

# Становление поэтики эпических форм в отечественной литературе XX века



**СТАНОВЛЕНИЕ ПОЭТИКИ ЭПИЧЕСКИХ ФОРМ  
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**

Монография

Чебоксары  
Издательский дом «Среда»  
2020

УДК 821.161.1.0-13  
ББК 83.3(2=411.2)6  
С77

**Авторы:**

*А.И. Ощепкова, Л.И. Румянцева, С.Ф. Желобцова,  
Д.Д. Жирков, Ю.Г. Хазанкович*

**Рецензенты:**

канд. филол. наук, доцент, заведующая кафедрой  
русской и зарубежной литературы  
ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет  
имени М.К. Аммосова»

*Иванова О.И.;*

д-р филол. наук, доцент, заведующий кафедрой  
русской и зарубежной литературы Таврической академии  
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет  
имени В.И. Вернадского»

*Курьянов С.О.*

**С77**     **Становление поэтики эпических форм в отечественной литературе XX века:** монография / А.И. Ощепкова, Л.И. Румянцева, С.Ф. Желобцова [и др.]. – Чебоксары: ИД «Среда», 2020. – 128 с.

**ISBN 978-5-907313-68-2**

В монографии рассматриваются этапы становления поэтики эпических форм в отечественной литературе XX века: от экспериментальной прозы русского символизма до неомифологизма современных романов. При этом выявляется стратегия развития творчества писателей от классиков русской литературы XX века к авторам прозы XXI века, формирующей становление эпических форм художественного текста.

DOI 10.31483/a-211

ISBN 978-5-907313-68-2

© ИД «Среда», оформление, 2020

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	4
<b>ГЛАВА 1.</b> Экспериментальная проза русского символизма.....	7
<b>ГЛАВА 2.</b> Смена повествовательных форм в русской прозе 1920–1930-х годов .....	30
<b>ГЛАВА 3.</b> Жанрово-стилевой контент современной русской прозы.....	52
<b>ГЛАВА 4.</b> Жанровые формы экзистенциальной архетипики: к проблеме литературной традиции в современной малой прозе.....	72
<b>ГЛАВА 5.</b> Теория «хронотопа» и «топохроноса» (на материале прозы малочисленных народов Севера России).....	90
<b>Заключение</b> .....	117
<b>Список использованной литературы</b> .....	120

### Введение

В исследовании рассматриваются этапы становления поэтики эпических форм в отечественной литературе XX века: от экспериментальной прозы русского символизма до неомифологизма современных романов. В русской литературе начала XX века происходит кардинальный мировоззренческий сдвиг в сторону утери инфернальности, целостности поэтического видения, появлению тенденции к усилению формотворческого начала. Поиски прозы этого времени направлены на экспериментирования непосредственно с формой произведения, начиная с речевого уровня и заканчивая воссозданием жанровой модели, восходящей к фольклорной традиции. На материале экспериментальной прозы Андрея Белого выявляется латентный символистский слой, проявляющийся в синтезировании как сказочной структуры в целом, так и элементов мифологического повествования, восходящих к глубинной мифологической семантике. Одной из форм трансформации экспериментальной прозы становится намеренная ритмизация и мифологизация текста, получивших наиболее яркое выражение в прозе Андрея Белого.

Рассмотрены подходы к разграничению понятий «повествователь», «рассказчик», определяющих структуру эпического произведения и концептуализирующих исследование художественной прозы 1920–1930-х годов именно в аспекте смены повествовательных форм. При этом акцентируется активизация разнообразных форм сказа в русской прозе рубежа XIX–XX вв. и преодоление инерции сказового слова в конце 1920-х годов. Результатом этих тенденций становится появление гибридных жанровостилевых форм. Художественная проза И.И. Катаева 1920–1930-х годов предьявляет интересный в этом отношении материал, свидетельствующий об интенсивности художественных поисков писателя.

