего Востока. Владивосток, 2009.

*Мореева А. К.* Традиционные формулы приговора дружки // Художественный фольклор. Вып. 2-3. М., 1927. С. 112–129.

СУС=Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л., 1979.

*Успенский Б. А.* «Заветные сказки» А. Н. Афанасьева // Успенский Б. А. Избранные труды. В 2-х томах. Т. 2. М., 1994. С. 129–50.

**В. С. Сергеева**

### **ПРОБЛЕМА АВТОРИТЕТНЫХ ИСТОЧНИКОВ В АЛЛЕГОРИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ «ВИДЕНИЕ О ПЕТРЕ ПАХАРЕ»**

Почти все образы и концепции в аллегорической средневековой поэме Уильяма Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» восходят к тем или иным источникам, авторитетным для книжников XIII–XIV веков. В первую очередь, это, конечно, Священное Писание и отклики на него (комментарии, проповеди, изречения), принадлежащие как отцам церкви первых веков христианства (блаж. Августин, Григорий Великий и проч.), так и богословам, хронологически более близким к Ленгленду (как, например, св. Франциск Ассизский). При всем обилии фантастических образов и сцен, Ленгленд, как правило, не «выдумывает» свои концепции с нуля, и в этом смысле он вполне традиционен; его сюжеты, а равно и толкования, в большинстве случаев можно возвести к тому или иному источнику. Сам он перечисляет свои основные источники посредством аллегорического изображения четырех упряжных быков (евангелистов) и четырех молодых бычков, под которым подразумеваются свв. Августин, Амвросий, Григорий и Иероним.

Тем не менее, очевидно, что это не единственные авторы, к которым прибегает Ленгленд; более того, в ряде случаев можно предположить, что идеи, базово восходящие к святоотеческим толкованиям, были почерпнуты им не из первоисточников, а из позднейших компилятивных сборников проповедей, цитат, даже пересказов. К сожалению, нам мало что известно об образовании Ленгленда, круге его чтения и образе жизни; вряд ли он располагал большой личной библиотекой, но, несомненно, освоил минимально необходимый для низшего клирика круг произведений. В «Видении...» он не упускает возможности намекнуть на то, что упоминаемые в поэме цитаты и концепции усвоены им как книжнообразованным человеком; они были где-то прочитаны, а не просто запомнены со слуха («я читал», «я видел в одной книге»). Знанием авторитетных текстов подкреплено моральное право автора обращаться к читателю/слушателю с наставлениями, что особенно важно в контексте ключевой для «Петра Пахаря» темы – глубокого кризиса духовенства с его нравственно-просветительской задачей. Сопоставление «ученых» и «неученых», моральный долг образованных людей толковать Писание для «простецов», ученость истинная и ложная входят в число ведущих мотивов «Видения...».

Излюбленный авторский способ работы с отсылками к авторитетным источникам – введение в среднеанглийский текст латинской цитаты, библейской или святоотеческой, которая более или менее пространно поясняется (реже просто переводится). В пространстве «Видения...» этот комплекс встраивается как монолог/диалог аллегорических персонажей или самого повествователя. Ленгленду приходится решать и еще одну задачу – говорить о включаемых им в поэму образах и концепциях на языке, понятном его аудитории, которую, вероятно, составляли не только книжнообразованные люди. В авторском изъяснении библейские и святоотеческие фрагменты приобретают дополнительное реально-бытовое наполнение: Семь Смертных Грехов предстают в образе крестьян и горожан, пришедших на исповедь, спор о покаянии и «хлебе небесном» происходит на пиру у знатного рыцаря, притча о блудном сыне соединена с убедительными сценами средневекового крестьянского быта и т. д.

В любом случае, трудно назвать «Видение...» простым пересказом известных догматов, проиллюстрированных бытовыми эпизодами. Авторитетные тексты, в сопровождении авторских пояснений, помогают читателю/слушателю лучше осмыслить

подлинное соотношение между реально-повседневным и аллегорическим пластами.

А. А. Дида

### РУКОПИСНАЯ И ПЕЧАТНАЯ ТРАДИЦИЯ «БОГОРОДИЧНИКА» (АРХЕОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Богородичник – переводной гимнографический сборник, содержащий каноны в честь Пресвятой Богородицы. Его славянская рукописная традиция известна со второй половины XIV в. По мнению А. А. Турилова и А. А. Лукашевича, Богородичник получил широкое распространение как в восточнославянских, так и в южнославянских списках в связи со вторым южнославянским влиянием и со временем «был окончательно воспринят славянской литургической традицией путем включения всего Богородичника целиком в стандартный состав славянского Октоиха» [Лукашевич, Турилов, 2006, с. 515].

В писцовых записях на списках XV–XVI вв. сборник последовательно именуется «Богородичник» или «Богородичен». Например, в списке 1544 г. из Епархиального собрания ГИМ, № 74 (131) имеется запись Германа Садырева, в которой он называет переписанную им книгу «Богородичником» [Дианова, Костюхина, Поздеева, 199, с. 165], а в рукописи конца XV – начала XVI в. из того же собрания под № 76 (134) сообщается, что «книга ИосифоваманастыряБогородичен жил в келье у игумена и в путь с ним ходил» [Там же, с. 166].

Однако уже с начала XVII в. в записях можно встретить наименование этого богослужебного сборника «молебником». Например, список 1602 г. (ГИМ, собр. А. С. Уварова, № 754) озаглавлен как «БогородичникПресвятей Богородицы осми гласов», но в писцовой записи начала XVII в. встречается такое определение: «книга, глаголемая молебник» [Леонид, архим. (Кавелин), 1893, с. 114].

В 1697 г. в типографии Киево-Печерской лавры вышло в свет первое издание Богородичника, которое объединило в себе каноны Богородице и «Малую павечерницу», что отразилось в названии на титульном листе: «В начале богородичных канонов, пакайныхосмогласных творения... Иоанна Дамаскина по вся дни совершаемых, Павечерня малая по уставу церковному есть предложена» [Гусева, Каменева, Полонская, 1981. С. 32–33]. В XVIII–XIX вв. в типографии Киево-Печерской лавры выходят еще 7 изданий «Канонов Богородице».

При создании печатного Богородичника меняется состав и характер сборника. Уже в издании 1716 г. появляется предисловие, автором которого указан архимандрит Иоанникий (Сенютович), а в издании 1731 г. – Роман (Копя). В издании 1781 г. предисловие отсутствует. В предисловиях к изданиям 1716 и 1731 гг. встречается название «Осмогласныя сия каноны по вся дни обычне на Повечериях поемья».

Интересным представляется тот факт, что в печатном киевском издании «Канонов Богородице» сохраняется дореформенная орфография. Так, например, в киевском печатном издании «Канонов Богородице» 1716 г. в ирмосе «Яко по суху...» сохраняется форма «ходивь», тогда как в московском издании Октоиха 1712 г. в этом месте читается глагол «пѣшествовавъ». Также в издании 1716 г. сохраняются дореформенные варианты слова «Повечерие»: «Павечерня» и «Павечерница».

Таким образом, на протяжении нескольких веков бытования, включающих как рукописный, так и печатный периоды, Богородичник претерпел некоторые трансформации, повлекшие за собой появление вариантов его наименования (как в самом тексте сборника, так и в писцовых и владельческих записях). Изменения затронули как сам состав сборника при создании печатных изданий, так и, видимо, его область его применения (чтение вне общественного богослужения).

## Литература

*Лукашевич А. А., Турилов А. А.* Богородичник: история богослужебной книги / Богородичник: каноны Божией Матери на каждый день. М.: ПСТГУ, 2006. С. 511–515.

*Дианова Т. В., Костюхина Л. М., Поздеева И. В.* Описание рукописей библиотеки Иосифо-Волоколамского монастыря из Епархиального собрания ГИМ // Книжные центры Древней Руси: Иосифо-Волоколамский монастырь. СПб., 1991. С. 165, 166.

*Леонид, архим. (Кавелин).* Систематическое описание славяно-русских рукописей собрания графа А. С. Уварова. Ч. 2. М., 1893. С. 114–115.

*Гусева А. А., Каменева Т. Н., Полонская И. М.* Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина. Вып. 2, т. 1. Киевские издания 2-й половины XVII в. М., 1981. С. 32–33, № 166.

**Т. И. Ковалева**

## **К ИЗУЧЕНИЮ СЮЖЕТА СКАЗАНИЯ ОБ АБАЛАЦКОЙ ИКОНЕ БОГОРОДИЦЫ: РАННИЙ ТОМСКИЙ СПИСОК\***

Сказание о явлении и чудесах Абалацкой иконы Богородицы в Тобольске – первое сочинение сибирской агиографии. Датой его написания считается 1641 г. Речь в этом сочинении идет о создании одной из первых сибирских святынь – Абалацкого образа Знамения Богородицы. Монографического исследования истории текста Сказания до сих пор не существует. Начало изучению памятника с точки зрения современной текстологии было положено Е. К. Ромодановской, впервые в 2001 г. осуществившей его научное издание [Литературные памятники..., с. 5–184]. Исследовательницей был оставлен в стороне наиболее ранний по времени написания список Сказания. По характеристике текста он представляется ей особой краткой редакцией памятника, поэтому требует отдельного рассмотрения. В результате анализа раннего томского списка с еще одним томским списком XVIII в., с датой «списания» в заглавии 1637 г. (ранее ошибочно датой его «списания» считался 1647 г.) нами выдвинуто предположение о начале создания сочинения к 1637 г. Ранний томский список уже многослоен. Благодаря сохранившейся в рассказах о чудесах дате 1638 г., мы относим его к более позднему тексту Основной редакции в варианте 2. Второй томский список имеет следы более раннего текста: помимо даты в заглавии, в нем на написание сочинения к 1637 г. указывает и чудо «О той же вдове Марии», которое могло быть включено в его состав не позднее этой даты. Этот список вместе с еще одним списком XVIII в. мы относим к варианту 1, положившему начало рукописной традиции.

Что касается истории сюжета Сказания, то проведенное Е. К. Ромодановской текстологическое исследование показывает, что рассмотренные ею списки (вариантов 1 и 3) совпадают в основной части, где получают литературную обработку события, зафиксированные в рассказе из следственного дела о явлениях Абалацкой иконы Знамения Богородицы крестьянской вдове Марии

---

\* Исследование выполнено в рамках проекта Института филологии СО РАН «Культурные универсалии вербальных традиций народов Сибири и Дальнего Востока: фольклор, литература, язык» по гранту Правительства РФ для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущих ученых (соглашение № 075-15-2019-1884).

в 1636 г. Иными словами композиция сюжета Сказания в вариантах 1 и 3 одинакова. Отличаются эти списки числом предисловий, одним или двумя, и количеством чудес от уже написанной иконы. При сопоставлении сюжета Сказания в варианте 2 с вариантами 1 и 3 выявлены особенности сюжета в наиболее раннем виде (вариант 2), постепенно формирующегося под пером книжников.

Так, функция образа героини и ее рассказов о явлениях иконы Богородицы демонстрируют в сюжете Сказания в варианте 2 начальное осмысление автором: вдова Мария должна лишь поведать о строительстве церкви, однако эпизод создания чудотворного образа остается не до конца продуманным, поскольку из текста не ясно, откуда иконографу известно, какой именно Богородичный образ он должен изобразить. Кроме того, в варианте 2 линия главной героини «разорвана» риторическим отступлением – «Благодарением Богови», это также говорит еще о недостаточной на раннем этапе истории сочинения рефлексии автора по поводу образа вдовы Марии. В текстах вариантов 1 и 3, с нашей точки зрения, он уже становится цельным, что выражается в оформлении ее рассказа композиционной рамкой, в роли которой выступают два «Благодарения» (заметим, что это не единственный признак цельности). В сочинении в дальнейшем получают развитие важные, зафиксированные еще в варианте 2 «человеческие» черты героини: «неверие» и «страх». Кроме того, происходит расширение функции героини, без которой, по версии Сказания, было бы невозможным не только создание церкви, но и написание образа Абалацкой иконы Богородицы, ставшего самой почитаемой сибирской святыней.

### **Литература**

Литературные памятники Тобольского архиерейского дома XVII в. / Изд. подгот. Е. К. Ромодановская, О. Д. Журавель. Новосибирск, 2001. 439 с.



С. К. Севастьянова

**ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ И ВОЛК:  
К ВОПРОСУ ОБ ОБРАЗЕ ВОЛКА В НАРРАТИВАХ О  
СВЯТЫХ**

Рассказ о губбийском волке, которого приручил Франциск и тем самым избавил город от нападений хищника, — появился во втором переводе сборника *Великое Зерцало*. «Пример» специально не изучался, однако привлек внимание в связи с исследованием символики хищника в мировой культуре (М. С. Самарина) и жестикуляции в средневековой проповеди (А. В. Топорова).

В мировой средневековой культуре волк относится к одному из самых мифологизированных образов и является амбивалентным носителем положительных и отрицательных качеств. В научно-популярных изданиях о взаимоотношениях святых с животными упоминаются сюжеты о волках, заимствованные из житийных источников. Но о губбийском хищнике они не знают.

В агиографических текстах мотив агрессивного поведения «серого» встречается нередко. Проанализированные нами западноевропейские, византийские и древнерусские источники (12 книг митр. Димитрия Ростовского) содержат доказательство бинарности образа волка в житиях христианских подвижников. Жестокая и кровожадная натура зверя в проекции на человека соотносится со всеми отрицательными качествами людей и соответствует метафорике Священного Писания, где хищник олицетворяет жестокость, разрушительность, злобу и ересь.

«Примеры» о святых и волках есть в обоих переводах *Великого Зерцала* – их 16. В половине из них понятие «волк» используется как метафора.

В легенде об усмирении волка Франциском тема взаимоотношения святого с хищником раскрыта с использованием всего комплекса мифологических и религиозных представлений о сером звере. В русском переводе, несмотря на отсутствие у Франциска имени, внимание читателя фокусируется на действиях святого отца. Два ключевых мотива — «знамение Креста» и «усмирение» словом волка – вынесены в название «примера». Они помогают осмыслить образ зверя многозначно, во всей полисемантичности христианской символики добра и зла.

Русский читатель конца XVII в. мог воспринимать содержание рассказа не только как поучительный урок о силе Креста и духовном родстве всех творений Божиих, но и соотносить его содержание с процессами в церковной и общественной жизни. В литературе XVII в. при изображении природы и животных их агрессивность и тревожность заметно снижаются (А. С. Демин).

Однако в полемических текстах второй половины XVII в. для характеристики сторонников церковных реформ актуализировались зооморфные метафоры, которые усиливали эмоциональную напряженность спора. Союз Церкви и государства в борьбе с «раскольниками» предполагал их уголовное наказание с целью установления мира и порядка в стране. Но «пример» о губбийском волке в его полисемии предлагал мирный исход конфликта путем искреннего покаяния и обещания отступить от прежнего образа жизни — одной и прощения и принятия в лоно свой любви — второй.

Основные грани мифологического образа волка, осмысленные христианством, органично сложились в образе хищника, усмиренного Франциском Ассизским. Этот сложный и многогранный символический пазл, несомненно, понятный русскому читателю, который соотносил его с библейской метафорикой и агиографическими нарративами, перекликался своим содержанием с темами полемического дискурса второй половины — конца XVII в. и в сюжете о столкновениях волка с жителями города Губбио о приручении зверя святым отцом предложил путь мирного преодоления кризисной ситуации в духовной жизни России, искавшей выхода, успокоения и благоденствия.

## РУССКАЯ ПРОЗА XVIII – XXI ВВ.

О. С. Рощина, О. А. Фарафонова

### РОМАНИЗАЦИЯ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В РУССКОЙ МЕМУАРИСТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Говоря о романизации некоторых жанров, М. М. Бахтин отмечал, что «они становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия и за счет “романных” пластов литературного языка, они диалогизируются, в них, далее, широко проникает смех, ирония, юмор, элементы самопародирования, наконец, – и это самое главное – роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)» [Бахтин, 2000, с. 197-198]. На наш взгляд, процесс романизации автобиографического повествования в мемуаристике XVIII века начинается в 60-е – 70-е годы. В отличие от автобиографий 1720 – 1750-х годов (Б. И. Куракина, Б. Х. Миниха, В. В. Головина, В. А. Нащокина и др.) в мемуарах Э. Миниха (1763-1764), Н. Б. Долгорукой (1767), Я. П. Шаховского (1772), И. И. Неплюева (1773) А. Я. Климова (1792-1793) и др. возрастает удельный вес пересказанных диалогов и медитативных вставок, в которых авторы описывают свои эмоции или мысли по поводу какой-либо ситуации. На наш взгляд, это объясняется процессом индивидуализации точки зрения авторов, стремящихся уже излагать не просто факты, но собственную версию произошедших событий.

В некоторых автобиографических текстах последней трети XVIII века процесс романизации происходит не только на уровне языка и точки зрения, но и на более глубоком структурном уровне – сюжетосложения. Поэтому мы остановимся только на двух, наиболее репрезентативных в этом отношении текстах – «Записках» Я. П. Шаховского (1772) и «Похождении прапорщика Климова» (1792-1793). Появление внутреннего действия и смысловой завершенности (осмысление и подведение итогов служебной деятельности) в автобиографии Шаховского влечет и изменение традиционной для мемуаристики сюжетной модели. Изложенная Климовым автобиографическая история разворачивается по трехчленной циклической сюжетной схеме: потеря – поиск – обретение/возвращение.

Процесс романизации жанра автобиографии, начавшийся в 60-е – 70-е годы XVIII века, оказывается связанным с возникающей для авторов необходимостью не просто зафиксировать достопамятные

события, но и выразить свою точку зрения относительно их. Романизация автобиографического повествования выражается в том, что помимо повествования о событиях значительную часть текстов начинают занимать медитации автобиографических героев и диалоги, появляются вставные жанры, цитируются различные культурные тексты. В некоторых текстах восприятие длительного отрезка своей жизни как законченного смыслового целого дает возможность авторам использовать и структуру романских сюжетов – авантюрного романа (Шаховской) или романа испытания (Климов). Мемуары Шаховского и Климова, по сути, представляют собой в наиболее чистом виде два возможных варианта перенесения романских структур сюжета – кумулятивной и циклической – в мемуарное повествование.

### Литература

*Бахтин М. М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Издательство «Азбука», 2000. С. 194–234.

*Похождение* прапорщика Климова // Похождение прапорщика Климова: (Мемуары XVIII века). СПб.: «Пушкинский дом», 2011. С. 11–177.

*Шаховской Я. П.* Записки // Империя после Петра. 1725–1765. М., 1998. С. 9–176.

Л. А. Курышева, Н. В. Карева

### **ГИСТОРИЯ О ПРИНЦЕ АДОЛФЕ: КУЛЬТУРНЫЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ ФРАНЦУЗСКОГО ОРИГИНАЛА В РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ\***

Сказка «L'Île de la Felicité» известна как первая французская литературная сказка. Она была написана М.-К. д'Онуа и помещена в роман в качестве вставной истории (1690). Русский читатель познакомился с ее содержанием в первой половине XVIII в. через рукописную книгу. На сегодняшний день известно 7 списков *Истории о принце Адолфе*, самые ранние из которых датируются серединой XVIII в.

Некоторые присутствующие в сказке д'Онуа культурные аллюзии были своеобразно интерпретированы переводчиком или

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-42016. The reported study was funded by RFBR, project number 20-012-42016.

переписчиками-редакторами, что породило в русских списках Гистории смещение акцентов и изменение смыслов.

Сюжет о любви героя и волшебницы, конфликт их взаимоотношений в сказке восходит к целой череде любовных пар: в частности, Ринальд и Армида упоминаются во французской сказке. В русских списках нет имен героев поэмы Т. Тассо, в соответствующем эпизоде в нескольких списках мы видим усиление темы нереализованной воинской славы.

Впервые видя мужчину на своем острове, принцесса сначала принимает Адолфа за феникса, в обращенной к нему речи она называет его «совершенным». В чем состоит «совершенство» Феникса во французском фрагменте не проясняется, однако выводится из контекста – увидев Адолфа, принцесса сразу чувствует к нему любовь. Мы предполагаем, что на интертекстуальном уровне упоминание Феникса у д'Онуа связано с богатой литературной традицией, согласно которой мифическая птица, ее самосожжение и возрождение, выступают в качестве символа любовной страсти. Образ феникса упоминается в средневековых французских любовных bestiариях; в трактатах по алхимии он рассматривался как животное, символизирующее соединение противоположностей, а в литературе эпохи Возрождения использовался как аллегория любовного чувства между мужчиной и женщиной [d'Ortenzio, 2011]. Образ Феникса, символизирующего любовную страсть, проясняет подтекст встречи принца и принцессы.