В представленном материале рассматривается уникальный мифопоэтический материал прозы В. Шукшина, открывшей читателю «деревенскую» прозу, эстетика которой проинтерпретировала традиции русской классики в осмыслении русского мира в ее духовных, христианских, национальных ипостасях, позиционировала протестное преодоление кризиса в обществе, человеческое самоопределение личности, национальную самоидентификацию этноса. Кроме того, прослежена эволюция прозы в жанровом раз-

нообразии от рассказа, киноповести, романа до книги в новеллах, представлены стилевые доминанты в особой организации текста писателями – «деревенщиками». Сопоставительный анализ произведений русских писателей В. Шаламова и А. Геласимова, отдаленных не только во временном пространстве, но отличающихся по художественному темпераменту, индивидуальной манере отражения разных периодов в отечественной истории, исповедующих «другой» взгляд на бытие и реалии, изменившееся сознание человека, но близких энергией поиска новых жанрово-стилевых констант в границах значимой тенденции современной литературы. Арктический мир, северная природа, а главное, герои, оказавшиеся в экстремальной жизненной ситуации, формируют движение и развитие сюжетных линий, проявляют психологию героя в идентичном пространстве, нарративную модель текстообразования. Стилевая насыщенность текста «Колымских рассказов» и романа «Холод» узнаваемыми топонимическими кодами усиливает понимание повествовательной стратегии авторов, стремящихся за конкретикой деталей, цифр, событий выявить формы способности человека жить.

Жанровое нивелирование – один из важных признаков, характеризующих связь экзистенциализма с русской прозой, которая достигла своего апогея в эпоху обострившегося экзистенциального сознания модерна и постмодерна. Трансформации «экзистенциальных» жанровых форм, характеризующихся превалированием личностного начала и особыми отношениями автора с персонажем, который выступает центром повествования и выражает авторское мировосприятие, позволяют говорить о тенденциях сближения лирического и эпического начал в русской прозе XX века. Прежде всего, на наш взгляд, это жанр притчи и жанр пасхального рассказа, рассмотренные на примере творчества А.П. Чехова в главе «Жанровые формы экзистенциальной архетипики: к проблеме литературной традиции в современной малой прозе». Сложность разграничения слова автора и слова персонажа как известная особенность повествовательной манеры Чехова, основа его индивидуального стиля, сложившегося к концу 80-ых годов, к которому на глубинном уровне восходят истоки приверженности писателя к экзистенциальной тематике, нашла свое отражение в прозе В.С. Токаревой. Это общее объединяющее начало стало предметом нашего изучения.

В произведениях национальных писателей заложена «матрица» культуры, ее пространственно-временная модель (хронотоп). Поэтому функциональную значимость в поэтике эпических форм приобретает интегрированное понятие «хронотоп», который, по словам М.М. Бахтина, есть «врата в художественный смысл» произведений. В главе «Теория «хронотопа» и «топохроноса» впервые освещается заочная историко-теоретическая полемика В. Линецкого с М. Бахтиным, а также выявляется «хронотопичность» прозы коренных малочисленных народов Севера России. Выявление художественной концепции человека и образа мира в прозе писателей-северян позволяет выявить и систематизировать оригинальные хронотопические образования (хронотоп кочевья, хронотоп мужчины и женщины, хронотоп пути, хронотоп пожилого человека и т. д.), а вместе с тем представить аутентичное содержание северной романистики. Сакральный характер культуры малочисленных народов Севера, «космологичность» мышления определяют взаимодействие «разноточных» хронотопов, характеризующих «силовое поле» национального бытия. Время словно «растворено» в пространстве. Художественный хронотоп в романах писателей-северян имеет больше пространственный характер. Все проявления бытия героев северной прозы воплощают отношения человека с пространством: кочевье, жилище, социальное и ритуальное пространство, равно как и время измеряется пространственными мерками.

## ГЛАВА 1. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Важнейшей особенностью поэтики экспериментальной прозы является сложная полигенетичность и гетерогенность образов и сюжетов. При этом в художественной организации символистских текстов в качестве основных интерпретаторов должны ощущаться сами эти тексты-источники: мифологические, литературные и другие произведения. Наиболее сложными из таких экспериментальных текстов являются произведения теоретика русского символизма, писателя Андрея Белого. Рассмотрение поэтики произведений Андрея Белого 1905–1908 годов позволит не только выделить основные структурообразующие принципы построения экспериментальной прозы, но и проследить особенности трансформации символистской поэтики. Уже в ранней прозе А. Белого определенным образом сказались традиции фольклорного повествования. Следует особо подчеркнуть, что речь идет не о генетической связи его произведений с определенным сказочным или эпическим сюжетом, с отдельными фольклорными образами и мотивами, а скорее всего об их глубинной соотнесенности с фольклорной традицией в самом типе литературного повествования, поскольку произведения А. Белого целиком принадлежат своей литературной эпохе. Рассмотрение механизмов использования традиций мифофольклорного повествования в этих произведениях позволит более детально представить специфику их экспериментальности.

Мифологический подтекст в симфонии «Северная». Новаторская сущность Белого в большей степени проявилась в его симфониях. Уже в первой симфонии – «Северной», или героической – фактически первом литературном опыте Белого – был предпринят синтез поэзии и музыки, в том его понимании, которое было характерно для романтиков и нашло продолжение в декадентском и, соответственно, символистском искусстве начала XX века. При этом не исключается преломленное в художественном тексте шопенгауэровское и вагнеровское влияние на связь поэзии и музыки.

Показательно, что уже в программной для этого периода статье «Формы искусства» (1902) Белый предлагает свое понимание нового искусства. Универсальное искусство, в его представлении, должно быть «музыкальным», потому что именно «близостью к



музыке определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством образов передать безобразную непосредственность музыки» [7, с. 103] Белый, исходя из своих рассуждений о музыкальности искусств, говорит о том, что соединение музыкального и другого искусства (поэзии, живописи, скульптуры) «неминуемо ведет к символизму» [там же]. По всей видимости, он именно в этой статье сделал попытку «реанимировать» представление о музыке, которое существовало в Древней Греции. «Музыкой» в Древней Греции называли искусство вообще, «музыка» выступала как «искусство муз», включающее триединство поэзии, пляски и собственно музыки» [14]. Белый считает, что в музыке отсутствуют образы действительности (как в живописи и поэзии), благодаря чему музыка открывает более глубокий и широкий мир для воображения и фантазии («музыка побеждает звездные пространства и отчасти время»), поэтому соединение музыкального и другого искусства «неминуемо ведет к символизму», т. е. к совершенному искусству [9, с. 103].

В основе рассуждений Белого о возрождении архаической сущности поэзии лежат концептуальные идеи А.Н. Веселовского о синкретизме древнейшей поэзии. Теория А.Н. Веселовского о происхождении поэтических родов в их историческом развитии несомненно оказала влияние на представления Белого о «музыкальности поэзии». Теоретик символизма буквально вторит основному тезису А.Н. Веселовского о том, что «народная поэзия в широком смысле этого слова представляет собою синкретизм поэтических родов, т. е. такое состояние, в котором роды, впоследствии обособившиеся, еще находятся в смешении; но синкретизм идет еще и дальше: в первобытной поэзии музыка и пляска еще не отделены от песни» [11]. А. Белый, опираясь на теоретические взгляды А. Веселовского о синкретизме первобытной поэзии, выходит на оригинальное методологическое обоснование новых форм искусства: «дальнейшее развитие их связано с искусством, стоящим во главе их, т. е. с музыкой, которая все властнее и властнее накладывает свою печать на все формы проявления прекрасного» [7, с. 95]. Необходимо иметь в виду то, что для Белого, в первую очередь, как для поэта, а потом уже – теоретика литературы было важным осознание генетического родства форм поэзии и музыки. В статье нет точных формулировок или определений

«музыкальности» в поэтическом тексте, кроме общего указания на такие стилеобразующие факторы, как «характер слов и способ их расположения» и глубокого, но, к сожалению, недостаточно прокомментированного замечания об устном произношении, что позволяет в то же время отметить, что именно эти особенности фольклорного стиля являются для А. Белого признаками «музыкальности» в словесном искусстве.

Аналогия между видами искусства неслучайна для теоретика символизма и уже в этот период приводит его к характерным экспериментам в области прозы – созданию «музыкально»-словесной формы – «симфонии». Эстетически значимым итогом работы Белого над симфониями следует считать: во-первых, введение им техники «контрапункта», значительно обогатившего впоследствии повествовательную поэтику его прозы (от рассказа «Куст» до романа «Петербург»), поскольку экспериментаторская техника Белого в симфониях предвосхитила полифонизм повествования в его поздних романах. Во-вторых, именно в симфониях был найден принцип смещения фрагментов мифологической повествовательности. Важность прототипической основы, например, песни, хотя и вскользь, подчеркнута самим Белым в статье «Формы искусства»: «из песни выросла и поэзия, и музыка», «песня – мост между поэзией и музыкой» [там же, с. 94]. Речь идет об изначальной, синкретической природе обрядовой песни, на которую указывает А.Н. Веселовский. Для Белого-экспериментатора на этом этапе творчества было важно, на наш взгляд, понимание самого факта того, что существовала и существует синтетическая форма искусства, совмещающая в себе поэтическое и музыкальное начало.