При этом во всех русских списках тема «совершенства» Феникса раскрыта в другом ракурсе — как совершенство в «премудрости». Тема премудрости Феникса в Гистории может восходить к символическим толкованиям в славянских bestiариях этой мифической птицы как Иисуса Христа, несущего “небесное слово”, праведника, приобщившегося к божественной благодати, и коррелировать с темами, входящими в круг понятий о божественной премудрости. Уже вне темы премудрости, упомянем еще о нескольких характерных чертах представлений о фениксе, на которые мог отозваться русский читатель: красота и великолепное оперение, антропоморфная внешность, отождествление с Алконостом (мотив очарования голосом) [Белова, 2001, с. 254–258, 53–54]. И последняя черта феникса, на которой мы бы хотели остановиться отдельно, поскольку она находит подкрепление в текстах списков краткой редакции, – сопровождающее его благоухание и благоволие [Там же, с. 254–255]. Во французской сказке для проникновения на остров Зефир дарит принцу волшебный плащ, который делает человека невидимым, если надеть его зеленой стороной наружу. В русских списках краткой редакции

у епанчи появляется еще одно волшебное свойство – распространять благоухание.

Русский перевод французской сказки, насколько он реконструируем по имеющимся у нас спискам, не удался от оригинала. В то же время ряд пропусков и переосмыслений позволяют связать их с «системой координат» русской культурной ситуации и литературной традицией.

### Литература

*Белова О. В.* Славянский бестиарий: Словарь названий и символики. М.: Индрик, 2011. 318 с.

*Ortenzio D., d' La renaissance du Phénix: Mythe(s) et symbole(s).* Dossier de cours. Université de Lausanne, 2011. 22 p.

### Б. В. Орехов

#### СРАВНИТЕЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ФАБУЛ Р. Г. НАЗИРОВА

Речь идет о докторской диссертации Р. Г. Назирова «Традиции Гоголя и Пушкина в русской прозе XIX в. Сравнительная история фабул». Работа была написана в конце 1970-х – начале 1980-х годов, была защищена в виде научного доклада в середине 1990-х и полностью опубликована только в конце 2020 г. [Назирова, 2020] Несмотря на размещенный в свободном доступе автореферат и отдельные главы, обнародованные в периодике, в целом это малоизвестный текст, богатый при этом интеллектуально и эвристически.

Работа построена как историко-литературный анализ 10 инвариантных мотивных комплексов, 5 из которых, по мнению Назирова, восходят к Пушкину и 5 к Гоголю. Каждый комплекс, однажды заявив о себе в «сильном» тексте, в дальнейшем реализуется в повествовательных произведениях на протяжении двух веков, меняя имена персонажей, обстоятельства и трактовки. Такие комплексы сам Назиров называет «фабулами».

Характерный пример – «фабула об ограблении бедняка». Она восходит к «Станционному смотрителю» и «Медному всаднику»: отнятие у бедняка его единственного сокровища (например, Дуни у Самсона Вырина) приводит к бессильному бунту протагониста против необоримых обстоятельств («Медный всадник»). Важно, что всё это происходит на фоне петербургского топоса, который выступает обязательным атрибутом нарратива. Затем этот же мотивный комплекс подхватывается Гоголем («Шинель»), реализует себя в «Бедных людях» Достоевского, «Белом орле» Лескова, трагедизируется в «Смерти чиновника» Чехова и дальше

уже существует как петербургская легенда в произведениях А. Белого, А. Блока, А. Грина, В. Каверина, Ю. Тынянова и О. Форш.

Тщательно анализируя фактический материал, Назиров не склонен его обобщать, а теоретическая рамка, которая всё же присутствует в его работе, выглядит неорганичной и искусственной. Еще при поступлении в аспирантуру Назиров пишет в дневнике: «Ненавижу теорию», и эта эмоция сохраняется и при подготовке докторской диссертации. Вызывает вопросы сам центральный термин «фабула», который, как кажется, должен быть понят не в соответствии с советской терминологической традицией, а как «сюжет» по А. Н. Веселовскому.

Назиров вводит несколько терминов, описывающих характер трансформаций мотивных комплексов в процессе их наследования внутри традиции: *переакцентировка* (изменение мотивировки действия: судьба легенды о Фаусте), *редукция* (упрощение комплекса – от «Таинственной усадьбы» Бальзака до «Мазепы» Словацкого), *амплификация* (усложнение: введение линии Маргариты в I часть «Фауста»), *конверсия* (замена главных элементов парадоксально противозначащими — от «Когда из мрака заблужденья...» до «Преступления и наказания»), *парафраза* (замена содержательных реалий: от «Бури» Шекспира до «Робинзона» Дефо), *комбинирование* (например, нанизывание фабул, как в «Гекльбери Финне»).

Работавший, как и Назиров, с трансформацией внутри традиции Г. Блум также говорит о 6 тропах [Блум, 1998]. Переакцентировка примерно соответствует тому, что Блум называет *тессера*, редукция напоминает *аскесис*, конверсия — *кеносис*. При этом *клинамен* Блума может быть любым способом варьирования по Назирову.

Сравнение классификаций выявляет их туманные зоны. Например, не ясны отличия конверсии от переакцентировки. Мы могли бы ожидать большего сходства.

## Литература

- Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998.  
Назиров Р. Г. Традиции Гоголя и Пушкина в русской прозе XIX в. Сравнительная история фабул // Назировский архив. 2020. № 4. С. 34–261.

А. Е. Козлов

**СЮЖЕТ О КОРОЛЕ И ЛИСЕ В ПОВЕСТИ  
Н. Д. АХШАРУМОВА «ГРАЖДАНЕ ЛЕСА»\***

Повесть Н. Д. Ахшарумова «Граждане леса» была опубликована в 1867-м году в журнале «Всемирный труд» (№4-6). Представляя собой бестиарную антиутопию [Русские утопии 1995], произведение демонстрировало несостоятельность проектов по исправлению мира [Русский проект 2014]: бывший каторжник и золотоискатель Лазарь, овладев животным языком по методу Робертсона, пытается создать коммуну, но погибает, будучи не в силах побороть животные инстинкты «граждан».

Традиционно обращалось внимание на полемику Н. Д. Ахшарумова с Ф. М. Достоевским как автором романа «Преступление и наказание» [Рейтблат, 2020; Володина, Сумарокова 2015; Козлов, 2017]. Начатая критическим обзором Ахшарумовым («ВТ». 1867. № 3), эта полемика вылилась в своеобразную «энергию соперничества». Критик отталкивается от эпилога романа Достоевского. Совпадает и место действия: *Сибирь* (у Ахшарумова – Дальний восток, о котором он не имел сколько-нибудь точных представлений); социальная функция героя: *ссылный*; притчевый сюжет: *века Авраама и стад его*. Симптоматично и имя героя – *Лазарь*, и его портрет, в котором угадываются черты Родиона Раскольникова.

Однако не менее важным в сюжетной структуре повести является присутствие другого текста – перевода «Рейнеке Лиса» И. В. Гёте (1794), выполненного М. М. Достоевским в 1848-м году. Текст И. В. Гёте восходит к средневековому, так называемому «бродячему сюжету» о лисе-трикстере Ренаре (Renart/Reineke), его сопернике – волке Изенгриме (Ysengrimus/Ysengrin) и глупом короле Нобеле (Noble)<sup>1</sup>. Этот сюжет, во многом соответствует смеховой культуре и эстетике своего времени: «Уничтожающий юмор направлен не на

---

\* Исследование выполнено в рамках проекта Института филологии СО РАН «Культурные универсалии вербальных традиций народов Сибири и Дальнего Востока: фольклор, литература, язык» по гранту Правительства РФ для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущих ученых (соглашение № 075-15-2019-1884).

<sup>1</sup> См.: Роман о Лисе / Пер. со старофранцузского, составление А. Г. Наймана; предисловие и комментарии А. Д. Михайлова. М.: Наука, 1987, Рейнеке-лис: Поэма XV века / Пер. с нем. Л. Гинзбурга. Л. М.: Художественная литература, 1978.



отдельные отрицательные явления действительности, а на всю действительность, на весь конечный мир в его целом. Все конечное как таковое уничтожается юмором» [Бахтин, 1990, с. 37]. Традиционно Лис становится фаворитом Нобеля и вступает в поединок с Изенгримом, которого побеждает. Унижение соперника, восходя к мифологемам (оскопление сильнейшего) и противостоянию Одиссея и Полифема, олицетворяет победу хитрости над силой [Даркевич, 1992].

Причина популярности этого сюжета в Западной Европе объясняется антропологическим и социологическим измерением бестиария: в описании птиц, травоядных, мелких и крупных хищников угадывались представители разных сословий.

Как будет показано в докладе, Ахшарумов контаминирует сюжетные схемы «Преступления и наказания» и «Рейнеке Лиса», тем самым отталкиваясь от мотивов творчества братьев Достоевских. Так, в частности, в роли антагониста Лазаря (соотносимого более с «царем зверей» Нобелем) выступает лис Елисеевич (вероятный намек на критика радикального направления Г. З. Елисева). Хитрый Лис становится учеником Лазаря, он усваивает основные идеи и постулаты учителя, но в решающий момент предаёт его. Библейские и средневековые сюжеты, таким образом, усложняют исходный замысел, а Сибирь и Дальний восток предстают пространством вымысла и воображения [Универсалии вербальной культуры 2020], вмещая в себя полемические, аллегорические и притчевые смыслы.

## Литература

*Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

*Володина Н. В., Сумарокова Л. А. Н. Д.* Ахшарумов о романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вестник Череповецкого государственного университета. 2015. № 4.

*Даркевич В. П.* Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М., 1992.

*Дампилова Л. С., Силантьев И. В., Ким И. Е., Кузьмина Е. Н., Шатин Ю. В.* Универсалии вербальной культуры: в поисках общего понятия // Сибирский филологический журнал. 2020. № 4. С. 9–28. DOI: 10.17223/18137083/73/1

Козлов А. Е. «Ахшарумовские вариации» в русской литературе: «Лазарь, выйди вон» // Сюжетология и сюжетография. 2017. № 1. С. 150–160.

Рейтблат А. И. Классика, скандал, Булгарин... Статьи и материалы по социологии и истории русской литературы. М., 2020.

Русские утопии / Сост. В. Е. Багно. СПб., 1995.

Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX веков: колл. монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. М., 2014.

**А. Ю. Горбенко**

**«МЫ ВСЕГДА БУДЕМ ЧУВСТВОВАТЬ НА СЕБЕ ВЛАСТЬ  
ЭТОЙ СИЛЫ»: ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМ МЕМУАРОВ  
Г. Н. ПОТАНИНА**

В русской культуре Нового времени литература и как феномен, и как институт занимает уникальное по своей значимости место, доминируя над другими, менее развитыми социально-культурными практиками и институтами. По словам А. И. Журавлевой, «такое положение объясняется не только небывалым взлетом литературы как эстетического феномена, но и особенностями нашей истории. Когда общество было практически отстранено от участия в политике, умственная жизнь нации <...> сосредоточилась главным образом в литературе, а начиная с определенного периода и в литературной критике. <...> литература быстро стала одним из важнейших факторов, позволявших ориентироваться в реальности» [Журавлева, 2013, с. 253].

В «Воспоминаниях» лидера сибирского областничества Г. Н. Потанина, для которого подобное положение дел было в высшей степени релевантно, реализовались разнообразные модусы литературоцентризма. Оптика мемуариста обусловила не только интертекстуальную насыщенность текста (многочисленные аллюзии на произведения Гейне, Диккенса, Гоголя и др.), но и установку на репрезентацию событий собственной жизни и участвовавших в них людей сквозь призму литературы как резервуара сюжетных и поведенческих моделей и «психологических протонарративов» [Зорин, 2006].

Примером последнего является эпизод, в котором Потанин мемуаров рассказывает о мимолетной встрече автора с Достоевским: «В Семипалатинске я встретился с Достоевским, но только на одну минуту; я входил в двери, а он выходил. Я остановился по одну сторону дверей, чтобы дать ему дорогу, он, оставаясь по другую сторону, предлагал мне первому перешагнуть

порог. Произошло препирательство. Наконец он, улыбаясь, сказал: “Десять тысяч китайских церемоний!” Вот и все, что я от него услышал» [Литературное наследство Сибири, т. 6, с. 63]. Эта сцена имеет литературный генезис, а именно восходит к сцене из «Мертвых душ», в которой Чичиков и Манилов «стояли <...> несколько минут перед дверями гостиной, взаимно упрашивая друг друга пройти вперед».

К. В. Анисимов справедливо пишет о «недостаточн[ом] “литературоцентризм[е]” наследия областников, присуще[м] ему порой смешени[и] политики и эстетики, художественных и публицистических жанров, несомненно повлиявше[м] на неудачу важнейшего литературного эксперимента Потанина и Ядринцева – романа “Тайжане”» [Анисимов, 2005, с. 175]. Действительно, в областническом наследии (в частности, в корпусе текстов Потанина) фикциональная словесность не занимала доминирующего места. Вместе с тем, перед нами несколько парадоксальная ситуация: смешивая политику и эстетику, фикциональное письмо и публицистический дискурс, Потанин все время удерживает литературоцентричный фокус.

### **Литература**

*Анисимов К. В.* Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – начала XX века: Особенности становления и развития региональной литературной традиции. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005. 304 с.

*Журавлева А. И.* Новое мифотворчество и конец литературоцентризма // Журавлева А.И. Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. М.: Издательство Московского университета, 2013. С. 253–261.

*Зорин А.* Понятие «литературного переживания» и конструкция психологического протонарратива // История и повествование: Сборник статей / Под ред. Г.В. Обатнина и П. Песонена. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 12–27.

Литературное наследство Сибири. Т. 6. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1983. 336 с.

**Л. Н. Синякова**

### **ТРАНСФОРМАЦИЯ УСАДЕБНОГО ТЕКСТА В ПРОЗЕ**

**А. П. ЧЕХОВА 1890-Х гг.**

В докладе исследуется постепенное разрушение системных признаков усадебного текста в поэтике рассказов А. П. Чехова 1890-х гг. Основными параметрами усадебного текста являются:

мифологема утраченного рая; замкнутость идиллического пространства; главенство циклического времени (к которому тесно примыкает время биографическое и мифологическое) и др.

Сюжет рассказа «В усадьбе» (1899) предваряется заглавием-индексом, сигнализирующим об установке текста на воспроизведение «текста-кода» (Ю. М. Лотман), однако последний подвергается ценностной деконструкции. Хозяин полуразвалившегося имения, некто Рашевич, развивает перед своим гостем, судебным следователем Мейером, дарвинистскую теорию о превосходстве «белой кости» над «чумазыми», то есть дворянства над остальными условиями.

Оскорбленный Мейер покидает имение, а возмущенные дочери хозяина бранят отца жабой – таков разрыв между авторепрезентацией (Дон Кихот) и манифестацией персонажа. По сути, аннигилируется как образ, так и идеология хранителей дворянских гнезд – просвещенных помещиков-гуманистов. С изменением концепции персонажа усадебный текст утрачивает системообразующий компонент героя-идеолога и / или героя-хранителя.

Основную тему рассказа «В родном углу» (1897) можно определить как разочарование, а его проблематика сосредоточена в концептном диапазоне «смысл жизни» – инерция обыденного («скука жизни»). В повествуемом мире очевидна деградация топоса усадьбы. Дом утрачивает значение родового гнезда, сад смыкается со степью. Пространственные координаты «степь – усадьба – завод» задают негармоничную топологию. Сюжет о разрушении усадебного мира на излете XIX столетия оформляется в привычную форму усадебного рассказа.

В поэтике рассказа «У знакомых» (1898) происходит контаминация усадебного и дачного текстов. Ни Дом, ни Сад не сохраняют символического смысла консервации старой русской дворянской жизни. При сохранении усадебной топики – разрушается содержание понятия усадьбы, родового гнезда. Гибель имения не оплакивается, не сопровождается эмоцией утраты, расставания. Меняется «антропологический фон» усадебного быта. Теперь обитатели усадьбы ходят на городских обывателей – они скучны и расчетливы, и так же вынесены в прошлое, как и сама усадьба.

Название рассказа «Новая дача» (1899) эксплицирует модернизированный вариант усадебного текста – дачный. Происходит смешение двух топосов: дачного и усадебного. Сюжет организован вокруг события изгнания новых «помещиков» из их «рая». Тематически это выражено в разрушении социальных ролей барина и крестьянина. Самоотдача землевладельца Кучерова («Я буду внушать им (детям. – Л. С.) постоянно, что их жизнь

принадлежит не им самим, а вам» [Чехов, 1986, т. 10, с. 123]), патернализм в социальных отношениях – все это отвергается селянами.

В конце концов, семейство Кучеровых уезжает, усадьба продана чиновнику, который окончательно превращает ее в дачу. Так разобщенность между двумя мирами – «барским» и крестьянским – становится окончательной социальной данностью. Видоизмененный усадебный текст сигнализирует о том, что изменился референт – действительность и вслед за ним будет меняться жанровая модель.

### Литература

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М.: Наука, 1986. Т. 10. 495 с.

**Н. А. Непомнящих**

**МОТИВ ЗОВА ПРОСТРАНСТВА ИЛИ  
«СТРАННИЧЕСКОГО БЕСПОКОЯ»: НИКОЛАЙ ЛЕСКОВ И  
КОНСТАНТИН ЛЕОНТЬЕВ В РАССКАЗЕ «ТРОИЦЫН ДЕНЬ»  
С. Н. ДУРЫЛИНА**

Рассказ «Троицын день» был посвящен С. Н. Дурылиным «памяти Н. С. Лескова»<sup>1</sup>. В этом рассказе и в других текстах Дурылина (не только художественных) часто повторяется мотив зова пространства, откликающегося в душе человека: созерцающий бесконечные российские просторы, поля, хлеба, равнины видит их красоту, и они манят его вдаль, созерцатель испытывает сильный эмоциональный подъем, который захватывает его целиком и тянет в путь, немедленное странничество. Как правило, сами описания тоже яркие, красочные. Источником пафоса подобных отрывков, где показывается отклик души на зов необъятного пространства, мог послужить отрывок из очерка К. Н. Леонтьева «Сдача Керчи в 1855 году», который Дурылин цитирует в докладе о философе «*Эстетические взгляды К. Н. Леонтьева. Домыслы и наброски*».

В этом же докладе Дурылин отметил, что именно Лесков первым всерьез воспринял идеи К. Н. Леонтьева и написал о них. Таким образом, для Дурылина фигура Лескова оказывается фигурой, соединяющей с фигурой Константина Леонтьева, чрезвычайно

---

<sup>1</sup> См. примечание к рассказу: «В черновом автографе посвящение отсутствует вообще, в беловом автографе выглядит как “Николаю Семеновичу Лескову”». Цит. по: Дурылин С. Н. Статьи и исследования 1900–1920-х годов. / Статья и коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. Т. 2. СПб.: Владимир Даль, 2014. 861 с.

важной для дурылинского мировоззрения. Дурылин не раз ставит их рядом. Говоря об эстетике Леонтьева и Лескова, он уравнивает их вкусы и мироощущение. Для него Лесков и Леонтьев – подобные друг другу сложные, внутренне антиномические натуры. Дурылин высоко ценил в Леонтьеве тягу к красоте жизни во всех ее проявлениях, тягу, не всегда согласующуюся с моралью и самим христианством: и считал, что тот родился «с душою не христианскою, а с душою-язычницей».

Тот же конфликт он описывает в Лескове. По Дурылину, оба они: и Лесков, и Леонтьев – сумели смирить свою натуру, а то самое внутреннее противоречие, которое он увидел в них, между немирной душой-язычницей, не желающей покоряться, и одновременной внутренней жаждой христианского смирения и подчинения, становится предметом изображения в рассказе «Троицын день». Два этих полюса – языческого ощущения мира и христианского его принятия – обозначены поэтическими текстами, которые перечитывает юный рассказчик. Стихи отсылают к мотивам бескрайнего приволья, им упомянуты имена М. Ю. Лермонтова и А. К. Толстого, однако сами стихотворения не названы. Гипотетически это могут быть стихотворение М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива» и стихотворение А. К. Толстого «Колокольчики мои, цветики степные», поскольку тексты представляют собой те самые полюса мироощущения — смиренное созерцание и мятущийся бег, которые писатель противопоставляет и сталкивает в рассказе «Троицын день». Оба поэта, названные в рассказе, много значили для Дурылина: Лермонтов воплотил для него молитву в стихах<sup>2</sup>, а об А. К. Толстом он писал как о поэте, открывшем ему, атеисту, в юности идею бессмертия души.

**В. Е. Головчинер, Т. В. Веснина**

### **СКАЗОЧНЫЕ КОМПОНЕНТЫ В ПОЭТИКЕ ПЬЕС М. БУЛГАКОВА «ДНИ ТУРБИНЫХ» И «БЕГ»**

Среди действующих лиц пьес Булгакова о времени гражданской войны особенно заметны герои с воинскими званиями. Но в сфере их забот оказываются молодые женщины. Елена Тальберг в списке

---

<sup>2</sup> Подробнее о восприятии Дурылиным поэзии М. Ю. Лермонтова и связи ее с К. Леонтьевым см.: *Телегина С. М.* С. Н. Дурылин – исследователь творчества М. Ю. Лермонтова // Христианское чтение, 2014. № 5. С. 169–99.