Тем самым теоретическую статью Белого «Формы искусства» (1902) следует воспринимать в художественном контексте его симфоний. Пристальное внимание Белого-теоретика к проблеме формы – не случайно, а вполне закономерно. В этой связи показательно совмещение на одной плоскости: теоретической статьи (теоретической рефлексии) и литературного опыта «симфонии» (литературного произведения), объединенных одним интересом автора – к «форме искусства» как таковой. Идейная соотнесенность основных положений статьи и претворения этих высказываний в тексте «симфоний» не вызывает сомнений. В то же время

«Северная» «симфония» как художественный текст содержала в себе достаточно плотный мифологический подтекст в виде образов и символов, дающих возможность их символистского истолкования.

Источником некоторых тем и мотивов «первой симфонии» Белого становится структура мифологического пространства. Соотношение категории «вечного» / «временного» в «Северной симфонии» восходит к «космологии» античного мифа, и представляет собой противопоставление двух миров: мира «верхнего», вечного и незыблемого – миру «нижнему». Атрибутивные номинации «сонного царства» связаны с мотивами тумана, ночи, заката и соотносимы с луной, месяцем. Образ Королевы двойственен: с одной стороны она принадлежит этому лунному миру (сближение по дополнительным номинациям, типа «жемчужный»; жемчуг же, как известно был посвящен луне), с другой – она противопоставлена колдовским чарам, «нижнего мира». Планетарная символика связана с представлением о связи «черных» магических сил с планетами, традиционно считавшимися «покровителями» «черной магии»: Сатурн, Венера. Таким образом, в «Северной симфонии» наиболее отчетливо представлена «лунная» характеристика Королевы, которая впоследствии станет одним из важных атрибутов главной героини последней симфонии Белого.

Ранний «аргонавтический» этап творческой эволюции Белого вполне закономерно определяется как мифологический, хотя речь здесь идет о создании индивидуального мифа, мифостроения собственной жизни с одновременной мистически-идеальной устремленностью в «вечноженственное» начало. В основе поэтического видения Белого этого периода лежит по-соловьевски понимаемая мифопоэтическая картина мира: культ и символика «Солнца», «Золота», «зари», «лазури». Мифологическое пространство в первой симфонии выводит на уровень мифологической картины мира, определяющей все категорией «вечного», «надвременного», и с преобладающим мифологическим мотивом «вечного возвращения».

Белому «аргонавтического» периода в полной мере удалось создать целый комплекс мифотворческих представлений, где «основным мифом» (по В. Топорову) был миф, символистски истолковываемый как идеальное устремление в другой мир за «золотым руном», с соответствующим изменением пространства. Автором

был найден символ и определен манифест аргонавтического сообщества. Тем самым создан индивидуальный миф, ставший программой «жизнетворчества», понимаемого широко как предопределение поведенческого типа и одновременно как всеобъемлющего начала, которому подчинено все, начиная от творчества, жизни членов аргонавтического сообщества и кончая миропорядком, также трактуемым в символистском ключе как создание особого типа мифологического пространства. Исходным и одновременно всеобъемлющим началом был «текст жизни», предопределяющим иерархию ценностей, в том числе – мифотворческих в творчестве и в жизни. Все остальные – конкретные и частные – мифы воспринимались как изоморфные основному – «аргонавтическому» мифу.

Однако именно этот аргонавтический период, полный устремленности в мистически и мифологически толкуемое «вечное» начало, и характеризующийся применительно к Белому насыщенными и разноплановыми поисками духовности, заканчивается «надломом», крушением аргонавтических идеалов. Кризис мироощущения совпал с событиями первой русской революции 1905 года. Таким образом, концепция самого раннего этапа творчества А. Белого может быть определена как мифологическая, в основе которой были представления об аргонавтическом мифе, как основополагающем, цементирующем любую форму жизнедеятельности символиста. Соответственно, все, включая текстовую и внетекстовую сферы, подчиняется мифологизирующей тенденции, охватывающей символистское искусство. Традиции сказочного повествования в рассказе «Куст». Рассказ «Куст» А. Белым был напечатан в журнале «Золотое Руно» (1906, №7–9), в конце рассказа было указание на дату написания: Дедово, 29 мая 1906 года. «Куст» осмыслиется самим автором как результат его обращения к народной традиции. Характерно, что Белый сам указывает на присутствие в рассказе таких стилизованных элементов фольклорного происхождения, как «образ сказок», «былинный лад» [5, с. 123]. Исследователи также единодушны в признании фольклорной основы этого рассказа. В. Пискунов отмечает особую фольклорную ритмичность произведения, говоря о том, что «в духе стилизованного былинного стиха и «поэзии» народных заговоров – звучит «проза» рассказа «Куст» [6]. Исследователем невольно подчеркивается типологическая (в извест-