действующих лиц названа третьей после братьев – военнoслужаших. Следом за ней обозначен «генштаба полковник» – её муж. В «Беге» Серафима Владимировна Корзухина, сразу фиксируя значимость роли, начинает список действующих лиц; и только в середине его обозначены два генерала, с которыми сведет её жизнь.

Спешный отъезд в Германию Тальберга накануне наступления Петлюры в «Днях Турбиных» воспринимается не просто как предательство жены, но в контексте наших размышлений, как лишение жизненной опоры, защиты – как «беда» для неё. Еще более угрожающий характер получает аналогичный момент в «Беге»: отречение от жены отбывающего в Париж Корзухина реально угрожает её жизни в контрразведке Хлудова. Повторяющиеся сюжетные ситуации с маркировкой «беды» по женским линиям действия дают основание для их интерпретации в коннотациях волшебной сказки как нанесения «ущерба» самым слабым (по В. Я. Проппу). Возможность подобного понимания начальных ситуаций подтверждают финальные, особенно важные в драме, эпизоды.

Несмотря на уже случившиеся утраты (гибель Алексея, ранение Николки) и тревожное ожидание будущего, общий сбор друзей дома Турбиных – кольцевое завершение действия в «Днях Турбиных» высветляется ожиданием светлого рождественского праздника (наряжена елка, накрыт всех соединяющий стол). Укрепляет это настроение торжественное объявление Шервинского о согласии Елены стать его женой. Такое завершение судьбы Елены сообщает финалу пьесы сказочную надежду на счастье, на чудо, усиливает энергию жизни, поднимает настроение читателей и зрителей.

Центральное событие финала и всей пьесы «Бег» – новое состояние духа и, соответственно, новое поведение Серафимы. Увлекаемая потоком бегущих, как «щепка в потоке», она была до сих пор беспомощна. В последнем, восьмом сне она осознает свое положение и, в отличие от окружающих её мужчин с высоким в прошлом воинским званием, находит для себя выход: решает вернуться на родину. При появлении Голубкова с Чарнотой энергия действия исходит уже от неё: она определяет и будущее своего спутника, теперь уже – спутника жизни. В «Беге» нет знаков свадьбы как обряда, нет пира, которым завершалось множество сказок или чего-то замещающего их в литературных произведениях, в том числе, и в «Днях Турбиных». Но встреча Серафимы и Голубкова после долгой разлуки и решение о дальнейшем

совместном пути в жизни получает основания для интерпретации в аспектах долговременной памяти культуры.

Обе пьесы в связи с женскими судьбами выходят к широкому культурно-историческому контексту, к утверждению акта создания семьи для судьбы героя, для всего его рода-племени как важнейшего события человеческой жизни: сюжет волшебных сказок устремлен к свадьбе.

Сюжетные линии распада семьи в начале действия булгаковских пьес 1920-х гг. по-своему усиливают представление о разрушении оснований государственной жизни. Создание на фоне «убийственных» исторических событий новой семьи в финале воспринимается как надежда, как условие сохранения и продолжения жизни.

**Е. Н. Проскурина**

**ГРАНИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ АВТОРА  
В РАННИХ ЛИРИКО-ФИЛОСОФСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
А. ПЛАТОНОВА**

К лирико-философским произведениям принадлежат рассказы Платонова «В звездной пустыне», «Поэма мысли», «Невозможное», «Жажда нищего», а также первая часть «Заметок» под названием «В полях». Весь корпус создан в 1921 г. и показывает увлеченность писателя утопическими проектами, реализация которых стала его главной «жаждой» в эпоху революционных преобразований. Во всех произведениях утопическая линия сюжета в разной степени погружена в поле лирической рефлексии, что отразилось на их авторском именовании поэмами. В наиболее сильной позиции утопическая составляющая находится в рассказе «Жажда нищего», в связи с чем происходит усиление в нем фабульного начала, тогда как в других произведениях доминирует лирический компонента. Самым сложным по структуре является рассказ «Невозможное».

Представления о несовершенстве мира объясняют, с одной стороны, высокую частотность мотивов тоски и невозможного в платоновских поэмах, с другой, включение в текст противоположного по значению корпуса языковых средств, связанных с утопической идеей «восстания на вселенную». Это взрывает ровное течение повествования, придавая драматическое звучание всему высказыванию, построенному как поединок героя с миром: «Вселенная – это радость, позабывшая смеяться. Она – невзорванная гора на нашей дороге. И зарницы мысли рвут покой и радость и угрожают довольному миру пламенем и разрушением до



конца» («В звездной пустыне») [Платонов, 2004, с. 177]; «Мир тревожен, истомлен и гневен оттого, что взорвался и не потух после мига, после света, который осветил все глубины до дна, а тлеет и тлеет, горит и не горит, и будет остывать всю вечность... После смертельной высоты жизни – любви и ясновидящей мысли – жизнь наполняется и сосуд ее должен быть опрокинут» («Поэма мысли») [Там же, с. 175].

При этом творческая мысль Платонова развивается не по утопической прямой. Парадокс в том, что в самом первом по времени произведении «Жажда нищего» писатель, казалось бы, расставил все смысловые акценты. Утопическая картина светлого будущего, изображенная как достигнутая явленность, тут же, через прием «исторической инверсии» погружается в пространство антиутопии, художественно демонстрируя недостижимость утопического идеала. Разоблачение утопической идеи происходит изнутри сознания героя-простеца, оказавшегося единственным обитателем-Пережитком внутри «выкристаллизовавшейся чистой жизни» Большого Одного – секуляризованной модели «нового человечества» в форме «одной цельной точной математической фигуры» [Там же, с. 166]. Притяжение к «веку познания и света сияющей науки» и одновременно отталкивание от его безжизненно блистающего лика выражено способом «двухголосого слова», которое в зрелом творчестве станет патентованным поэтическим приемом Платонова.

Грани творческой личности автора в ранних философско-утопических рассказах показывают бурлящее состояние его внутреннего мира. В нем бьются, не находя успокоения, разные стороны сознания: любовь к миру в лирических признаниях – и ненависть к существующему бытию, выраженная схожими по силе, но противоположными по смыслу высказываниями; жажда гармонии – и тоска по ураганному космическому вихрю. Уже здесь намечены те алогизмы, маркирующие разрыв между действительностью и ее осмыслением, которые войдут в ряд уникальных художественных приемов в зрелом творчестве Платонова.

## Литература

*Платонов А.* Сочинения. Научное издание. Т. 1. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 644 с.

**Б. Н. Борисов**

## **МОТИВ ПИРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. ПЛАТОНОВА 1930-Х ГОДОВ**

Предметом изучения в работе явились метанарративные стратегии создания сцен праздничного (увеселительного) вечера в произведениях А. Платонова 1930-х годов: «Технический роман» (дат. 1931), «Шарманка» (дат. 1930), «Фро» (1936), «Счастливая Москва» (1933-1937), «Джан» (1938).

Описание вечера включает в себя такие элементы, как застолье/буфет с угощениями, танцы, музыка. Значение мотива пищи, как и танца, музыки, в платоновском художественном мире неоднократно становилось предметом исследования<sup>1</sup>, однако попытка рассмотреть их в совокупности, в составе сюжета праздничного вечера, предпринимается впервые. В произведениях Платонова этот сюжет обрастает комплексом атрибутов – пространственных, портретных, событийных деталей, обнаруживающих полигенетическую аллюзивную природу.

Пространственная локализация изображаемого застолья, его изолированность от внешнего мира репрезентирует в тексте мотив званого пира, являющийся синтезом и трансформацией двух евангельских сюжетов: притчи о званых на брачный пир (Мф. 21: 1-14) и разговора Христа с хананейкой, в котором она говорит о крошках, падающих со стола господ (Мф. 15: 21-28).

Фабулой произведения задается противопоставление званых на пир гостей и тех, кто оказывается лишним на празднике жизни, кому достаются лишь крошки со стола. При этом авторская симпатия оказывается на стороне последних. Евангельский образ крошек приобретает метанарративное значение и репрезентируется в текстах как в форме метафор («Счастливая Москва»), так и в семантически близких образах: обеды («Технический роман», «Шарманка»), конфетти («Джан»). В приемах создания образа пира обнаруживаются итертекстуальные связи платоновских произведений с романом Ю. Олеши «Зависть».

---

<sup>1</sup> См., например: Когут К. С. Мотив еды в пьесе А. П. Платонова «Волшебное существо» // Филологический класс. 2013. № 1. С. 111-115; Рудаковская-Борисова Э. Семиотика пищи в произведениях Андрея Платонова. Тарту, 2005; Горская А. О. Символический образ хлеба и читательско-писательская коллизия в сатирических произведениях А. П. Платонова 1920-х годов // Культурологический журнал. 2013. № 4. Электронное издание. Режим доступа: [http://cjournal.ru/rus/journals/241.html&j\\_id=17](http://cjournal.ru/rus/journals/241.html&j_id=17)

Описание пира во всех произведениях включает элемент маскарадности, который маркируется в тексте переодеванием, украшением. В романе «Счастливая Москва» маскарадность сочетается с мотивом «брачной одежды». Художественная функция мотива маскарада заключается в создании психологической коллизии (в пьесе «Шарманка» – в гротескной форме) между общим весельем и скрытым внутренним страданием персонажа.

Мортальные мотивы, непосредственно включенные в описание праздничных вечеров, указывают на пушкинский «Пир во время чумы» как еще один источник мотива пира у Платонова.

Соединение в мотиве пира у Платонова разных культурных кодов наряду с коннотативной трансформацией присутствующих аллюзий создает сложное смысловое содержание эпизодов пира и подчеркивает их особую художественную роль в тексте.

### **Литература**

*Платонов А. П.* Ноев ковчег: пьесы / Андрей Платонов. М., 2006.

*Платонов А. П.* Счастливая Москва: роман, повесть, рассказы. М., 2010.

*Платонов А. П.* Технический роман. Публикация В. Гончарова и Н. Корниенко // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М., ИМЛИ РАН, 2000.

*Платонов А. П.* Собр. соч. в 3-х т. Т. 2: Повесть, рассказы. 1934 – 1941; Размышления читателя. Статьи / Сост. и примеч. В. А. Чалмаева. М., 1985.

### **И. В. БУЛГУТОВА**

#### **АВАНТЮРНЫЙ СЮЖЕТ В РОМАНЕ Д. БАТОЖАБАЯ «ПОХИЩЕННОЕ СЧАСТЬЕ»**

Трилогия Д. Батожабая «Похищенное счастье» (1959-1965) занимает в истории бурятской литературы особое место. Роман представляет собой опыт масштабного освоения исторической действительности на рубеже XIX-XX столетий, отразив переломное время в истории человечества на огромном евразийском пространстве. Автор, стремясь определить закономерности человеческих судеб, сопрягает воедино изображение политического закулисья разных государств и частной жизни человека. Произведение не входило в рамки историко-революционного романа, идеологически востребованного в советской литературе, что отразилось в истории его редакций и переводов. Сложная структура трилогии определялась новаторским замыслом писателя, его

интересом к политическому устройству мира, постановкой национальной проблематики, освоением самих основ романного жанра.

Как известно, освоение авантюрного сюжета происходило на ранних стадиях развития романа. Его появление в романе писателя XX века объяснимо как начальным этапом освоения жанра в национальной литературе, так и опорой писателя на приключенческие традиции восточной повествовательной литературы.

Буквальный перевод названия романа «Төөригдэһэнхубизаяан» (заплутавшая судьба; в кругах предопределения) точнее отражает постановку автором философской проблематики в контексте традиционного для бурят буддийского миропонимания. Постигание предопределения в рамках национальной культуры коррелирует с традицией осознания фатума в мировой литературе. Авантюрный сюжет воплощает представление о превалирующей роли случая в жизни, идею свободы человека. Он противостоит кармической предопределенности человеческой судьбы, которая для героя батожабаевского романа воплотилась в метафорическом образе замыкающегося вновь и вновь круга: от смирения к борьбе за счастье. В романе Батожабая можно условно выделить типы авантюрных героев: это шпионы-разведчики и степные разбойники.

Пути главного героя Аламжи пересекаются и с теми, и с другими, он сам, повторив путь отца, в конечном итоге становится разбойником. В основе образов многих героев-шпионов просматривается архетип плута, действующего ради выживания. В повествовании о них содержатся различные перипетии и коллизии, неожиданные повороты, так, с ними неизменно связан мотив переодевания. Вместе с тем свобода этих авантюрных героев иллюзорна, они всего лишь исполнители воли тех, кто решает судьбы мира. Политические притязания разных стран (прежде всего Англии и России) в Тибете представляют для бурятского писателя интерес в связи с образом Тувана-хамбы, прототипом которого является выдающийся бурятский лама Агван Доржиев, духовный наставник Далай-ламы XIII. Перипетии жизни авантюрного героя Осора-ламы в романе непосредственно связаны с выполнением его воли.

Образ разбойника в батожабаевском романе также выражает представление о стихийности жизни. Романтизация данного образа задана всей предшествующей традицией мировой литературы. Потеря главным героем романа всех связей, родственных, дружеских, социальных, их разрыв, отразила в призме авторского сознания сдвиг временных пластов на рубеже эпох.

Стремление автора к свободе самовыражения в условиях жестко регламентированного советской идеологией общества нашло свое

выражение в создании целого пласта авантюрного повествования в романе. Авантюрный сюжет в романе Батожабая «Похищенное счастье» воссоздан на основе творческого переосмысления традиций национальной литературы.

**О. Н. Юрченкова**

**МОТИВ СВИДЕТЕЛЯ В ПЬЕСЕ А. ВАМПИЛОВА  
«ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ»**

Работа посвящена изучению пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» в аспекте сюжетосложения. Сопоставительный анализ вампиловской пьесы с трагедией В. Шекспира «Ромео и Джульетта» и драмой М. Горького «На дне» показал цепь совпадений в структуре действия и сюжете, что приводит к проблеме генезиса и историзма художественных форм.

Во всех трех произведениях криминальный сюжет коррелирует с любовной историей. Несмотря на разницу этих произведений в проблемно-тематическом и формально-содержательном аспектах, можно говорить о типичности такого принципа сюжетостроения и его распространенности в истории мировой драматургии.

Немаловажную роль в каждой из названных пьес играет *мотив свидетеля*, объединяющий два сюжетных плана в силу своей полисемантической. Во-первых, в криминальных эпизодах задействованы персонажи, связанные со *свидетельством* преступлений; во-вторых, любовные коллизии попадают в поле зрения сторонних наблюдателей, которые комментируют происходящее, принимают активное участие в развитии отношений между влюбленными, являются *свидетелями их судеб*.

Семантика сцен свидетельствования возводится О. М. Фрейденберг к зрелищности «до-трагедии», мифа; зрение иного мира составляло сюжетное зерно не только зарождавшейся греческой трагедии, но и паллиаты, мистерии, народного балагана. В древней трагедии может отсутствовать движение сюжета, действие, но на сцене всегда присутствует очевидец, сообщающий о произошедшем за сценой, о поступках героев и их причинах [Фрейденберг, 1998, с. 372-394].

В ходе исторических трансформаций сцены свидетельствования страстей сохранялись в структуре действия драмы, но менялось их функциональное значение. Если в пьесе Шекспира равно важными являются камерные интимные встречи Ромео с Джульеттой и массовые сцены дуэли и наказания виновных, то в произведениях неклассической драмы XX века акценты иные. В драме Горького

сцена ревности и преступление смещаются автором на периферию. Крупным планом показаны будни ночлежников с их заботами о быте и повседневными разговорами. В начале действия они комиковали по поводу адюльтера, разворачивающегося на их глазах, а в финальных сценах обсуждали ход следствия, оставшегося за рамками действия. Ни один из участников драки не видел убийство, не может достоверно свидетельствовать о виновнике происшествия, но активное (не)включение в судьбу ближнего демонстрирует разницу их жизненных позиций, процесс самоопределения каждого. В полилоге голосов рождается авторская концепция Человека.

Отказ от роли свидетеля обвинения – отправной момент для центрального героя пьесы А. Вампилова – Шаманова. В действии фиксируются этапы изменения его мироощущения и поведения: готовность выступить в суде и «восстановленная» способность любить логически завершает внутренний конфликт героя в развязке. Безответное чувство к нему Валентины показано на фоне любовных драм других персонажей. В целом они составляют полифоническую структуру действия. Трагедия личной жизни, несмотря на огромное количество свидетелей, оставляет их равнодушными. Истории своих героев автор проецирует на известные литературные сюжеты. Но заданный литературной традицией вектор сюжетного развертывания только намечен. Все истории заканчиваются непредсказуемо, оставаясь драмой проживания вечных историй.

## **Литература**

*Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности. 2-е изд. М.: Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 1998. – 800 с.

**О. Н. Владимиров**

### **СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЕ МОТИВЫ В КНИГАХ К. СЕРГИЕНКО**

Сюжетную основу книг К. Сергиенко составляют странствия героев, как правило, рассказчиков и участников событий личной и национальной истории. В повестях для подростков приключения героев имеют характер их инициации («Кеес Адмирал Тюльпанов», «Увези нас, Пегас!», «Тетрадь в сафьяновом переплётё», «Иванов чертёж») или соответствуют генетически с ней связанному сюжету о блудном сыне («Дом на горе»). В обоих случаях свобода передвижения героев во многом мотивирована их сиротством.

Чаще всего главные герои, юные и взрослые, путешествуют инкогнито. Этот мотив вводится в первой повести и становится одним из сюжетообразующих. В секретности своего странствия признаётся Кеесу Рыжий Лис. Не сразу открываются герою тайны злодея Слимброка, горбуна Караколя, девочки Эле.

Загадка женского персонажа – обязательная составляющая почти всех книг писателя. Несколько тайн (мистификаций) и в «Бородинском пробуждении»: для главного героя – тайна Берестова; он сам, ставший Берестовым в событиях накануне и во время Бородина и не называющий себя в реальном времени; тайна Наташи; мистификация Лепшиха. Инкогнито странствует безымянный герой «Белого ронделя». Причина его очередного появления в Дерпте и участия в совпавших с этим событиях – тайна Анны. У него есть и другая тайна: в детстве дед поделился с ним секретом ларца Рорбаха. В этом же ряду и не разгаданная Настей тайна её происхождения («Тетрадь...»). С прекрасной незнакомкой из девятнадцатого века встречается герой в современной Риге («Побочный эффект»). Узнаёт о тайной причине гибели родителей Митя Суханов («Дом на горе»). Остаётся не известной читателю предыстория появления Гордого в овраге («До свидания, овраг»). В некоторых повестях с тайной героев связана тайна места («Белый рондель», «Дом на горе», «Самый счастливый день»).

Обычно они отправляются в путь со спутниками (ровесниками, друзьями, товарищами по несчастью) или обретают их в дороге – Кеес и Рыжий Лис, Почивалов и Осоргин, Берестов и Листов, Майк и Моррис и др.

В комплекс обязательных мотивов в исторической прозе К. Сергиенко, обозначенных в «Кеесе...», входит мотив ответственности героя за судьбу страны. Он актуализирован в «Бородинском пробуждении» и «Ксении». В первом случае герой знает об эффекте бабочки и преодолевает соблазн вмешаться в известные ему события прошлого. Во втором вымышленный персонаж Михаил Туренев, представленный как историческое лицо и принимающий непосредственное участие в событиях начала XVII века, уравнен в правах с подлинными деятелями «смутного времени».

С мотивом действенного участия в судьбе отечества связан мотив мечты (проекта строительства) героев о земле обетованной, идеальном городе («Кеес...», «Тетрадь...», «Увези нас, Пегас!», «Белый рондель», «Ксения», «Дом на горе»; вариант – «собачья дверка» в повести «До свидания, овраг»). Выдуманное Рыжим Лисом «герцогство Аренландское» проявится дальше в мечте предводителя эстонцев Марта Медведя построить свой город и в желании безымянного героя возвести среди квадратных башен круглую для Анны; в стремлении Туренева, приступившего к его

осуществлению, создать идеальный город в споре с утопическими проектами европейских современников; во сне Гордого.

Тюльпан из первой повести, ещё не известный голландцам, обернётся в ряде произведений цветами с чудесными свойствами. Цветочно-букетный мотив особо значим в «Доме на горе». В этой же книге на передний план выходит и другой мотив – звёзд, созвездий, звёздного неба.

«Побочный эффект» путешествия – не только судьбоносная встреча странника с загадочной героиней, но и его сочинение об этом и других событиях. Поэтому он движется одновременно по горизонтали географического пространства (даже во сне, как в «Бородинском пробуждении») и по вертикали воспоминаний. Отсюда – лиризм в прозе и в стихах, обогащение повествования рассказами, дневниками, письмами.

**Г. А. Закроева**

**СЮЖЕТ В НАРРАТИВНОЙ СТРАТЕГИИ  
ЖИЗНЕОПИСАНИЯ В ОЧЕРКЕ  
«ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ» Д. С. ЛИХАЧЕВА**

Сюжет воспоминаний в очерке Лихачева связан с пониманием автора памяти как категории осмысления. В автобиографическом тексте «воспоминание становится уже не предметом описания, а сюжетостроительной силой» [Аверин, 2003, с. 232]. История текста – автобиография ученого, дополненная портретами близких людей, друзей, коллег-ученых, описанием эпохи и размышлениями автора. Нарративная стратегия жизнеописания реализуется сквозь призму картины мира нарратора. Очерку «Из воспоминаний» Д. С. Лихачева присуща вероятностная картина мира. Большая временная дистанция между «я» – повествующим и «я» – повествуемым позволяет нарратору интерпретировать события как определенный жизненный опыт с характерной эмоциональной отстраненностью. «Жизнеописание личности представляет ‘мир как опыт’ становления и развития самоопределяющегося субъекта жизни». При этом стратегия жизнеописания воспоминаний содержит элементы как прецедентной и окказиональной картины мира. Стремление к объективизации воспоминаний у Лихачева продиктовано стремлением избежать главного недостатка мемуаров – «самодовольство мемуариста»: «Я не считаю таким уж важным мое собственное развитие – развитие моих взглядов и



мироощущения. Важен здесь не я, совей собственной персоной, а как бы некоторое характерное явление» [Лихачев, 2018, с. 13].

Сюжет воспоминаний Д. С. Лихачева создают «мотивы-события», повторяющиеся на протяжении всего текста. В основе мотивной структуры константным действием является воспоминание как процесс. Сопутствующие действия и актанты меняются с точки зрения повествуемой ситуации. «Взгляд на мотив с точки зрения сюжета помогает уяснить отношение *значения* мотива как элемента языка повествовательной традиции и точного, определенного в плане художественной коммуникации *смысла* мотива в рамках сюжета конкретного произведения» [Силантьев, 2004, с. 96]. В очерке Д. С. Лихачева сюжетообразующими являются следующие мотивы: 1) мотив благодарности («хранить память благодарную», «благодарить жизнь»); 2) мотив памяти звука («Звуки Петербурга!», «тихие звуки», «музыка пляжа слышна до сих пор»); 3) мотив «связь времен» («Удивительная “связь времен”»); 4) мотив нравственности («урок национального воспитания», «Этих слез мне и сейчас стыдно...»); 5) мотив упущенной возможности («Я долго потом жалел, что плохо видел и плохо слушал соловьев»; «Я жалею, что не мог ходить на все вечерние занятия и школьные кружки...»; «... учение в Ленинградском университете было временем упущенных возможностей»); 6) мотив труда («Ручной труд был трудом умственным...», «Труд корректоров считался тяжелым...»); мотив чувства природы и истории («Здесь для меня все было слито: чувство природы и чувство истории»).

Доминантный мотив сюжета воспоминаний Д.С. Лихачева – мотив памяти чувства. Автобиографический герой отражает в повествовании сохранившиеся в памяти *чувства*. В картине мира героя важны детали чувства жизни: от памяти звука, вкуса, топографии – к памяти символа, культуры и истории.

## Литература

*Аверин Б. В.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. – СПб.: Амфора, 2003. – 399 с.

*Лихачев Д. С.* Заметки и наблюдения: Из записных книжек разных лет. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 448 с.

*Силантьев И. В.* Поэтика мотива. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.

*Тюпа В. И.* Стратегии писательской биографии (на материале жизнеописаний А. П. Чехова) // Автобиография. 2016. № 5.

**Чэндун Чж.**

**МОТИВ УТРАТЫ «Я» КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ  
КОМПОНЕНТ  
В РОМАНЕ В. О. ПЕЛЕВИНА «GENERATION “П”»**

В докладе рассматривается мотив утраты «Я» в аспекте сюжетосложения романа В. Пелевина. Под концепцией «Я» понимается «средоточие, “центр” мыслей, чувств, переживаний и телесных ощущений, обеспечивающих свободное самоопределение личности, гарантию самоидентичности» [Соколова, 2015, с. 8].

В традиционной русской литературе мотив утраты «Я» часто выступает в качестве мотивировки духовного преображения и поисков спасения героя, играя роль в продвижении сюжета художественного текста и создании нового типа героя (лишний человек, нигилист, труженик «малых дел» и т. п.). Однако, в постмодернистском контексте нетрудно заметить изменения в употреблении и воплощении данного мотива при построении сюжета благодаря принципу неопределённости и хаотичности, противостоящему телеологии классического повествования.

Актуальность темы обусловлена недостаточностью исследования таких изменений, особенно в постмодернистском творчестве Виктора Пелевина. Несмотря на ряд интересных наблюдений над художественной структурой пелевинского текста, роль мотива в организации и построении сюжета остаётся за пределами внимания исследователей.

Целью данной работы является раскрытие роли и особенности мотива утраты «Я» как сюжетобразующего компонента в романе В. О. Пелевина «Generation “П”». Опираясь на современную теорию мотива, мы обращаем особое внимание на контекст алломотивов и событий, которые связаны с мотивемой утраты «Я», понимая вслед за А. Дандесом под мотивемой основную единицу парадигматики нарратива, а под алломотивами синтагматические варианты мотивемы.

Рассматривая в мифопоэтическом пространстве разные вариации алломотивов утраты «Я» (мотив потери ощущения вечности, мотив символической смерти, мотив метаморфозы, мотив манипуляции и пр.), мы стремимся показать конструктивные составляющие

повествовательной структуры данного романа, обусловившие его художественную семантику.

В предисловии романа «Generation “П”» китайского перевода, называя свою книгу российской версией романа У Чэньэня «Си ю цзи» (Путешествие на Запад), Пелевин провел аналогию между процессом душевного упадка поколения «П» и инволюцией человека в животное. Исходя из этого, мы, в частности, анализируем мотив метаморфозы как ведущий авторский алломотив и пародийную экстерииоризацию потери статуса человечества (замена человека виртуальным субъектом «Homo Zappienns», превращение в клетку орануса, бусину на ожерелье великой богини и пр.).

Мотив утраты «Я» в качестве лейтмотива в данном тексте, совершает деконструкцию логичности поступка персонажа, и «перестройку» новой ориентировки ценности, в которой доминанта не является традиционной прагматической, этической или эстетической ценностью, а ценностью в буквальном смысле связанной с деньгами и потреблением. Мы полагаем, что, аргументируя трагическую сущность ценностной установки человека на потребление в контексте эсхатологической мифологии СМИ, автор строит сюжет как восхождение по карьерной лестнице Татарского, сопровождаемое потерей «Я».

Для решения этой задачи В. Пелевин, на наш взгляд, широко использует разнообразные схемы, реализующие эмическую мотивфему путём разнообразных вариаций алломотивов. Именно поэтому в конце романа успех главного героя означает не духовное спасение, а тотальное подчинение богу денег, погружение в пустоту, где выход из нового социального и ментального тупика оказывается невозможным не только для героя, но, возможно, и для самого автора.

## Литература

Соколова Е. Т. Клиническая психология утраты Я. М.: Смысл, 2015. 895 с.

**В. В. Мароши**

**МОТИВЫ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО» В СТРУКТУРЕ  
«РОМАНА-ПУНКТИРА» «ХУРРАМАБАД» А. ВОЛОСА\***

В 1990-е–2000-е гг. в русской литературе значительно актуализировались репрезентации оппозиций «своего» и «чужого» / «другого» на разных уровнях поэтики текста. В докладе анализируется роль оппозиций своего и чужого в постколониальных романах туркестанского топоса «Хуррамабад» А. Волоса (2000) и «Заххок» (2017) А. Медведева. Мотивы «своего» и «чужого» характеризуют отношения персонажей друг к другу, а также к пространству и предметному миру произведения.

Русские постколониальные романы о Средней Азии связаны с утратой «второй родины» для местного русского населения и отъездом их в чужую для них Россию («Хуррамабад») или бегством из города в еще более враждебный локус кишлака («Заххок»). Название и композиция первого романа мотивированы символикой Хуррамабада как топонима из иранских и тюркских сказок. Из «locus amoenus», похожего на рай, он превращается в место все возрастающего насилия.

Нарратор в романе Волоса выступает переводчиком и комментатором по отношению к «чужому» для русского читателя изображаемому миру Таджикистана. Само повествование в обоих романах подразумевает использование «чужого» для читателя: таджикского языка, изображение местных реалий, особенностей национального этикета. Особо стоит отметить фрагментацию нарратива (14 внешне почти не связанных с друг другом глав у А. Волос, 7 сменяющих друг друга рассказчиков-«голосов» у А. Медведева).

Последовательность повествований в «Хуррамабаде» обусловлена сначала «освоением» чужого локуса, а затем возрастающим отчуждением персонажей от него и финальным отчуждением автора в Приложении к роману. В последних главах романа оно становится тотальным, особенно в главе «Чужой», герой которой перед отъездом в Россию испытывает наиболее сильное отчуждение от своего прежнего и будущего места пребывания. В восьмой главе романа появляется и неантропоморфный Чужой в виде смертельно опасной рептилии, которого приручают и «своим». Попытка смены идентичности одним из персонажей романа в главе «Свой» удастся лишь отчасти и приводит к трагическому финалу.

---

\* Исследование выполняется при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК № 21-512-23003.

В системе персонажей обоих романов значима роль героев с гибридной этнической или локальной идентичностью: Никита Ивачев, Сергей Макушин, Олег, Даврон, Зарина, Андрей. Еще одна группа персонажей обоих романов, для которой значимо деление на своих и чужих значимо – это участники войны и акторы власти, стремящиеся к власти и контролю. Они характеризуются дегуманизирующими анималистическими метафорами («звери»). Их «свое» связано с их статусом во власти, групповой и клановой принадлежностью. Именно они станут антагонистами героев в романе «Заххок», в котором используются сюжетные клише мелодрамы и боевика («злая мачеха», положение сирот и беженцев, всевластие и всеилие зла, персонифицированное в Захуршо и его окружении, герой-спаситель Даврон). Линия Чужого усилена введением символики Заххока, змееподобного тирана-миксанта из поэмы «Шах-Намэ» Фирдоуси (антагонист публично носит на плечах украденного из зоопарка питона) и аллюзиями на одноименный триллер («Чужой» Р. Скотта)

Сюжетным разрешением коллизий в обоих романах становятся попытка бегства или миграции персонажа в новое чужое пространство, новая этническая и социальная идентификация, власть над локальным социумом, уничтожение или, напротив, приручением монструозного антагониста.

**И. В. Силантьев, Ю. В. Шатин**

## **ФАБУЛА, СЮЖЕТ И ХОД ДЕЙСТВИЯ В ПЬЕСЕ**

**А. Е. СТРОГАНОВА «ЯКУТИЯ»\***

Более известный за рубежом, чем в России, барнаульский драматург А. Е. Строганов определил жанр пьесы «Якутия» как идиллию. Вместе с тем хронотоп Якутии, где укрылись от мира зла муж и жена – Якут и Мура, далёк от идиллического мировосприятия. Разрушение идиллической конструкции в пьесе происходит за счёт двух минус-мотивов: бегства от общества людей и исчезновением памяти о прошлом.

Благодаря указанным минус-мотивам перед нами развёртывается драма сознания «как отражения прошлого, отодвинутого во времени

---

\* Исследование выполнено в рамках проекта Института филологии СО РАН «Культурные универсалии вербальных традиций народов Сибири и Дальнего Востока: фольклор, литература, язык» по гранту Правительства РФ для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущих ученых (соглашение № 075-15-2019-1884).

(механизм воспоминания, искажённого памятью данного реального ощущения). Отсюда в пьесах Строганова вариативность событий, изображённых с разных точек зрения» [Купцова О. «Драма сознания» Александра Строганова и Клима» // Actauniversitatis Lodzines. Foliarossia. Zeszytspecialny. 2013. S. 156].

Подобная драма сознания обуславливает место сюжета в структуре «Якутии». В теоретической работе «Парареализм» Строганов определяет роль сюжета как страхового полюса от полного погружения текста в театр абсурда. «В свете обретенных в начале прошлого века психоаналитических знаний сюжет теряет привлекательность, жмёт. Но до конца от него избавиться, означает прийти к театру абсурда. Велик соблазн, но от этого шага я удерживаюсь, балансирую, берегу независимость» [Строганов А. Е. Парареализм. Электронный ресурс: <http://www.stroganov.ru/pararealizm>].

В «Якутии» нет фабулы как таковой, но есть её подобие, как раз и удерживающее действие от поэтики абсурда. При этом автор использует разнообразные способы защиты фабулы от развёртывания в классический драматургический сюжет. Одним из таких способов оказывается смещение акцента с действия на отдельные детали, образующие метонимический ансамбль, родственные поэтическим образцам поэзии модернизма и постмодернизма. Сам Строганов называет такие детали музыкальным термином – синкопы.

Кроме подобных синкоп, в тексте легко наблюдать процесс тотальной семиотизации, выражающийся в смещении ударений с символических знаков быденного языка на знаки индексальные и иконические. Так, в четвёртом эпизоде первого акта – «Встреча» – все реплики героев состоят из двух слов – имён, с которыми они обращаются друг к другу. Благодаря этому денотативный слой диалога стремится к нулю, но происходит усиление коннотативного эффекта: с каждой репликой разглядывание горки льдинок насыщается всё большим волнением, усиливая градус накаливания эмоций двух персонажей. Зато в следующем эпизоде – «Узор» – слов нет вообще, а ремарка обозначает сложную партитуру жестов. «Якут и Мура складывают из льдинок узор на столе. При этом они то и дело перемещаются вокруг стола, помогают друг другу руками и руками же спорят. Оттого, что льдинки быстро тают, они очень и очень спешат» [Строганов А. Е. Якутия. Электронный ресурс: <http://lit.lib.ru/s t /text 0550shtm>].

Таким образом, «недосюжетность» фабулы приводит к новому измерению пьесы, где, по словам исследовательницы, «конфликт, заложенный в разрыве между ощущениями и возможностью/способностью описать эти ощущения для себя и для другого; между фрагментарностью переживания и необходимостью выстраивать фабулу при саморефлексии и тем более, при «рассказе», подразумевающим адрес, собеседника, слушателя, становится универсальным в драматургии Строганова и Клима. Именно этот конфликт обуславливается непониманием персонажем самого себя (сложность самоидентификации) и взаимопониманием между персонажами (проблема коммуникации)» [Купцова. S. 155].

Благодаря особому соотношению фабулы, сюжета и драматического действия в «Якутии» происходит последовательное разрушение идиллического хронотопа с попыткой его восстановления в финале. Однако насколько реальной оказывается подобная метаморфоза, остаётся большим вопросом. В финале Мура увидела чеховское небо в алмазах. Но свет этого неба ослепил Якута. Последняя фраза: «Ничего не вижу» – фактически подводит итог драме сознания двух действующих лиц.

**П. Е. Жиличев**

### **СИБИРЬ КАК «РИТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО» В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ**

В драматургии XX столетия хронотоп Сибири получает различные воплощения. Так, в национальных литературах драматургия осваивает «поэтику и эстетику родного фольклора», опираясь на «глубокую этнопоэтическую основу» [Майнагашева, Семенова, 2016, с. 42]. В произведениях, соотносящихся с мифологическим восприятием Сибири, появляются и особые типы героя, обладающего «сакральным знанием» – шаман, «таежный» человек и др. При этом в «магистральной» советской литературе возник и новый миф о Сибири как месте прогресса, строительства нового мира.

Два варианта архаики могут и контаминироваться. Например, в пьесе Е. Арпина «Красная нарта» (1991) приход советской власти разыгрывается в фольклорном ключе: «Зачем в дебри таежные красная нарта ломится?! <...> Она людям везет Красное время!» [Арпин, 2020, с. 837].

В литературе постмодернизма подобная двойственность зачастую подвергается деконструкции. В одноактной метапьесе Л. Петрушевской «Скамейка-премия» (1983) главные герои пишут

пьесу о «строительстве на вечной мерзлоте». В описываемом героем месте «голая тайга», «волки <...> и собак много...» [Петрушевская, 1989, с. 289]. Производство «нормативного» дискурса профанируется вмешательством необычного героя – старухи Альмы Яновны. Вторжение Альмы в пьесу героев приводит к тому, что их речь утрачивает грамматическую связность, регрессируя к архаичной форме «называния» вещей: «Ночь холод! Скамейка премия!». «Очистившись» от «мусора» всей театральной культуры, действие превращается в космогонический ритуал.

В пьесе С. Орловой «Дерево без цветов» (2015) Сибирь предстает «транзитным» пространством: рефлексированы топос вокзала, несоответствие «проклятого» GPS реальному миру и т.п. Коллизии «постсоветской» любовной трагедии Леси завершает сцена, воплощающая характерные театральные универсалии – «очищающий смех» и «комическое падение»: «*Леся*. Зачем ты меня уронил? <...> (Оба <...> смеются <...>) *Женька*. Давай снежного ангела сделаем! <...> Это каракатица. *Леся*. Нет. Это дерево» [Орлова, 2015]. Гомерический смех приводит к появлению нового «мирового» древа, в символическом плане противостоящего вечному движению сибирских поездов.

Для современной драматургии может быть характерна и «прямая» актуализация мифопоэтических смыслов. Так, в пьесе В. Шелленберг «Шаман» (2020) герои, путешествуя по Алтаю, встречают шамана, который действительно обладает сверхъестественными способностями, связью с духами природы. Шаман выполняет ожидаемые от него сюжетные функции и принадлежит соответствующим топосам: учит русскую героиню «слушать тайгу» лунной ночью на поляне, наказывает антагониста-браконьера.

Таким образом, в современной драматургии Сибирь зачастую предстает как специфическое ритуальное пространство, в котором возможна деконструкция и реконструкция мифологических и театральных универсалий.

## Литература

*Майнагашева Н. С., Семенова В. Г.* Специфика художественного изображения элементов этнографии и фольклора в драматургии народов Сибири и Якутии начала XX в. (на примере пьес о женских судьбах) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 1. С. 38–42.

*Арпин Е.* Красная нарта // Современная литература народов России. Драматургия. М.: ОГИ, 2020. С. 837–847.

*Петрушевская Л.* Скамейка-премия // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. М.: Искусство, 1989. С. 287–295.



*Орлова С. Дерево без цветов // Сибирские огни. 2015. № 12. URL: <http://www.sibogni.ru/content/derevo-bez-cvetov/> (дата обращения: 15.02.2021).*

**Н. В. Константинова**

**СЮЖЕТ О «ПУТЕШЕСТВИИ В ВЕНЕЦИЮ»: ИЗ  
ТОПОГРАФИИ В БИОГРАФИЮ (НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ  
Е. МАРГОЛИС «СЛЕДЫ НА ВОДЕ»)**

В рамках доклада в качестве объекта исследования был выбран пример современной литературной венецианы – произведение Е. Марголис «Следы на воде», в котором, на наш взгляд, наиболее репрезентативно продемонстрированы, во-первых, нарративные установки пишущего субъекта, характерные для жанра травелога, во-вторых, представлена авторефлексия автора о способе создания сюжета о путешествии в соотношении со сложившейся литературной традицией. Предполагается, что такой способ интерпретации современного текста о путешествии в Венецию позволит выявить и основные тенденции развития авторских стратегий в этом жанре в начале XXI века.

Следует указать, что венецианский текст современной русской литературы (несмотря на популярность) практически не исследован, особенно произведения последних лет. В отдельных работах встречаются рассуждения о признаках, которые свидетельствуют о стремлении преодолеть традицию предшествующей литературной венецианы. При этом, как правило, акценты делаются на стиле повествования, временных и пространственных характеристиках. Принципы сюжетосложения таких путешествий не становятся центральным предметом исследования.

В то же время произведение Е. Марголис является примером и оригинального сюжета о «путешествии в Венецию», и своего рода «сюжета о сюжете». С одной стороны, читатель в книге «Следы на воде» знакомится с описанием реального (автобиографического) путешествия героини в Венецию, с другой стороны, он наблюдает последовательное повествование о том, как складывается в сознании пишущего субъекта понимание ментальной значимости этого перемещения в пространстве. Венеция в этом произведении представлена не конечной точкой маршрута, к которой стремится человек, не итогом пути, а, напротив, точкой, которая определяет дальнейший выбор движения, становится точкой зрения, фокусом, ракурсом, позволяющим увидеть и понять необходимое Начало пути.