ной мере) соотносённость «стиха» и «прозы» в ритмическом целом этого произведения.

В.Н. Топоров выделяет в этом произведении внутреннюю генетическую связь, с одной стороны, с блоковской темой в ее автобиографическом контексте, с другой стороны, с повестью самого автора «Серебряным голубем». Более того, исследователь прослеживает вполне определенную динамику в эволюции самого мифофольклорного комплекса писателя, проявившейся в движении от рассказа «Куст» к сборнику стихов «Пепел», а от него – к повести «Серебряный голубь», что, в частности, находит выражение в сквозном образе – символе «Куста» в этих произведениях [22].

Закономерность появления рассказа Белого в конечном счете обусловлена эволюцией самого писателя. Именно этот рассказ является первым произведением в числе «парафольклорных» текстов писателя, определившим характер освоения им принципов фольклорного повествования и, соответственно, повлиявших на эволюцию Белого-прозаика.

Опыт фольклорной стилизации в рассказе «Куст». Для раннего творчества А. Белого показателен рассказ «Куст» не только в плане обращения автора непосредственно к фольклорному повествованию, но и, что особенно знаменательно, в плане первого опыта создания такого типа текста, который на разных уровнях воссоздает поэтику текста стилистически приближенного к фольклору. Именно этим определяется значение этого произведения, его этапность в эволюции раннего творчества Белого.

Фольклорная стилизация в этом рассказе отчетливо проявляется на стилистическом уровне организации текста. Это и обилие инверсий, порой нагнетание в различной степени инвертированных конструкций; это повторы, в том числе градационные; развернутые сравнения; а метафора, эпитет и метонимия большей частью даются как принцип разрастания образа. Однако наибольшая степень сгущенности профольклорного описания выражается в повествовательной структуре рассказа. Повторы, сравнения, метафоры и другие стилистические фигуры даются не в качестве отдельных, разрозненных приемов, а в строго определенной плоскости пространства: в сложно организованной, неоднозначной, чаще всего – двойственной структуре авторского слова и в собственно сюжетной структуре рассказа. Сюжетная же основа рас-

сказа типологически соотносима с сюжетной последовательностью сказочного сюжета. В рассказе отчетливо прослеживается определенное родство всей структуры произведения со сказочной композицией. Исходной в анализе будет номенклатура открытых В.Я. Проппом элементарных составляющих сказочного сюжета – функций персонажей [20].

В рассказе основные части повествования, по всей видимости, соответствуют выявленным В.Я. Проппом традиционным функциям сказочных персонажей. Начинается рассказ с риторического обращения: «Эй, куда вы, Иван Иванович?». Использование междометия "эй" сигнализирует об ориентированности авторского слова на сказовую манеру, разговорную речь. Нужно отметить, что рассказ и заканчивается этим же мотивом «возвращения Иван Ивановича». «Элемент сказа, то есть установки на устную речь, – считает М.М. Бахтин, – обязательно присущ всякому рассказу» [1]. Б.В. Томашевский в свою очередь определяет сказовый момент способом «выведения» рассказчика: «Выведение рассказчика сопровождается, во-первых, введением обрамляющих мотивов рассказчика, во-вторых, разработкой сказовой манеры в языке и композиции» [21, с. 244]. Таким образом, обрамляющая композиция этого рассказа сигнализирует о сказовой манере, восходящей к фольклорному типу повествования.

Рассказ начинается с мотива превращения: Иван Иванович проходит определенную трансформацию, превратившись вначале в репейник, а затем только – в Иванушку-дурачка. Такая взаимозаменяемость растения и действующего лица мотивирует антропоморфность неодушевленного существа и, наоборот, обратную метаморфозу человека в биоморфное состояние. Главный герой Иван Иванович трансформируется в Иванушку-дурачка, который благополучно живет под кустом («начальная ситуация» – по В. Проппу): «Как запойный пьяница выпивал тишину – настой из ярких звезд, из ярких цветов да из воздуха... С песком да с репьем речь держал дурачок, и с уст его стекал на цветы мед душистый» [6, с. 224].