В этом сюжете о путешествии автор представляет собой соединение разных точек зрения на мир, что, несомненно, отражается и на сюжетном уровне. Если же определять некий доминантный фокус авторского взгляда на Венецию, то он, безусловно, выделяется благодаря целому комплексу элементов, представляющих в тексте феномен И. Бродского. Так, в частности, его эссе «Набережная неисцелимых» становится в книге Е. Марголис своего рода семантическим ключом и к определению специфики любовной сюжетной линии текста, и общего понимания природы Венеции как экзистенциального объекта.

Автор в процессе письма осознанно рефлексировал о том, что это не она создает текст о Венеции, а Венеция позволяет ей создать текст, более важный, начать жизнь с белого листа, найти способ для личностного самовозрождения через процесс текстопорождения. Метафора путешествия как самовозрождения посредством заполнения белого листа коррелирует с другой метафорой – хождением по воде как обретением истинного пути. Текст о Венеции на уровне сюжета постепенно в травелоге Марголис превращается в автономный самоанализ, комментарий собственного жизненного пути, из топографии превращается в биографию.

**Е. В. Харитонова**

**МОТИВ КНИГИ В СТРУКТУРЕ РОМАНА ТАМАРЫ  
МИХЕЕВОЙ «МИЯ»: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОКИ,  
СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ,  
СПЕЦИФИКА ТРАНСФОРМАЦИИ**

Тамара Михеева – известная современная писательница, автор множества книг для детей и подростков, лауреат ряда премий в области детской литературы.

Роман «Мия» [Михеева, 2020] открывает цикл, состоящий из нескольких книг, объединенных под общим названием «Семь прях». «Мия» представляет собой синтетическое неканоническое жанрово-стилевое образование, в котором можно усмотреть признаки романа воспитания, семейной саги, литературы путешествий, фэнтези, young adult literature.

В романе «Мия» мотив книги выполняет функции смыслового и структурного центра. Так, определение «книга» предлагается в качестве авторской жанровой номинации. Первая из двух частей романа носит название «Книги» – мотив книги реализуется, таким образом, на композиционном уровне организации текста. Мотив

книги также проявляет сюжетогенную природу – с ним коррелируют сюжетные ситуации «девушка в библиотеке» или «девушка за чтением», а также «искушение чтением» (подробнее об этом см. [Савкина, 2004]). Образы моря и книги с первых страниц романа символически задают оппозицию природы и культуры. Ежевечерняя встреча девочки-подростка с запретной книгой описывается посредством сюжета свидания, причем тайного. Мотив книги оказывается сопряжен с мотивами тайны, искушения, преступления, инициации. Образ читающей девочки, играющей роль проводника в мир книги, напоминает о том, что уже «на рубеже XIX–XX в. образ ребенка как проводника в ирреальный мир становится практически общим местом в культуре» [Фельдман, 2012, с. 102].

Мотив книги в романе «Мия» тесно соотнесен с мотивом пути/дороги. Мотив странствий по дорогам жизни корреспондирует с мотивом странствия по страницам книги, по книжному миру. Этот смысловой обертон содержит отсылку к мотиву книги в немецкой литературе – в том числе к романтической литературе конца XVIII – начала XIX в. (Ф. Шлегель, Новалис и др.), а во второй половине XX – начале XXI в. к этому мотиву обращаются авторы фэнтези (Михаэль Энде, Корнелия Функе) [Астащенко, 2010].

В рассматриваемом тексте важную роль играет мотив игры, значимый в целом для художественного мира Т. Михеевой, а также для литературы фэнтези [Гусарова, 2006]. Так, героиня со своими спутниками вынуждена совершать квест – путь, поиск, «представляющий собой не столько перемещение в пространстве с определенной целью, сколько путь в пространстве души в поисках себя» [Гопман, 2001, с. 1161–1162]. В тексте как структурно, так и нарративно актуализируются все значения и смысловые оттенки лексемы «квест»: поиск, задание, странствие, поход. Таким образом, жанровую принадлежность книги можно скорректировать: это роман-квест.

Долгое время Мия считает себя читателем, игроком, искателем, руководимым кем-то, а к финалу понимает, что она и есть автор, направляемый исключительно собственными интенциями. Через книгу пролегал путь героини к самой себе. Автор приводит своего героя, а вместе с ним и читателя, к пониманию, что собственную книгу жизни каждый должен написать сам.

## Литература

*Астащенко Е. В.* Бесконечная немецкая книга: Новалис – Михаэль Энде – Корнелия Функе // *Мировая словесность для детей и о детях.* Выпуск 15. М.: МПГУ, 2010. С. 286–296.

*Гопман В. Л.* Фэнтези // *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК Интелвак, 2001. С. 1161–1164.

*Гусарова А. Д.* Игровая природа фэнтези: к вопросу об элементах жанрового языка // *Мировая словесность для детей и о детях.* Выпуск 11. М.: МПГУ, 2006. С. 112–116.

*Михеева Т. В.* Мия. Семь прях. Книга первая. М.: Абрикобукс, 2020. 320 с.

*Савкина И. Л.* Испытание чтением, или Барышня в библиотеке // *Мальчики и девочки: реалии социализации: сборник статей.* Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. С. 163–173.

*Фельдман Е. А.* Образ ребенка как проводника в мир мифологической реальности // *Мировая словесность для детей и о детях.* Выпуск 17. М.: МПГУ, 2012. С. 101–107.

## РУССКАЯ ПОЭЗИЯ XX–XXI вв.

Е. В. Тырышкина

### СЮЖЕТЫ ТВОРЧЕСТВА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ А. КРУЧЕНЫХ

Лирическая маска «свинофила» в творчестве А. Крученых без сомнения является основной; в научной литературе особый акцент делается на анти-эстетической и абсурдистской авторепрезентации лирического субъекта, однако, традиционные культурные клише, связанные с творческим процессом в лирике этого поэта, еще не становились предметом целостного и подробного исследования. Известные сюжеты: «Нерукотворный памятник», «Поэт и Муза», «Поэт — сакральная жертва», «Преображение тела» («Пророк»), «Преображение мира магической силой художника», процесс создания стихотворения/рождения слова и его влияния на читателя («Минута — и стихи свободно потекут...», «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...») — получают особую трактовку в поэзии А. Крученых 1910-х — начала 1920-х гг. В докладе предлагается рассмотреть механизм трансформации и функционирования указанных культурных клише в связи с выстраиванием модели авторепрезентации Поэта.

Такие стихотворения А. Крученых, как «Памятник» (в соавторстве с В. Хлебниковым), «Ресторанные стихи», «Музка» («Чисто по-женски нежно и ласково...»), «Я прожарил свой мозг на железном пруте...», «И. Терентьеву на локоны мозга...», «Если бьешься и злая рифма никак не выходит...», «Слова мои – занозы/сперматозоиды...» и др. демонстрируют устойчивую тенденцию кодирования творческого сценария физиологическими метафорами, однако, приемы иронии и пародии не приводят к разрушению культурной памяти, традиционные паттерны продолжают функционировать в качестве «рамочных реликтов». Игровое отношение к традиции не отменяет энергетического пафоса «возвышенных идеалов», лирический субъект узурпирует способности сакрального существа, претендующего на то, чтобы предстать идеалом творчества, ходячей трансценденцией.

**И. Е. Лоцилов**

**СТИХОТВОРЕНИЕ НИКОЛАЯ ЗАБОЛОЦКОГО  
«ИСПЫТАНИЕ ВОЛИ»: СЮЖЕТНО-МОТИВНАЯ И  
ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА**

Стихотворение Николая Заболоцкого «Испытание воли» датируется 1931 годом. Первая публикация состоялась через 7 лет после смерти автора [Заболоцкий, 1965, с. 240–241]. Начиная со Свода 1936 года [см.: Заболоцкий, 2016, с. 386–387], поэт включал его в состав второй части цикла «Столбцы», известной сегодняшнему читателю под появившимся лишь в 1958 году названием «Смешанные столбцы». Во всех вариантах «Испытание воли» близко к композиционному центру второй части и непосредственно предшествует созданному в том же году столбцу «Поэма дождя», который до Свода 1952 года носил название «Дождь».

«Испытание воли» – стихотворение-сценка. Несколько наивное, но связное изложение его сюжета содержалось в одной из первых рецензий на книгу 1965 года, впервые представившую корпус поэзии Заболоцкого в относительно полном составе:

В хижину мудреца Корнеева заходит его приятель Агафонов. Среди небогатой утвари он видит изящный фарфоровый чайник, достойный королевского стола или, на худой конец, витрины музея. Агафонов, не спуская глаз с чайника, говорит о том Корнееву. Мудрец дарит чайник своему завистливому другу, который сразу же убегает из хижины, боясь, не передумает ли хозяин.

Но на этом сценка о чайнике, мудреце и его приятеле не заканчивается. Позволив Агафонову отойти на несколько шагов от хижины, Корнеев, властитель таинственных сил, мысленно приказывает ему вернуться. Через несколько секунд Агафонов опять в убогом жилище мудреца: раскаявшись в дурном чувстве, он возвращает чайник.

Корнеев обнимает Агафонову и уже без подвоха дарит ему чайник [Александров, 1966, с. 214].

В следующем абзаце автор выражал недоумение: «Какая странная обстановка, и где все это происходит? В какое время? Поэт и не заботится о внешнем правдоподобии. Он снял оболочку бытовых отношений, кажется даже, что он пренебрег ими» [Там же, с. 214–215].

Драматургическая форма стихотворения-столбца не беспрецедентна во второй части цикла (ср. «Время», «Поэму дождя»

и «Школу жуков»); лишь два стихотворения в «Столбцах», однако, – «Испытание воли» и «Время», – хранят прямую связь с семантикой «домашней шутки»: прототипами персонажей являются сам поэт и Е. Л. Шварц (по другой, менее убедительной, версии – Н. К. Чуковский и К. К. Вагинов). Кроме шуточного бытового диалога со Шварцами – коллекционерами фарфора, в «Испытании воли» Заболоцкий ведет с Е. Шварцем и литературный: отклик на его стихотворение «Спор» (в другой редакции «Разговор» [см. Шварц, 2016, с. 137–141; 324–328]. В отличие от собеседников Шварца, названных *Первый* и *Второй*, персонажи Заболоцкого носят фамилии, усиливающие важное для поэта-обэриута впечатление странности и устанавливающие литературные (имя *Агафон* в «Евгении Онегине» Пушкина и *Агафонов* из «Козлиной песни» Вагинова) и биографические связи (деда поэта звали *Агафон Яковлевич Заболотский*). Предмет спора из стихотворения Шварца – женщина – прямо отзывается у Заболоцкого в столбце «Время» и в поэме «Торжество Земледелия». В «Испытании воли» страсти кипят не вокруг значения и места женщины в мироздании, но вокруг фарфорового чайника.

В докладе будут развернуты соображения о характере жанрового эксперимента Заболоцкого (гибрид *оды* и *анекдота* – в смысле, который вкладывался в это понятие в XVIII столетии; в поэме «Безумный волк» того же года поэт скрещивает *басню* и *трагедию*, подобно тому, как ее герой «из одной березы» задумал «сделать верблюда»), о мотиве *чаепития*, сосудах для чая («фроскошный чайник англичан» и русские *самовары* из первой части цикла), о функциях метрического сбоя в финальной строке (отмечено в: [Царькова, 1978, с. 132–133]), о мотивных перекличках *чайника* и *чая* с важными семантическими сгущениями в «Столбцах» и – шире – в художественном мире Заболоцкого (сосуды/вместилища, вода, трава/растения, лечение и народная медицина). Соседство с «Поэмой дождя» актуализирует восходящее у Заболоцкого к учению Н. Ф. Федорова соположение *вертикали* (люди и растения) и *горизонталей* (животные). Возвращение чайника к хозяину в финале будет рассмотрено как комическая вариация на тему восходящего к Ф. Ницше сюжета о «вечном возвращении», а уровень обобщения, заявленный в названии столбца, позволяет связать его забавное содержание с представлениями о «мировой воле» в учении А. Шопенгауэра. Агафонов одерживает победу благодаря способности к магическому воздействию на внешний мир («И чайник снова в гости приглашу»), в то время как в мире

Корнеева это означает победу Духа над Материей («Хвала тебе, мой друг Корнеев, / Ты чайник духом победил»). «Смешанные столбцы» завершаются стихотворением «Битва слонов», где *чаепитие* знаменует победу разума над «боевыми слонами подсознания» («И слон, рассудком приручаем, / Ест пироги и запивает чаем»). Наконец, превращение чайника из детали художественного мира стихотворения в *предмет* театрального реквизита («Предмет, достойный Пантеонов...», «Ужель такой предмет высокий...», «Предмет достойный лучших мест...») – а именно в этом качестве его должен хотя бы помыслить читатель стихотворения-сценки – актуализирует важную для обэриутов категорию *предметности*, разрабатывавшуюся ими как в теории («Предмет не дробится, но наоборот – сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ощупывающую руку зрителя. Развертывание действия и обстановка играют подсобную роль к этому главному заданию» – так характеризовал свою поэтику Заболоцкий в декларации «Поэзия ОБЭРИУ»), так и на практике; ср., например, строки «и слова племя тяжелеет / и превращается в предмет» из стихотворения А. Введенского «Две птички, горе, лев и ночь» (1929), или многократное повторение слова *предмет* в финале «Трактата о красивых женщинах, лежащих на пляже под Петропавловской крепостью, сидящих на Марсовом поле и в Летнем саду и ходящих в столовую Ленкублита» Д. Хармса (1933).

### Литература

Александров А. Заметки о книге стихотворений Николая Заболоцкого // Звезда. 1966. № 10. С. 211–217.

Заболоцкий Н. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. М. Туркова. М.–Л.: Советский писатель, 1965 (Библиотека поэта. Большая серия).

Заболоцкий Н. Столбцы / Изд. подгот. И. Е. Лоцилов и Н. Н. Заболоцкий. М.: Наука, 2016 (Литературные памятники).

Царькова Т. Метрический репертуар Н. А. Заболоцкого // Исследования по теории стиха / Отв. ред. В. Е. Холшевников. Л.: Наука, 1978. С. 126–151.

Шварц Е. Стихотворения / Сост., вступ. ст. и коммент. Е. В. Воскобоевой. СПб.: Островитянин, 2016.



Меньщикова А. М.

## СЮЖЕТ «ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ В АСПЕКТЕ ПОЭТИКИ НЕЗАВЕРШЕННОГО

«Поэма без героя» Анны Ахматовой – принципиально незавершенное произведение, поэтика которого предполагает многовариантность, а весь корпус имеющихся редакций и вариантов поэмы при отсутствии канонического, утвержденного автором текста, образуют единый текст. Исходя из этого утверждения, целесообразно говорить о сюжете поэмы, разворачивающемся на протяжении девяти известных на сегодняшний день редакций. Анализ структуры и сюжета каждой из редакций с 1940 по 1962 год позволяет говорить об усилении звучания на большинстве уровней произведения всех тем, образующих идейно-смысловое поле «Поэмы без героя». Сюжет поэмы разворачивается не только в пределах каждой из редакций с 1940 по 1962 год, но и на протяжении всех рассматриваемых редакций, в соответствии с авторской стратегией Ахматовой. Если в первой редакции строки «Из года сорокового, /Как с башни на все гляжу...» [«Я не такой тебя когда-то знала...», 2009, с. 874] представляли собой взгляд в прошлое, на события начала века, то ко времени работы поэта над последними редакциями конца 1950-х – начала 1960-х годов, строки, не претерпевшие изменений, служит красноречивым примером усложнения сюжетной организации произведения.

Несмотря на доскональную изученность «Поэмы без героя», описание ее сюжета до сих пор сводится к описанию событий первой части («Часть первая. 1913 год»), нередко без указания на конкретную редакцию. При этом сюжет поэмы определяется совокупностью всех частей, число которых увеличивается к последней редакции в несколько раз. Сюжет поэмы, рассмотренный на материале редакций, авторских правок, канонического варианта (установленного научным коллективом Н. И. Крайневой), ряда отдельных списков произведения (например, список Л. К Чуковской и др.) и указаний в Записных книжках поэта, позволяет говорить и о причинах его принципиальной незавершенности, одна из которых – поэтическое осмысление Ахматовой собственной судьбы, завершение которого (а значит, и завершение поэмы) возможно лишь в момент смерти ее автора.

### Литература

«Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к

творческой истории / изд. подг. Н. И. Крайнева. СПб. : Издательский Дом «Мирь», 2009. 1488 с.

**Т. В. Черкес**

### **СЮЖЕТ ВОЗВРАЩЕНИЯ МЕРТВОГО ЖЕНИХА В БАЛЛАДЕ XX–XXI вв.**

В балладе дохристианское мировосприятие (*двоемирие*, дихотомии *жизнь – смерть* и др.) ведет «к инверсии миростроительного ритуала» [Тюпа, 2013, с. 132] – к основанному на космогоническом мифе сюжету свадьбы. По мнению В. И. Тюпы, *праобраз художественной сюжетики – четырехфазная схема инициации* (уход от рода; условная смерть; пребывание в Ином мире; воскресение [Тюпа, 1996, с. 17]). Актуальность репродукции древнего сюжета *прихода жениха-мертвеца / несостоявшейся свадьбы* в балладе обоснована генетически: борьба миров, их роковой конфликт – инвариантные основы жанра.

В XIX в. разрабатывается традиционная семантика сюжета: явление мертвого жениха – смерть, означающая наказание за непокорность воле Неба [Магомедова, 2008, с. 26]. В балладах Серебряного века сюжет *о мертвом женихе* сохраняется при *стилизации* (Г. Иванов «Шотландская баллада»); имеет место *изменение семантики образов, биографические параллели* (имплицитные – Н. Гумилев «Любовники», эксплицитные – А. Ахматова «Новогодняя баллада»); *синтез сюжетов* («Заклинание» И. Бунина – *договор с дьяволом*); *переосмысление сюжета* (М. Цветаева «Самоубийство»); *редукция (мотивы, образы-архетипы: «Молчалив и бледен лежит жених...» С. Парнок).*

В СССР возрождение жанра связано с травмой Великой Отечественной войны [Поэзия..., 2016, с. 17] и периодом оттепели. Атеизм, доминирование коллективного над личным отражается в *значимом отсутствии сюжета*. Сюжет *о мертвом женихе* появляется редко (при *переносе* события в *современность* – О. Берггольц «Измена»; *в прошлое* – П. Антокольский «Баллада о чудном мгновении»). В «Балладе о старшем брате» Ю. Кузнецова сюжет *о женихе-мертвеце* соединяется с сюжетом *возвращения блудного сына*. В погоне за материальным жених теряет родовые связи: *невеста и мать увяли, младший брат отвернулся, дома нет* [Кузнецов 1989: с. 141]. Точка невозврата – отказ от души: *Я взял бы тебя с собою, Но женщина – не верна* [там же]. В наказание поезд (лодка Харона) уносит его в *никуда*. Библейские архетипы *старший / младший брат* указывают на разрушительный путь

настоящего / веру в будущее; понятие *мертвый* означает *духовную смерть* – утрату дома, близких, потерю памяти и гибель.

Баллада рубежа XX–XXI вв. становится «социальной поэзией» [Барковская, 2011, с. 14], а сюжет *о мертвом женихе* получает иные коннотации: трагические события происходят *этом мире* (Т. Кибиров «Баллада о деве белого плеса»); сюжет *обновляется* (Ю. Кузнецов «Русалка»); *редуцируется* до мотива / образов (О. Седакова «Sant Alessio. Roma»). В «Невесте» М. Степановой сюжет *о мертвом женихе* соединяется с сюжетом *встречи с мифическим существом* (былички о водяном, баллады «Лилофея», «Агнете и водяной»): гость из мира Иных является из подсознания героя, воплощая его Другое [Автухович, 2018, с. 213]. *Инаковость* – способность *слышать* голоса *того света* – делает *невесту* изгоем (*Посторонним казалась – дура* [Степанова, 2001]), препятствует браку с *земным женихом*: *Но пугает хозяин суровый <...> Зыбко блещется: отомщу* [там же]! Исчезновение в день свадьбы вызывает вопросы: похищена невеста водяным или пропала по доносу «бдительной» соседки? Кто истинный / ложный (мертвый) жених на несостоявшейся свадьбе? Мистификации, диффузии сюжетов, полисемия образов, возможность разноуровневого прочтения – признаки баллады XXI в.

Итак, историко-культурные процессы влияют на эволюцию *сюжета о мертвом женихе*. Расширение семантики, сюжетный синтез, редукция сюжета до мотива, образов-архетипов, перенос событий в современность ведут к многоуровневому восприятию текста.

## Литература

Автухович Т. Е. Прекрасное и безобразное в лирике М. Степановой (на материале книги стихов «Счастье») // *Estetycznemodeleliteraturyrosyjskiej* / Podred.: A. Waczkowskiej-Murdzek, W. Bieliguk-Les, E. Pankowskiej. Białystok: PRYMAT, 2018. С. 205–222.

Барковская Н. В. Жанр баллады в современной русской поэзии // *Scriptamanent: науч. журн. ассоциац. открыт. дипломатии*. Тбилиси, 2011. № 3 (11). С. 13–21.

Кузнецов Ю. П. Золотая гора: Стихотворения и поэмы разных лет. М.: Сов. Россия, 1989. 320 с.

Магомедова Д. М. Баллада // *Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий* / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Intrada, 2008. С. 26–27.

Поэзия Великой Отечественной войны: эстетика, проблематика, жанрово-стилевые тенденции: учебно-методическое пособие для

студентов-филологов / Сост.: докт. филол. наук, проф.  
О. А. Дашевская. Томск: ТГУ, 2016. 136 с.

*Степанова М. М.* Невеста // Песни северных южан. М.: АРГО-  
РИСК; Тверь: Kolonna, 2001. URL:  
<http://www.vavilon.ru/texts/stepanova1-1.html> (дата обращения  
05.04.2021).

## ПРОЗА И ПОЭЗИЯ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

К. В. Абрамова

### ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ФУТУРИСТЫ И САТИРИЧЕСКИЙ ЛИСТОК «БЛОХА» (г. ВЛАДИВОСТОК, 1920 г.)

Доклад посвящен анализу стихотворных фельетонов, которые были опубликованы в сатирическом листке «Блоха», выходившем в 1920 году во Владивостоке. В период существования Дальневосточной Республики (с 1917 по 1921 год) культурная жизнь Владивостока переживала невероятный подъем: в городе активно издавались газеты и журналы различной направленности (подробнее об этом см.: [Кириллова, 2011, с. 26-37]), создавались литературные объединения, выпускались книги, проводились литературные вечера и конкурсы.

Среди многочисленных газет и журналов в 1920 году во Владивостоке выходил юмористический листок «Блоха». Исследователи указывают, что в 1920 году журнал «Блоха» выходил во Владивостоке, а в 1923 году еще и в Харбине, а затем, возможно, в Шанхае [Хисамутдинов, 2016, с. 10]. Но необходимо отметить, что речь идет именно о журнале, а не о сатирическом листке, поэтому, возможно, имеется в виду другое издание с таким же названием.

Сатирические фельетоны обрели большую популярность и стали своеобразной формой существования литературы на Дальнем Востоке в эпоху существования буферного государства. Заметим, что это было характерно не только для Владивостока, как центра Дальневосточной республики, но и для других городов региона (см., например, о фельетонах в Амурской печати [Красовская, 2009] и о творчестве амурского журналиста и поэта Федора Чудакова [Урманов, 2009]). Отдельное исследование фельетонов Н. Асеева и С. Третьякова, как самых ярких поэтов на дальнем Востоке того времени, представлено в работе Е. О. Кирилловой [Кириллова, 2006].

Авторы, публикующие свои произведения в сатирическом листке «Блоха», скрывались за псевдонимами: Яша Черный, Недотыка, Бекъ, Жало, Ерема Остроносый, Яшка Шкворень, Пушкинзонь, Акакий Буйный, Аховъ, Балагуръ и др. Расшифровке эти псевдонимы в настоящий момент не поддаются. К написанию стихотворных фельетонов для большого количества газет Владивостока (например, «Дальневосточное обозрение», «Владиво-Ниппо», «Дальневосточная трибуна» и др.) обращались Н. Асеев и С. Третьяков, поэтому существует вероятность, что в «Блохе» также публиковались оба столичных футуриста.

В «Блохе» высмеиваются политические и экономические события, происходившие в Дальневосточной Республике, часто пародируются и критикуются материалы газеты «Голос Родины», которую в «Блохе» называют «Голос буфера». Также в «Блохе» часто встречаются упоминания, связанные с литературной жизнью Владивостока тех лет, но они так же представлены в сатирическом ключе. Например, в № 23 под заголовком «Буферные поэты» появляется довольно издевательская пародия на большинство заметных авторов Владивостока того времени, подписанная «Ваня Мордопляс». Псевдоним автора этой заметки оказывается вписанным в сам текст пародии, и эта часть контрастирует со всеми предыдущими, восхваляя автора сатирического листка.

Мы останавливаемся на анализе стихотворных и прозаических фельетонов, публиковавшихся на страницах сатирического листка «Блоха». В них мы отмечаем, в первую очередь, черты, присущие произведениям поэтов-футуристов. Нужно отметить, что «футурпоэзия» и «футурпоэты» часто становились объектом насмешки «Блохи», но и авторы «Блохи» так же использовали приемы, характерные для футуристических произведений. Например, в № 13 появляется заметка Яши Черного «Холера», в которой создается пародия на стихи С. Третьякова. В ней воспроизведение стилистики высмеиваемого автора может быть оправдано направленностью сатирической заметки. Но в стихотворных фельетонах, напрямую не затрагивающих поэтов, также активно используются звукоподражание, звукопись, словотворчество, элементы языковой игры, включение в состав текста прямых цитат из пародируемого текста (например, стихотворение «Заржавленная лира», которое практически целиком состоит из цитирования произведения Н. Асеева).

Таким образом, проанализировав некоторые примеры стихотворных и прозаических фельетонов, мы можем говорить о том, что сатирический журнал «Блоха», выходящий во Владивостоке в 1920 году, тесно связан с футуристическим течением, активно развивающемся в Дальневосточной республике в 1917–1921 гг.

## Литература

*Кириллова Е. О.* Дальневосточная гавань русского футуризма. Книга первая. Модернистские течения в литературе Дальнего Востока России 1917-1922 гг. (Поэтические имена, идейно-художественные искания). Владивосток: Изд-во Дальневосточ. федерал. ун-та, 2011. 636 с.

*Кириллова Е. О.* Жанр поэтического фельетона в творчестве Николая Асеева (к контексту журналистской деятельности поэта на

Дальнем Востоке в начале 1920-х) //Историческая поэтика жанра. 2006. № 1. С. 92–101.

*Красовская С. И.* Фельетон на страницах «Амурской правды» 1921 года. На материале фельетонов П. Сулова // Лосевские чтения – 2009: Материалы региональной научно-практической конференции. Выпуск 2 / Под ред. А.В. Урманова. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2009. С. 22–33.

*Урманов А. В.* Амурский Саша Черный («Шпильки», или Об одной считавшейся утраченной книге Федора Чудакова) // Лосевские чтения – 2009: Материалы региональной научно-практической конференции. Выпуск 2 / Под ред. А.В. Урманова. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2009. С. 3-21.

*Хисамутдинов А. А.* Русский юмор и сатира в Китае // Вестник славянских культур. 2016. № 4 (42). С. 7–20.

**Е. А. Денисова**

### **ШАНХАЙСКИЙ ТЕКСТ В ПРОЗЕ ВЕНЕДИКТА МАРТА\***

Венедикт Март – псевдоним поэта и писателя Венедикта Николаевича Матвеева (1895–1937).

Материал исследования – прозаические произведения В. Марта, в которых есть описание Шанхая и особенностей быта его жителей: повесть «Речные люди» (1930), повесть «Логово рыжих дьяволов» (1928) и рассказ «Маленькая прядильщица» (1928).

Единство текстов В. Марта, посвященных Шанхаю, определяется не только единым объектом описания, но и общей идейной направленностью. Эти тексты объединяет мотив угнетения китайских крестьян и пролетариев европейцами. Вероятно, он стал лейтмотивом не столько из-за авторского выбора, сколько был обусловлен требованиями и рамками советской литературы.

Художественным ориентиром для В. Марта стал памфлет М. Горького «Город желтого дьявола» (1906). Неслучайно одну из глав повести «Речные люди» писатель называет «Логово рыжих дьяволов», а затем выпускает отдельную повесть с таким же названием. Выбор заглавия связан, с одной стороны, с историческим фактом. Местные жители прозвали европейцев «рыжими дьяволами» после того, как они захватили их страну. С другой – это

---

\* Работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 19–18–00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

литературная аллюзия. В текстах В. Марта будут повторяться многие мотивы, заданные произведением М. Горького.

Автор изображает Шанхай через его улицы, фабрики, фанзы (дома), людей, запахи, звуки, цвета и идеи. Все это складывается в образ города-ада и города смерти.

В. Март концентрирует внимание читателей на самых жутких подробностях жизни в Шанхае, рассказывая о том, как людей, направляющихся в город, встречают нищие-прокаженные, а местные жители могут жить вперемишку с покойниками. Автор называет дома китайцев «убогими норами». Те, кто не имеет своих домов, живут в «подземных щелях» и «затхлых норах». Этот акцент на подземной жизни усиливает восприятие Шанхая как ада или загробного царства.

Фабрики – это адские котлы города, в который мучают, истязают и отравляют людей.

В основе шанхайского текста В. Марта лежит противопоставление. На одном полюсе утверждается, что Шанхай – это город нищих бродяг, полумертвых людей. На другом демонстрируется роскошная жизнь европейцев. Это – локальное противопоставление двух миров внутри одного города. Но есть и более масштабное деление мира на «этот» и «тот».

На одном полюсе Шанхай – это ад, дьявольский город, в котором «рыжие дьяволы» истязают, отравляют и мучают местных жителей. На другом – далекая райская страна, которой управляет богоподобный вождь, Ленин.

Мотив обожествления советского вождя встречается, например, в повести «Речные люди», главный герой которой попадает в молитвенный уголок революционного общества «Красные пики», где висит портрет Ленина. Сопоставление советского вождя с божеством является характерным для агитационной литературы этого периода. Однако парадоксальность таких фрагментов в том, что для сторонников советской власти они выглядят естественными и закономерными. Для противников очевидна некоторая искусственность включения этих фрагментов в текст или провокационная несочетаемость объектов в одном пространстве, которая, в зависимости от точки зрения читателя, может создавать и комический эффект.

В. Март вряд ли был искренним сторонником советской власти; более вероятно, что он был вынужден сотрудничать с ней, поэтому и направлял свой литературный талант на создание подобных двусмысленных описаний.



Е. А. Худенко

## ПРИЕМЫ АНТИЧНОГО ТЕАТРА В СЮЖЕТИКЕ РАССКАЗОВ ИВАНА БУНИНА

Античная и шире – мифологическая – составляющая поэтики И. А. Бунина уже не раз привлекала внимание исследователей [Трусова, 2004; Яблоновская и др.]. Однако приемы античной драматургии четко просматриваются в одном из структурообразующих сюжетных элементов рассказов Бунина, а именно – в соединении мотива дыхания и мотива смерти воедино.

Реализация смертельных сюжетных историй сопоставима в бунинских рассказах с эстетикой античного театра, а именно – с эффектом *пнигоса*. В античном театре существовала особая часть действия под названием «пнигос» (дословно – удушье) – длинная фраза, произносимая без передышки, которая строилась на чтении актером речевого отрывка на одном дыхании: нужно было вобрать в себя столько воздуха, чтобы хватило на весь длинный период текста [Головня, 1972]. Часто в таком ритме развивается и существование бунинских героев – им «дается» воздуха для жизни ровно столько, сколько нужно для короткого, но страстного «текста» их собственной судьбы.

В танатологическом контексте сюжеты Бунина о смерти как раз органично разрешены: герои заканчивают жизнь традиционно-мифологическим для античности путем, т. е. удушьем-удушением (Анфиса из «Дубков»; Корольк из рассказа «Петлистые уши» и др.). Вторым частотным видом смерти является выстрел из пистолета («Легкое дыхание», «Генрих», «Пароход «Саратов», «Митина любовь», «Кавказ»). В последнем случае нам видится реконструкция в современных для Бунина реалиях символики античного ритуала кровопускания (закалывания-заклания). Ритуал закалывания (заклания) не только реконструирует сюжет об Ифигении и убийстве Клитемнестрой Агамемнона, но и для женских персонажей реализует архетипические смыслы прощания с девственностью (акта дефлорации) и инициационного перехода девушки в новое качество (замужней женщины, в объятия смерти).

Выстрел из револьвера («Генрих», «Легкое дыхание», «Митина любовь»), употребление яда с полки отца («Галя Ганская»), смерть в родах («Натали»), смерть от непрощенного себе греха плотской любви («Аглая») – все эти разновидности смертельного сюжета, с одной стороны, внешне перерабатывают ритуально-мифологические смыслы заклания невинной жертвы, с другой стороны, этот ритуально-мифологический смысл редуцируется, т. к. жертва не столь уж невинна. Она *самостоятельно* выбирает собственную

смерть или, как правило, не оставляет выбора противоположной стороне, ведомой силой любовного возмездия.

Познание страсти именно через телесную любовь также педалирует в бунинской поэтике античную сюжетность, в целом связанную с телесностью и ее метаморфозами как способами постижения мира. При этом роль посредника в ранней «телесной» инициации героини играет мужчина, намного по возрасту превосходящий жертву, т. е. внешне выполняющий символическую роль отца (эта роль «спрятана» или под маской пожилого мужа, или любовника с обязательной разницей в возрасте не менее 20 лет), по сути, роль инцестуальную.

Еще один «античный» принцип бунинской поэтики: смерть героев всегда немного *театральна*. Это, как правило, жест, совершенный намеренно или самой героиней, или ее партнером в гиперболизированной форме и в публичном месте: выпивание яда в мастерской отца, выстрел на вокзале, выстрел в ресторане, удушение в гостиничном номере с оставленной открытой дверью и включенным светом, выстрел в себя из *двух* револьверов и т. д. При этом Бунин никогда не показывает смерть женщины (в отличие от персонажа-мужчины), а лишь рассказывает о ней. Такое своеобразное «остранение» напоминает этическое чувство древних греков, никогда не изображавших на сцене смерть, а только извещавших о ней. В этой «нулевой» авторской изобразительности (столь не характерной для Бунина в целом) или в этом «феномене отсутствия» [Капинос, 2014] нам видится некий онтологический принцип писательской поэтики: Красота и Смерть у Бунина разительно несовместимы, это два разновекторных полюса земного (чувственного) существования человека. Отчасти ранняя смерть в этом контексте – это «спасение» от участи земного увядания. Рано умершие герои становятся воплощением «вечной молодости» – категории для Бунина значимой как в автобиографическом, так и в метафизическом планах – и также имеющей античные корни.

## Литература

Головня В. В. История античного театра. – Москва: Искусство, 1972. Электронный ресурс: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/golovnyua-antichnyj-teatr/index.htm> (дата обращения 14.04.2021).

Капинос Е. В. Формы и функции лиризма в прозе И.А. Бунина 1920-х годов: автореферат дисс... докт. филол. наук. – Новосибирск, 2014.

*Трусова А. С.* Мифопоэтическая парадигма «Окаянных дней» И. А. Бунина: автореферат дисс... канд. филол. наук. – Тамбов, 2004.

*Яблоновская Н. В.* Античные мотивы и образы в творчестве И. А. Бунина // Вопросы духовной культуры. Филологические науки. Электронный ресурс: <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/89797/37-Yablonskaya.pdf?sequence=1> (дата обращения 14.04.2021).

**Е. В. Капинос**

**СТАРООБРЯДЦЫ И РУССКИЕ ДРЕВНОСТИ В РОМАНЕ  
И. А. БУНИНА  
«ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА»**

Роман «Жизнь Арсеньева» начинается с цитаты: «Вещи и дела, аще не написанныи бывают, тмою покрываются и гробу беспамятства предаются, написанныи же яко одушевленнии» [Бунин, 1966, с. 7]. Бунинистам давно известен источник этой цитаты: сочинение летописца Выговской пустыни Ивана Филиппова «История краткая в ответах сих» (См.: [Блум, 1979]). Цитата задает не только сразу две ключевые темы романа – память и творчество, но имеет отношение и к временной организации текста, и к его ономастической поэтике. Роман заключает в себе биографию Алексея Арсеньева, автоперсонажа, возраст которого совпадает с возрастом автора романа. Повествование движется как летопись – от года к году жизни Арсеньева, тема древности рода Арсеньевых, уходящего далеко в прошлое, также подчеркивается «летописной цитатой». Имя историка старообрядчества Ивана Филиппова (1655-1744) совпадает с именем автора романа – Ивана Бунина; собственное имя Бунина нередко обнаруживается в его произведениях с агиографическими подтекстами (упомянем, к примеру, «Речной трактир» с пародийный эпизодом об Иване Грачеве и трактирной песней с сюжетом Жития Иоанна-Воина). Собственное имя Бунина может пародироваться в его произведениях, а может, напротив, скрывать лирическую интонацию, как в случае с Иваном Филипповым, летописцем раскола, крестьянским писателем, воспитанным в школе братьев Денисовых. Выйдя из рода князей Мышецких, братья Денисовы удалились в пустынь после Никоновских реформ. Цитата из сочинения Ивана Филиппова в «Жизни Арсеньева» не исключает скрытые параллели судеб старообрядчества с судьбами эмиграции, пережившей смутные времена и покинувшей Россию.

Мотив старообрядчества прослеживается и в нескольких портретах, которые юный Арсеньев запоминает и записывает, тренируясь в писательском мастерстве. Таков, например, портрет хозяина постоянного двора Назарова, «строго-унылого мещанина, крупного и костистого человека, похожего своими бурыми прямыми волосами и суздальским носом на старообрядца» [Бунин, 1966, 136]. Арсеньев замечает и домысливает скрытое, невидимое, и, возможно, несуществующее. Исторические параллели, скрытое сходство прошлого и настоящего, наряду с другими приемами, уподобляют текст романа сну и памяти.

Невидимое, неявное, но все же интуитивно обнаруживаемое свойственно и старинным вещам, запечатленных в романе. Взять, к примеру, образок Арсеньева: «темно-оливковая дощечка в серебряном грубом окладе, означающем своими выпуклостями трех сидящих за трапезой Авраама ангелов, восточно-дикие, запеченные лики которых коричнево глядят из его округлых дыр, - наследие рода моей матери, ее благословение мне на жизненный путь...» [Бунин, 1966, с. 261]. Речь идет о редкой в России иконе «Ветхозаветная Троица» (или «Гостеприимство Авраама»), которая постепенно, после Стоглавого Московского собора 1551 года, утвердившего новый иконописный канон – «Святую Троицу» Андрея Рублева, стала исчезать из церковного обихода, из чего можно заключить, что икона, полученная при родительском благословении Арсеньевым, древняя и редкая. На иконе «Гостеприимство Авраама», кроме Трех ангелов, должны быть лики Сары и Авраама, о чем умалчивается у Бунина, но иконописный канон предполагает их наличие. Неназванные, «прикровенные» фигуры прародителей подспудно усиливают родовую и родительскую тему романа, придают ей черты святости и незабвенности. Но этот мотив обозначен лишь легким штрихом, так же, как и тема старообрядчества в романе.

### Литература

*Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. Юность // Бунин И.А. Собр. соч. в 9-ти тт. Т. 6. .: Художественная литература. 1966. 340 с.*

*Блюм А. «Лишь слову жизнь дана...»: (И. А. Бунин и старая книга) // Альманах библиофила. М.: 1979. Вып. VII. С. 109–124.*

Е. Е. Иванов

### ЭЙДОЛОГИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС «СОН О КЛЭР» В МЕТАПОЭТИКЕ ПРОЗЫ Г. ГАЗДАНОВА

В докладе рассматриваются завершающие слова дебютного романа Гайто Газданова как эйдологическая установка, реализованная в последующих романах. Вслед за О. Юрьевой «для того, чтобы семантически точно определить сущность «образа идеи», мы обратились к понятию «эйдоса», в контексте исследования рассматриваемого нами как наивысшая мыслительная абстракция, явленная в ее материальной эманации, то есть как синтез материальной и нематериальной субстанции, когда, по замечанию А. Ф. Лосева, «инобытийность дана как эйдос». Этим «цельным словом», и является идея, то есть – имя идеи, запечатленное в Слове» [Юрьева, 2019, с. 25]. «Иностранное слово «Клэр» предстаёт таким «цельным словом», именем идеи. Его перевод на русский – «прозрачность, свет», подводит к обозначенным в последних романах писателя представлениям о нирване как высшей цели существования. Нирвана оказывается наибольшей степенью «участного мышления» [Бахтин, 1995, с. 26] творца, а в случае с Пьером в «Пробуждении» (состраданием, исцеляющим душевнобольную), мы видим «нирвану бесполезных чувств, но не поступков» [Циолковский, 2001, с. 13].

По мнению Е. Проскуриной, «весь романский корпус Газданова приобретает значение книги памяти и одновременно книги жизни его лирического alter ego». [Проскурина, 2010, с. 51] То есть идеи, которые автор облекает в эйдосы, напрямую связаны с его собственным жизненным опытом—основанием эстетической ценности произведения искусства по Л. Толстому. Сам Г. Газданов критерием качества, как и отличительной особенностью русской литературы называет её «душевность». [Газданов, 2009, т. 1, с.75] Эйдологическое поле прозы Г. Газданова образовано влиянием двух значимых для него источников – творчества Ф. Достоевского и Л. Толстого. Сопряжение дионисийского и аполлонического начал представляет собой не только эманацию идей в художественном мире Г. Газданова, как это происходит в случае с трансформацией идей Ф. Достоевского, (таких, как идея о суицидальности убийства и двойничества в «Призраке Александра Вольфа»), но и близостьпозиций во взглядах на искусство, которая обнаруживается встатье Г. Газданова «Литература для масс» сopusом Л. Толстого «Что такое искусство?». Л. Толстой смыслом литературной деятельности полагал эмоциональное «заражение» [Толстой, 1983, с. 78] вирусами добра. Концепт «заражения» у Л. Толстого дистанционная апория опасности эпидемии «трихин» из последнего сна Раскольниковова в «Преступлении и наказании» Ф. Достоевского.

Вирусы зла (жестокости и эгоизма) – безличная, тотальная, эйдетическая сила, превращающая человека в бездушный автомат насилия, а жизнь в «эпидемию сна» как это происходит в рассказе «Пленник» Г. Газданова. Толстовская «вакцинация» нравственностью соотносится с интенцией «создать иной образ Клэр», как «художественной телеологией, которая передаётся в идее «роман – это движение чувств» [Газданов, 2009, т. 4, с. 335] в завершении метароманного цикла» [Иванов, 2021, с.57].

### Литература

*Бабич И.* Гайто Газданов и масонская ложа «Северная звезда» (1932-1971 годы). Новый исторический вестник, 2016, 49 (3), с. 184–199.

*Бахтин М.* Человек в мире слова. М.: Изд-во Российского открытого ун-та 1995. 140 с.

*Газданов Г.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 2009. 880 с.

*Газданов Г.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. М.: Эллис Лак, 2009. 736 с.

*Иванов Е.* Нуминозное в прозе Г. Газданова. // Вестник Государственного гуманитарно – технологического ун-та. 2021. №1. С. 54–60.

*Проскурина Е.* Временная организация романов Г. Газданова // Филологические науки. М., 2010. – №1. – С. 42–51.

*Толстой Л.* Что такое искусство? // Собрание сочинений в 22 тт. М.: Художественная литература. 1983. Т. 15. С. 41–221.

*Циолковский К.* Очерки о Вселенной / К. Циолковский. Калуга: Золотая аллея, 2001. – С. 7–26.

*Юрьева О.* Учение об идее Ф. М. Достоевского и эйдологический статус символики в русской литературе начала XX столетия // Казанская наука, 2019. № 3. С. 25–28.

**И. Н. Новокрещенова**

**ТВОРЧЕСТВО Г. И. ГАДЗАНОВА В ЖУРНАЛЕ  
«ЧИСЛА» (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗОВ «ВОДЯНАЯ  
ТЮРЬМА» И «МЭТР РАЙ»)\***

В 1930 году в первом выпуске журнала молодых писателей «Числа» редакция провела опрос, чтобы узнать мнение читателей о творчестве М. Пруста. М. А. Алданов, Г. В. Иванов, В. В. Набоков, И. С. Шмелев единодушно признали Пруста одним из величайших художников последних десятилетий. В этом же выпуске журнала в прозаическом разделе был опубликован рассказ Г. И. Гадзанова «Водяная тюрьма». И это неслучайно, поскольку это произведение ярко иллюстрирует влияние творчества Пруста на русскую литературу. По мнению Н. А. Оцуца, «как и у Пруста, у молодого русского писателя главное место действия не тот или иной город, не та или иная комната, а душа автора, память его...» [Оцуп, 1930, с. 232].

Гадзанов в рассказе «Водяная тюрьма» рассказывает об одинокой жизни героя. Он - эмигрант, вокруг него всегда много людей, но он чувствует себя одиноким узником, заточённым в аквариуме. Единственным его развлечением было наблюдение за соседями из окна. Номер в гостинице представлялся герою своеобразным кораблем, на котором он путешествовал по морю жизни. Все предметы в этом замкнутом пространстве жили как бы отдельно и напоминали ему, что он несвободен: «...Плыл в темноте мраморный корабль умывальника», «белое лицо водяного пленника», «которого по-прежнему нашел в его водяной тюрьме» [Гадзанов, 1930, с. 34].

Похожие мотивы можно встретить и в рассказе Гадзанова «Гостиница грядущего», опубликованном в пражском журнале молодых писателей «Своими путями» (№12-13, 1926): стеклянный навес гостиницы похож на застывшую воду, герой чувствует себя пленником. Обитателями гостиницы являются девушка без определенной профессии, русский матрос, француз Ульрих, который поет песни на старофранцузском языке, читает трагедию Ф. Шиллера «Смерть Валленштейна» и роман М. Сервантеса «Дон Кихот», т. е. лучшие образцы европейской литературы.

В пятом выпуске журнала «Числа» (1931) публикуется рассказ Гадзанова «Мэтр Рай». Господин Рай направляется из Франции в Россию по одному важному политическому делу. Он плывет на пароходе сначала в Константинополь, Севастополь, а потом едет в

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-312-90047.

Москву, т. е. повторяет путь русских эмигрантов только в противоположном направлении. Во время плавания пароход ассоциируется у героя с водяной тюрьмой, и на сердце появляется какая-то странная тоска, шум волн напоминает звон колоколов.

В рассказе Газданова «Великий музыкант», вышедшем в пражском журнале «Воля России» (№3-6,1931), ночь эмигранта сравнивается с пароходом в открытом море, с тоской изгнанника помогает справиться вера в Бога, думы о родине, карты, музыка и общество прекрасных женщин в публичных домах.

Творчество Газданова в журнале «Числа» оказало влияние на развитие литературы молодого эмигрантского поколения. В своем творчестве он использовал метод «потока сознания», введенный в литературу Прустом. Рассказы «Водяная тюрьма» и «Мэтр Рай» связаны с более ранними произведениями писателя, опубликованными в пражских журналах «Своими путями» и «Воля России» творческой манерой писателя, тематикой и проблематикой, взаимодействием с западноевропейским культурным наследием.

### Литература

*Газданов Г. И.* Великий музыкант // Воля России. 1931. № 3-6.

*Газданов Г. И.* Водяная тюрьма // Числа. 1930. №1.

*Газданов Г. И.* Гостиница грядущего // Своими путями. 1926. № 12-13.

*Газданов Г. И.* Мэтр Рай // Числа. 1931. №5.

*Оцун Н. А.* Гайто Газданов. Вечер у Клэр // Числа. 1930. № 1.

### И. И. Назаренко

#### **СЮЖЕТ «ВЫПЛЫВАНИЯ» РУССКОГО ЭМИГРАНТА С ПАРИЖСКОГО «ДНА» В ПОВЕСТИ ДЖ. ОРУЭЛЛА «ФУНТЫ ЛИХА В ПАРИЖЕ И ЛОНДОНЕ» И РОМАНЕ Г. ГАЗДАНОВА «НОЧНЫЕ ДОРОГИ»**

В докладе мы попытаемся сопоставить два произведения, типологические сходства которых не были замечены исследователями, – повесть Дж. Оруэлла «Фунты лиха в Париже и Лондоне» (1933) и роман Г. Газданова «Ночные дороги» (1941).

Основания для сопоставления «Фунтов лиха...» и «Ночных дорог» – личный опыт писателей как основа произведений, предельно сближающий инстанции биографического автора, нарратора и центрального персонажа, и сюжетная ситуация эмиграции в Париж. Заметим отличие типа английского эмигранта



(близкого типу английского путешественника) от русского: для первого эмиграция – не единственная возможность спастись из гибнущего родного национального мира, как для русского эмигранта, а способ познать чужой национальный мир и универсальные законы социума; английский эмигрант, в отличие от русского, имеет возможность вернуться в родную страну. Безымянные нарраторы-персонажи в обоих произведениях выступают «соглядатаями» (наблюдателями) чужого национального мира. Помимо этого, «Фунты лиха...» дают имагологический материал – образ русского эмигранта (и даже русского эмигрантского мира) в восприятии героя-англичанина.

Мы обратимся к сюжету «выплывания» русского эмигранта с парижского «дна»: в обоих произведениях это побочная история, связанная с персонажем второго ряда (Борис у Оруэлла, Федорченко у Газданова), который не имеет автономной от нарратора-персонажа истории, но является его объектом наблюдения и постижения. В обоих произведениях изображено принятие русским эмигрантом (в «Ночных дорогах» не центральным персонажем, сохраняющим себя и свою «русскость», а его тенью – Федорченко) буржуазных социальных мифов в попытке ассимилироваться в гетерогенной среде, а также показано движение персонажей по социальной лестнице: от безработного до метрдотеля у Оруэлла и от работника фабрики до мелкого коммерсанта у Газданова.

Несколько различны сюжетные функции русского эмигранта-персонажа у Оруэлла и Газданова. У английского писателя герой-англичанин пассивен, а русский выступает актантом, двигателем сюжета, чьи действия приводят к смене ситуаций (семантических полей) в «парижской» части повести, однако не только русский спасает англичанина, но и англичанин русского, что показывает возможность, по Оруэллу, сохранять человечность и на социальном «дне». У русского писателя нарратор-персонаж большую часть романа остаётся невольным наблюдателем истории Федорченко, лишь в финале он делает попытку спасти его от падения – неудачную, что констатирует невозможность спасения одного человека другим, по концепции Газданова.

В финале «парижской» части повести (но не всей повести) Оруэлл разводит персонажей: нарратор-персонаж, не в силах продолжать существование на «дне» Парижа, возвращается в Англию, где разрушаются его иллюзии и об островном «рае», устройство социума которого оказывается ещё более абсурдным, чем в континентальной Европе. Бориса автор оставляет

движущимся на пути к буржуазному успеху, фиксируя ограниченность русского сознания и несправедливость социума: Борис незащищен от нового социального падения. В центре внимания Газданова не столько социальная проблематика, сколько экзистенциальная: позволив персонажу достичь цели (жена-француженка, своё дело), автор испытывает его экзистенциальным пробуждением, которое приводит к пробуждению национального сознания и к неразрешимым метафизическим вопросам о смысле жизни и Боге. Делается вывод, что Оруэлл разрушает миф о русской духовности, изображая русского плутом и прагматиком, а Газданов воспроизводит этот миф, показывая катастрофичность интенций национального сознания (самоубийство Федорченко в финале романа).

**В. Е. Угрюмов**

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР АЛЕКСЕЯ АЧАИРА: СУДЬБА И ТВОРЧЕСТВО**

Алексей Алексеевич Ачаир (настоящая фамилия Грызлов) родился 5(17) сентября 1896 года в станице Ачаир под Омском в семье полковника Сибирского казачьего войска Алексея Георгиевича Грызова. В научных исследованиях А. А. Забияко высказывается предположение, что название станицы Ачаир происходит от Очир (Очирвани) – имя буддийского бурхана, демиурга, в мифологии монголов – грозное божество, имеющее великую силу. Отрочество поэта прошло в Омске, некоторое время семья Грызовых проживала в Семиреченской казачьей общине, в Русском Туркестане, по месту службы отца. Среднеазиатские мотивы и колорит южной природы встречаются во многих стихах Ачаира («Семиречье», «Сбор винограда» и других).

Юный кадет и начинающий поэт настроен патриотически, что находит выражение в его стихах 1913 года:

И много из корпуса вышло людей,  
И жизни они не щадили своей,  
И свято, и верно за Родину-мать  
Стояли, стоят и ввек будут стоять.  
[Ачаир]

В 1918 году убежденный защитник отечества, молодой казак вливается в Белое движение Сибири. Он вступает рядовым-

добровольцем в пулеметную роту партизанского отряда атамана Красильникова:

Мы ранены. Сжимая крепко знамя,  
стареем мы. И все, что только есть  
у нищих нас – прекрасные над нами –  
достоинство и честь.  
[Ачаир]

После разгрома и рассеивания Колчаковской армии Грызлов в одиночку пробирается через забайкальскую тайгу к войскам атамана Семенова. Но даже в таких условиях, рядом со смертью, он оставался поэтом – человеком, поющим красоту жизни. Пережитое прямо или косвенно отразится в его поздних стихах, таких, как «Ночью в тайге», «В тайге».

Военную службу Грызлов завершил в Приморье и по заключению врачей был уволен из армии. Ачаир оседает в Харбине и гармонично вливается в интеллектуальную среду беженцев из Советской России.

Молодые писатели Харбина стремились к точности и ясности выражения, к простоте и зрелости, к жизни как творчеству – единственно возможной для человека реальности. Несомненно, Гумилев – поэт-путешественник, поэт-конквистадор, открыватель высших точек (акме), который мчит среди миров и времен на подножке «заблудившегося трамвая» или шествует по новым землям, оказал огромное влияние на творчество Ачаира:

Он водил Добровольного флота  
корабли вокруг света не раз.  
[Ачаир]

Для обоих поэтов центральным, определяющим творчество образом является «образ странствия», «образ пути». Великие пространства России возвращали своих сынов для странствия в мире. Ачаир с детства познал «охоту к перемене мест», дорожные хлопоты. В стихотворении 1941 года «Коней седлали» поэт пишет:

Коней седлают. Утром рано  
мы выступаем. Приготовь  
себя к разлуке. Точно рана –  
кровоточащая любовь.  
[Ачаир]

Разлука с Родиной, вынужденное рассеивание русского населения, воспринято Ачаиром как данная свыше великая миссия распространения национальной культуры.

Лирический герой Ачаира в стихотворении «Как и прежде» (1931 год) – «скиталец по Азии», среди бездушных богов, дворцов и «цветных одежд», возможно, сам одет в цветные одежды как библейский Иосиф сын Иакова, так же обреченный своими братьями на изгнание.

Творчество Ачаира в литературе русского зарубежья является связующей культурной нитью классической русской литературы и новой экзистенциальной волны молодых поэтов русского Харбина. В его стихах гармонично сосуществуют пушкинская ясность, фольклор русского сибирского казачества, среднеазиатское богатство красок, акмеистская строгость формы, тоска изгнанника по родному дому и безграничная светлая любовь к России.

### Литература

*Агеносов В. В.* Литература русского зарубежья. Москва, 1998.

*Ачаир А. А.* Дорога к дому. Сибирские огни. 2011. № 8. URL: <http://www.sibogni.ru/content/doroga-k-domu>

*Забияко А. А.* Ментальность дальневосточного фронта. Культура и литература русского Харбина. Новосибирск, 2016.

**Е. Ю. Куликова**

### **К ВОПРОСУ ОБ АХМАТОВСКОЙ БАЛЛАДНОСТИ В ЛИРИКЕ А. АЧАИРА\***

XX век оказался богатым на создание баллад и их вариаций. Чаще это была гумилевская, «героическая» линия, по-своему прозвучавшая у Н. Тихонова и, например, поэтов-бардов: В. Высоцкого, Б. Окуджавы, Б. Гребенщикова [Пахарева, 2005, с. 81-93] и др. Ахматовская линия была обыграна у Е. Рейна [Там же, с. 163], «соединение чудесного с обыденностью» [Там же, с. 374] в лирике поэтов конца XX в. (О. Седаковой, Е. Шварц) идет от Ахматовой. Между тем именно из этого рождается ахматовская баллада, отчасти ранняя, безусловно, поздняя, – баллада, прочно слившаяся с лирическим стихотворением, но основанная на сюжетике и мотивике романтического канона.

---

\* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

Черты ахматовской балладности можно встретить и в творчестве поэта восточной эмиграции А. Ачаира. Ачаир использовал амфибрахий – пятистопные, четырехстопные и трехстопные с усечением в четных стихах, как в «Воздушном корабле» Лермонтова. Лермонтовские отзвуки, безусловно, есть в его стихах, и балладность, с одной стороны, жестче очерчивает сюжет, а с другой – остается лишь отсылкой к уже преображенному жанру:

Сияющий месяц струился серебряной рыбкой;  
ее трепетаньем и звезды мерцали в ответ.  
На ваше пожатье я горько ответил улыбкой;  
на вашу улыбку во мне рассмеялся поэт.

Ачаир сближает реминисценции и сюжетные коллизии из лермонтовской «Русалки» («Русалка плыла по реке голубой... / И старалась она доплеснуть до луны / Серебристую пену волны... // Там рыбок златые гуляют стада, / Там хрустальные есть города»), узнаваемую ахматовскую интонацию и частотные мотивы ее лирики: «У меня есть улыбка одна: / Так, движенье чуть видное губ», «Я горько вспоминаю вас». Аллеи из поэтического мира Ахматовой («По широким аллеям гулять», «Смуглый отрок бродил по аллеям», «так похоже на аллею / У Царскосельского пруда» и т.д.) переключались в текст Ачаира, но поэт как будто разрушает любимое пространство, созданное Ахматовой: «исчезла, распалась аллея» (Курсив мой – Е.К.). Так же становятся призрачными и подчеркнута растворяются классические балладные мотивы: «и месяц распался, и сердце распалось в куски». Ночной топос, характерный для романтических баллад, когда в небе остаются только луна или месяц, знаменуя собой переход в иной мир, в стихотворении Ачаира намеренно рассеивается: образ зари словно прочерчивает границу между сном и явью.

Стоящая в рифменной позиции «аллея» (первый стих второй строфы), обретает двойную рифмовку – обычную (перекрестную): «багровея» (финал третьего стиха второй строфы) – и своего рода анафорическую, или же циклическую: четвертый стих строфы начинается со слова «алея». Таким образом, рифма, превратившаяся в вариант омонимической, извивается вдоль строфы, знаменуя собой ее начало и конец.

Алая роза – ахматовский мотив (ср., например, знаменитые строки: «Все возьми, но этой розы алой / Дай мне свежесть снова ощутить»). Ачаир разрушает ночное балладное пространство, которое побеждает багряная заря новой поэзии. Сквозь него проступает новый виток реминисценций из Ахматовой: «И только остался – не голос, а звук голубиный». В «голубином» звуке у Ачаира – и «голос голубиный» ахматовской Рахили, и

многочисленные голубки из ее стихотворных новелл: «Я голубку ей дать хотела, / Ту, что всех в голубятне белей, / Но птица сама полетела / За стройной гостьей моей», «целые дни голубком / На белом окошке воркует», «лети голубкой мира, / О песня звонкая моя!» и т.д.

Голубь – балладная птица (воплощение ангельского начала), он противоположен темным силам. «Белоснежный голубок с светлыми глазами» из баллады Жуковского «Светлана» спасает героиню от страшного мертвеца. И у Ачаира «звук голубиный» становится вечным воспоминанием о прощании героев:

И только остался – не голос, а звук голубиный,  
Прощальный привет уходящего в море ловца,  
Плывущего где-то... не в море ль Беринговом льдиной?... –  
За призрачной рыбкой, порезавшей ночью сердца...

Помимо балладных аллюзий, пятистопный амфибрахий (с усечением на четных стихах) позволяет увидеть в тексте Ачаира балладную ориентированность, превратившую жанр в середине XX века в метафору его самого.

А «Призрак» Ачаира с пушкинским сюжетом из стихотворения «Я помню чудное мгновенье...», с кружащимся чередованием четырехстопного и трехстопного амфибрахия, в финале очевидно тяготеет к жанру баллады: «ваши прозрачные руки /... призрака мертвенный свет», и именно баллады ахматовского типа – с вещественностью деталей, одновременно развоплощенных и метафорических.

## Литература

*Пахарева Т.А.* Акмеистические тенденции в русской поэзии последних десятилетий XX – начала XXI в.: Дис... д-ра филол. наук. Киев, 2005. С. 81-93.

## А. А. Богодерова

### ТЕМЫ И МОТИВЫ СБОРНИКА Ю. КРУЗЕНШТЕРН-ПЕТЕРЕЦ «СТИХИ. КНИГА 1»

1. Шанхайский сборник Юстины Крузенштерн-Петерец «Стихи. Книга 1» включает в себя лирику 1945-1946 годов. Книга содержит разделы «Прощание», «Пустыня», «Зеркала»,

«Творчество», «Дом» и «Родина». Лирическая героиня стихотворений исследует свой духовный путь, свои отношения с людьми, Богом, судьбой и собственным творчеством.

2. Центральная тема сборника – ощущение опустошенности и духовного банкротства. Подводя итоги прожитого периода, героиня пытается отделить истинное от ложного и определить цели и ценности своей дальнейшей жизни. Оппозиция истины и лжи организует систему мотивов в стихотворениях, посвященных темам искусства, любви, Родины, судьбы, религиозного поиска, биографическому сюжету.

3. Доминирующие настроения «Прощания» и «Пустыни» – грусть, переживание быстротечности времени. В «Прощании» развивается элегический комплекс тем и мотивов (необратимое движение времени, уходящие молодость, надежды, мечты, чувства, угасание любви). Расцвет и увядание человеческой жизни ассоциируются с временами года (весна и осень), растительными мотивами (отцветшие цветы – выцветшая судьба). С нынешним положением лирической героини связан мотив опустошения (опустевший дом, опустевшая душа, пустыня вокруг).

4. Несовместимость «красивого» литературного вымысла и суровой правды жизни, строгой аскезы и страстной творческой натуры составляют содержание разделов «Творчество», «Зеркала», «Искушение». Оппозиция истины и лжи проявляется в противопоставлении естественного и искусственного, жизни и вымысла, нравственного и пошлого. В основе ряда стихотворений лежит ситуация разоблачения лжи, ее саморазрушения (обличение «блоковских» героинь в «Маскараде» и «Незнакомке», исповедь героини в «Рабле», отказ играть в «Мольере»). Зеркало, маскарад, карусель, театр, сочинительство противопоставляются «правде», «естественности». При этом под правдой понимается переживание подлинных глубоких чувств, в том числе настоящего страдания и любви, в то время как поиски истины в области религии и мистики представляют для героини неразрешимую проблему.

5. Сюжеты мировой литературы служат своего рода «зеркалами», глядя в которые героиня познает собственную жизнь. Автор широко использует переосмысленные сюжеты при раскрытии ключевых тем в разделах «Зеркала» (темы ревности и измены – Шехерезада, Отелло, Дон Жуан), «Дом» (духовный авантюризм – Калиостро).

6. Стихотворения разделов «Зеркала» и «Дом» включают биографический подтекст, оккультные и мистические мотивы и оставляют впечатление зашифрованности. Оккультные мотивы (предсказание, проклятие, тайное знание) вводят тему бессилия человека перед судьбой, непознаваемости мира. Героиня стихотворений признает свое поражение в попытках «читать судьбу»

по звездам», изучать книги Папюса, Зоар и магические Арканы и вообще искать истину в оккультизме.

7. Последний раздел книги – «Родина» - составляют стихотворения, в которых раскрывается тема судьбы поколения и его отношений с Россией и СССР. «Проплывающая мимо глаз» страна выступает как источник ностальгии, порождает чувства вины, отверженности и ничтожества.

8. Мотив расплаты, хотя и не является центральным, представлен в большинстве разделов сборника. Это и личная вина героини и ее поколения перед нравственными законами и искусством («Пустыня», «Сирень», «Рабле»), и судьба Марии Антуанетты, жертвы проклятия королевской династии («Искушение»), и мистическая расплата русского масона, доверившегося авантюристу Калиостро («Дом»). Даже раскаяние и искупительное страдание не избавляют героев стихотворений от переживания полного поражения.

### Литература

*Землянская К. А.* Мистика и магия в жизни русского Харбина 1920–1940-х гг. // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Этнокультурные процессы в политическом контексте. Вып. 10. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2013. 422 с.

*Крузенитерн-Петерец Ю.* Стихи. Книга 1. Шанхай: [б.и.], 1946. 78 с.

Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: экспериментальное издание. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006. 245 с.

### Е. А. Полева

#### ОБРАЗ ДОМА-АНТИДОМА В РОМАНАХ ЛЕНЫ ЭЛТАНГ

Лена Элтанг – эмигрантка четвёртой волны, ныне живущая в Литве. Персонажи её прозы, как правило, иммигранты, места их пребывания объединены семантикой антидома: психиатрическая клиника, тюрьма, интернат для сирот, гостиницы, съёмные комнаты, заброшенный автомобиль, ржавая лодка и т.п. Утрата дома / попытки заполучить или удержать дом характеризует положение героев всех её романов: «Побег куманики» (первая редакция – 2006) [Элтанг, 2009], «Каменные клёны» [Элтанг, 2008], «Другие



барабаны» [Элтанг, 2011], «Картахена» [Элтанг, 2015], «Царь велел тебя повесить» (новая редакция «Других барабанов») [Элтанг, 2018].

Мотивы бездомья, «отчуждённости» героя от социальной среды, роднят романы Элтанг с творчеством писателей русского зарубежья первой волны, однако современный писатель использует лексему «иммигрант», акцентируя не утрату Родины и дома, а обретение нового места жизни, связанного с *возможностью* иметь дом и на первый план выдвигает не историко-социальные, а экзистенциально-онтологические причины неустойчивости существования персонажей.

Унаследованное персонажами (или желанное, но недостижимое) жильё соединяет в прозе Элтанг семантику *дома* («своего, безопасного, культурного», защищённого, идеального) и *антидома* (чужого, опасного, связанного со смертью [Лотман, с. 313 – 314]). Это проявляется через ряд мотивов, сюжетных ситуаций, повторяющихся из романа в роман.

В каждом романе образ дома связан с мотивами смерти (часто насильственной или неестественной) и изгнания наследников. Дом является не столько основой будущего, «родовым гнездом», сколько хранителем прошлого («скелетов в шкафу»), расследование которого организует жизнь персонажей. Сквозным в романах является мотив пожара, уничтожающего любимую женщину, дом (или придомовое пространство / пространство, служащее жильём). Персонажи романов не могут воплотить право владения домом («Другие барабаны»), тщетно пытаются вступить в наследство, реализовать своё право владения («Картахена»). Чтобы «удержать» дом, его превращают в антидом: казино, гостиницу, «богадельню» («Каменные клёны», «Картахена»), место для реалити-шоу / кино постановок («Другие барабаны», «Царь велел тебя повесить»).

Дом в романах Элтанг – метафора самой жизни, только временно принимающей на постой. Элтанг ставит в центр своего художественного мира образ человека-«постояльца», не способного / не желающего занять позицию хозяина жизни, удержать реальность (дом), но в положении бездомья, неустойчивости существования открывающего для себя «другие возможности» – воссоздавать и пересоздавать образ исчезающей (сгоревшей) реальности в тексте.

## Литература

*Лотман Ю. М.* Дом в «Мастере и Маргарите» / Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968 – 1992). Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.

*Элтанг Л.* Побег куманики. М.: АСТ, Астрель, 2009. 416 с.

*Элтанг Л.* Каменные клёны. М.: АСТ, Астрель, 2008. 414 с.

*Элтанг Л.* Другие барабаны. М.: Эксмо, 2011. 640 с.

*Элтанг Л.* Картахена. М.: РИПОЛ классик, 2015. 544 с.

*Элтанг Л.* Царь велел тебя повесить. М.: АСТ: Corpus, 2018. 544

с.

## **ЗАРУБЕЖНАЯ ПРОЗА XX–XXI ВВ.**

**О. Н. Турышева**

### **СЮЖЕТ ПЕРЕХОДА В НОВЕЛЛЕ Ф. КАФКИ «ПРЕВРАЩЕНИЕ»**

Под сюжетом перехода в науке о литературе подразумевается система событий, изображающих изменение статуса героя. В случае, когда речь идет о зафиксированном в тексте опыте умирания, сюжетом перехода именуют так или иначе изображенное пересечение границы между жизнью и смертью.

Мифокритическая методология генетически связывает литературную ситуацию умирания с обрядовой культурой приобщения умершего к миру мертвых и мифологией перехода от жизни к смерти: найдя свою словесную фиксацию, обряд сопровождения в иной мир и отливается в определенную сюжетную форму. Так, важнейшим маркером сюжета становится наличие фигуры проводника, психопомпа, обеспечивающего благополучный переход в потусторонний мир [Геннап, 1999]. По мысли К.-Г. Юнга, это фигура, связанная с «драмой спасения», преодоления мрака переходного состояния и приобщения к потустороннему миру.

В описании А. ван Геннепа, обряд перехода всегда имеет трехфазную структуру. Первая фаза представляет собой «отделение» от закрепленного статуса, вторая – лиминальный, промежуточный период, третья – включение в новое состояние [Геннап, 1999].

Мы выдвигаем гипотезу, согласно которой в новелле Ф. Кафки «Превращение» реализован сюжет перехода в иной мир, но в редуцированной форме, измененной по сравнению с тем универсальным инвариантом, который нашел свое выражение в обряде, описанном А. ван Геннепом.

Начало перехода в сюжете «Превращения» ознаменовано предельной формой отделения – зооморфной метаморфозой. Однако, пройдя ряд испытаний в «промежутке», герой оказывается лишен возможности восстановления в новом статусе – статусе души, свершившей пересечение границы между мирами. При описании самого процесса умирания и нарративной констатации физической смерти, опыт перехода остается незавершенным, герой так и остается «лиминальной персоной» [Тернер, 1983].

Идею несостоявшегося перехода поддерживает предлагаемая в докладе трактовка образа трех жильцов, которым сдает комнату семья превратившегося Грегора Замза. В герменевтике «Превращения» выдвигались разные трактовки этого коллективного

персонажа. В крайних вариантах он рассматривался как карикатура на мелкобуржуазные ценности, символ совести матери, отца и сестры Грегора или персонификация сакрального начала, изгнанного из мира людей.

В докладе выдвигается новая интерпретация образа трех постояльцев – как недопущенных к умирающей душе и изгнанных психопомпах. Такая интерпретация позволяет выявить глубинные основания трагического содержания новеллы, связанные с усилением семантики предательства семьи, в рамках которой это предательство выводится за пределы финансового обмана и психологической усталости на уровень метафизического преступления. Семья Грегора, вынеся ему абсурдный приговор, вынудив его к уходу и изгнав проводников, отменяет и сам обряд переходов царство смерти.

Выдвинутая гипотеза получает свою аргументацию в имманентной аналитике текста и опирается на свойственные Кафке эксперименты с мифологическим материалом, нашедшие свое выражение в целом ряде его малых прозаических произведений.

### **Литература**

*Геннеп А. ван.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннап. – Москва : Восточная литература РАН, 1999. – 198 с.

*Тернер В.* Символ и ритуал / В. Тернер. – Москва : Наука, 1983. – 277 с.

**Ю. В. Лиморенко**

### **ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СЮЖЕТА РАССКАЗА Г. Ф. ЛАВКРАФТА «СЕРЕБРЯНЫЙ КЛЮЧ»**

Г. Ф. Лавкрафт – американский писатель первой трети XX в., один из наиболее известных авторов, работавших в жанре мистических ужасов, создатель так называемой «лавкрафтианской мифологии».

Мифологические образы Лавкрафта сами по себе опираются на известные в мировой культуре мифологические архетипы. Один из таких архетипов, послуживший основой сюжета рассказа «Серебряный ключ» («The Silver Key») [Лавкрафт, 2007], – это концепция мифического времени. По сюжету герой рассказа Рэндольф Картер, потеряв способность видеть яркие сны об иных мирах и временах, пытается их вернуть. С помощью волшебного предмета — серебряного ключа — он

совершает циклическое путешествие в собственное прошлое и навсегда преодолевает границу между сном и реальностью.

Представления о мифическом времени, времени первотворения как о «времени сновидений» известны в сравнительно архаичных мифологиях: у австралийских аборигенов, у папуасов маринд-аним [Мелетинский, 2000; Путилов, 2000]. Во «время сновидений» действовали могучие демиурги, первопредки, которые таинственным образом могут проявляться и в настоящем [Путилов, 2000]. Однако сильно преобразованные представления о связи сна, первотворения и фигур предков встречаются и в поздних традициях [Мелетинский, 2000]. Цикличность времени подразумевает, что повторение события равно самому событию (поэтому имитация мифологического события в ритуале воссоздаёт первособытие).

Герой рассказа проходит именно этим путём, возвращаясь в день, который пережил в детстве, словно бы проводя ритуал. Место преображения – родовая усадьба – связывает героя с наследием рода, т. е. с первопредками. Как демиург Картер обретает выход в реальность, которую прежде показывали ему сны. С точки зрения же людей, живущих линейно, только от прошлого к будущему, Картер-мальчик предугадывал некоторые события (*«Родственники и знакомые Картера с изумлением вспоминали, что когда-то, давным-давно, он небрежно обмолвился о сегодняшней сенсации. Ему тоже было непонятно значение сказанных им слов, он не сознавал, почему так, а не иначе чувствовал, и лишь смутно подозревал, что виной всему какой-то забытый сон»* [Лавкрафт, 2007]), а Картер-взрослый однажды куда-то исчез (*«Разговоры о пророческом даре Картера участились после его таинственного исчезновения»* [Там же]).

В качестве демиурга Картер обретает власть над временем, и в конце рассказа упоминается, что он, возможно, стал новым правителем мистического города Ултар; став демиургом, он становится и царём: *«Ходят слухи, будто в Ултаре, что за рекой Скай, власть перешла к новому королю»* [Там же].

Рассказ имеет продолжение под названием «Сквозь врата Серебряного ключа», где другие люди обсуждают приключения Картера в его новом статусе – владыки времени и пространства, одного из Старших богов. Как можно видеть, в сюжете рассказа воплощены как архаичные, так и более сложные мифологические представления о цикличности времени и связи демиурга с прошлым и настоящим через сон.

## Литература

*Лавкрафт Г. Ф.* Серебряный ключ // Лавкрафт Г. Ф. Серебряный ключ. Авторский сборник. М.: АСТ, АСТ Москва, Хранитель, 2007.

*Мелетинский Е. М.* Время мифологическое // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. М.: Науч. изд-во «Большая сов. энцикл.», 2000. С. 252 – 253.

Путилов Ю. Н. Папуасская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М.: Науч. изд-во «Большая сов. энцикл.», 2000. С. 284 – 285.

А. Л. Гумерова

### МИФ И STORY В РОМАНЕ К.С. ЛЬЮИСА «ПОКА МЫ ЛИЦ НЕ ОБРЕЛИ»

Интерес к мифу и его отражению в художественном произведении прослеживается во всем творчестве К. С. Льюиса вплоть до его последнего романа «Пока мы лиц не обрели». Понятие мифа у Льюиса пересекается с понятием story, которое также является для него ключевым (см. об этом [Zehr Tamar 2012, 37-44]). В позднем эссе «О мифе» Льюис напоминает, что греческое слово *mythos* обозначает не то, что мы сейчас называем мифом, а любой вариант «story» [Lewis 1965, p. 42]. В этом же эссе Льюис перечисляет в ряду ключевых признаков мифа фантастичность и сверхъестественность и создание «ощущения священного» (*numinous*) [Lewis 1965, p. 44].

Его эссе «On Stories», напечатанное в сборнике памяти Чарльза Уильямса (1947 год), в котором напечатано и знаменитейшее эссе Толкина «On Fairy-stories», посвящено ведущей роли повествования или сюжета для читательского восприятия литературного произведения. Отмечу, что слово «story» как некоторый значимый литературный концепт появляется в трех эссе этого сборника, идущих подряд – в статье Дороти Сэйерс «...And telling you a Story», посвященной Мильтону, в статье Льюиса «On Stories» и в статье Толкина «On Fairy-stories».

Основная тема его эссе – ведущая в определенном смысле роль художественного повествования или сюжета для читательского восприятия литературного произведения, в отличие от прочих компонентов произведения. «Удивительно, как мало внимания уделяют критики «истории» самой по себе <...> Стиль повествования, композиция эпизодов, даже (в основном) описание персонажей обсуждаются более чем достаточно. Но саму по себе «историю» – серию воображаемых событий – зачастую просто обходят молчанием» [Essays 1947, p. 92]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Цитаты для удобства чтения приведены в моем подстрочном переводе.

Слово *story* в этом значении появляется и в художественном творчестве К. С. Льюиса, в том числе в романе «Пока мы лиц не обрели» в контексте рецепции мифа в сюжете.

В основу сюжета романа положен миф о Купидоне и Психее, и помимо прочего в нем осмысливается возможность превращения истории в миф в классическом смысле. В одном из эпизодов миф о Купидоне и Психее появляется в виде вставного повествования – рассказа жреца, завершающегося переходом мифа в ритуал:

«Странница, священная история – о священном, о том, что мы делаем в храме. Весной и летом она богиня. Затем, когда наступает время жатвы, мы приносим ночью лампу в храм, и бог улетает оттуда. Затем мы накрываем ее (Психею) покровом. И зимой она бродит, страдая и плача, вечно плача...»

Он ничего не знал. **История и культ были в его сознании одним и тем же**. [Lewis 1979, p. 255-256].

Здесь появляется сопоставление и разделение *story* как то, что произошло или происходит один раз и *worship* как повторяющегося ритуала.

Во второй части романа повествование переходит на уровень сверхъестественного, и таким образом становится мифом в том смысле, о котором говорит Льюис в эссе «On Myth».

### Литература

Essays Presented to Charles Williams. London, Oxford University Press, 1947.

Lewis C. S. An Experiment in Criticism. Cambridge University Press, 1965.

Lewis C. S. Till We Have Faces. A Myth Retold. London: Collins, 1979.

Zehr T. P. Till We Have Faces: C. S. Lewis's Textual Metamorphosis. A thesis presented to the University of Waterloo. 2012.

Е. Л. Макарова

### СЛУШАТЕЛЬ КАК НАРРАТИВНАЯ КАТЕГОРИЯ В ДИЛОГИИ КЭТРИН М. ВАЛЕНТЕ «СКАЗКИ СИРОТЫ»

Книга Кэтрин М. Валенте «Сказки сироты» представляет собой яркий образец постмодернистской литературы, обращенной, в том числе, к мифу. Его семантика (узнавание героями важного, сакрального знания) воплощена в особой структуре изложения – я-рассказ-в-я-рассказе. Общеизвестно, что рассказывание мифа есть

передача тайной священной истории, объясняющей и утверждающей место человека в мире. Изложение такого знания требовало особой аудитории, способной принять подобное повествование как свое и через него приобщиться к высшему, божественному началу. Сам слушатель в таком нарративе равен рассказчику. Он способен понять и принять преподносимый ему рассказ и вместе с этим поддержать «возрожденческую» функцию говорения, не просто воспринимая слово, но и транслируя его.

В диалогии Валенте уникальное пространство рассказывания-выслушивания задается рамочной композицией, из которой мы узнаем, что главная героиня сможет изменить свою судьбу, когда найдет того, кому расскажет свои многочисленные истории. Этот мотив – потребность быть услышанным и быть внимающим – повторяется и в ее сказках. Так, в «Сказке о принце и гусыне» принц Леандр становится слушателем примерно двадцати историй, связанных сквозными участниками. Для Валенте очень важно акцентировать внимание читателя на готовности и способности Леандра стать Слушателем, сотворцом повествования. Именно эти качества дают ему шанс узнать собственное прошлое и, исходя из этого сокрытого знания, повести себя определенным образом. Как и герою традиционной волшебной сказки, принцу предстоит совершить особый Подвиг. Для Леандра им оказывается воссоздание из отдельных историй целостной картины случившегося с его матерью, понимание того, как ему действовать и в чем его долг.

С проблемой Подвига сталкиваются также Эйвинд и Улла-Сигрида из «Сказки о седой девочке». Изначально они стремятся стать парой, но пути их расходятся. Во время своего путешествия Эйвинд-медведь, слушая истории, занимает позицию постороннего, не пытается прийти к пониманию общей картины мира. Не становясь вовлеченным Слушателем, Эйвинд как бы исключается из этой истории. Улла же в своих поисках постичь мир ведет себя принципиально иначе. Она по собственной воле становится человеком, а Подвигом для нее становится возможность идти по жизни своим путем.

В ходе повествования Улла-Сигрида, поочередно меняя роли, предстает в трех ипостасях Слушателя: она, во-первых, активный *вовлеченный слушатель* (рассказы других дают ей силы и смелость реализовать свой жизненный путь); во-вторых, передавая истории своей слушательнице (девочке Седке) и тем самым обрисовывая для нее существующий порядок вещей, она выступает как *транслятор*; и в третьих, героиня становится сочиняющим *рассказчиком*, создающим истории, которые заставляют новую слушательницу перенять отличительные черты самой Уллы: страсть к жизни, к действию, душевную смелость и решительность.



Итак, в обеих частях первого тома сказки названы в честь тех, кто не столько совершает героические деяния, сколько слушает многочисленные рассказы. Вышеназванные типы Слушателя организуют структуру повествования всего произведения Валенте в целом, определяя и других персонажей диалогии. Именно в роли (или функции) Слушателя героям удается обрести целостную картину мира, понимание самих себя, волю к самовыражению. Благодаря активному «слушанию» герои вписываются в создаваемый рассказами нарратив, и сами в свою очередь создают собственные истории, становясь частью всеобщего сущего.

### Литература

*Валенте, Кэтрин М.* Сказки сироты: В ночном саду / Кэтрин М. Валенте; [пер. с англ. Н. Осояну]. – Москва: Издательство АСТ, 2017. – 604 с.

*Валенте, Кэтрин М.* Сказки сироты: Города монет и пряностей / Кэтрин М. Валенте. – Москва: Издательство АСТ, 2017. – 635 с.

*Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – 2-е изд. – Москва: Издательство Восточная литература, 1995. – 407 с.

*Пропп В. Я.* Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Москва: Издательство Лабиринт, 1998. – 512 с.

*Фрейденоберг О. М.* Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.

*Фрейденоберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997 – 448 с.

*Элиаде М.* Аспекты мифа / Пер. с фр. В. П. Большакова. – 4-е изд. – М.: Академический Проспект, 2010. – 251 с.