В сказках начальное благополучие служит контрастным фоном для будущей беды. В этом рассказе А. Белый тоже использует традиционный прием, когда «счастье подготавливает несчастье». К герою обращаются с запретом (функция «запрета»). «Но, когда

придет заря, только не следи за нами». Герой, естественно, нарушил запрет («нарушение запрета»): «Вот однажды в ребре овражном уличен Иванушка, причастный любопытству, сквозь репье да камень высмотреть куста униженное заре поколение» [там же].

Герой узнает в заре свою душу, которую, оказывается, похитил Куст («похищение»). «И душа та была его плененная душа; душа, плененная чудищем» [там же]. Функция «похищения» вводит в повествование «вредителя», Куст оказывается «вредителем», держащим в плену Душу героя. До этого Куст прикидывался добрым и сердечным («подвох»): «Добродушно беседовал с Иванушкой» [там же, с. 222]. Примечательно, что герой поет жалобную песню о том, что у него похитили Душу. Эта форма более характерна для эпического повествования, где герой таким образом дает знать о том, что он готов к сопротивлению, и просит помощи в дальнейшей борьбе (начинающее «противодействие»; просьба о помощи): «С грудью, изорванной рыданьем, в ратоборство мы вступаем!.. плачем слезным любо было Иванушке голосить». К герою приходит на помощь лошадь («помощник»): «Приковыляла однажды лошадушка в пустырь, повитая мухами, – сивка цветоядная... Кланялась, зазывая за собой дурочка...» [там же, с. 227].

Лошадь приводит героя к Огородниковой дочери (переправа): «Шел, шел Иванушка за скотиной вещей...» [там же, с. 228]. Герой пытается унести Огородникову дочку силой: «Безумно ее охватил Иванушка, с ношей своей драгоценной бросился прочь от куста – ворожея» [там же, с. 229] (попытка похищения). Похищение – не единственная, но ведущая, основная форма завязки сюжета фольклорной сказки. Герой сказки разрешает начальную беду в формах, которые соответствуют завязке. Иванушке не удается увести с собой девушку, так как ему мешает Куст.

В рассказе герой решает вступить в сопротивление с Кустом. Описание боя начинается с чудесного превращения Иванушки в могучего богатыря: «Силища теперь рвалась из груди просились исступленно и мощно...» («превращение»). Куст первым наносит удар «Шуйца его, вскипевшая водопадом зеленоярим... дикая шуйца на хряснувшее плечо удальца легла адской болью» [там же, с. 230]. Богатырь падает, Куст обращается к нему: «На царя? Ты как смел, раб, на царя восстать? Аа...» [там же, с. 231] (детали перебранки). Богатырю приходит помощь в виде золотого кольца

(волшебное средство) от тучи темной («волшебный помощник»). Иванушка рассекает щеку Куста («клеймение»), Куст заклинания призывные говорит («просьба о помощи»). Ему приходит на помощь его дружина: «Пылью даль взмылилась: а поспешала то на подмогу к царю воровская буря со дружиной своей со хороброю; точно конца невидимая сотрясала окрестность» [там же]. Бой заканчивается победой Куста: Иванушка теряет сознание. «Темная к очам ратоборца ночь привалилась, надо всем распростерлась» [там же, с. 232].

Нужно заметить, что структура боя Иванушки с Кустом имеет сходную композицию с описанием боя в эпическом, былинном повествовании. В эпосе бой состоит из следующих компонентов: начало противоборства – описание мощи, богатыря и чудовищной силы противника (чаще всего в змееподобном обличи); описание схватки – первым обычно наносит удар Змей, богатырь падает и просит помощи у небесных божеств; к богатырю приходит помощь в виде волшебного средства; продолжение схватки – богатырь наносит сокрушительный удар; Змей смертельно ранен, просит помощи у злых сил; приходит помощь обычно в виде еще более сильного противника; конец боя – Змей побежден (богатырь либо его убивает, либо изгоняет).

Автор, описывая мощь богатыря, воссоздает в своем тексте архаические представления о физической силе эпического героя: «Как на кого ладонь богатырь направит, едкая сила так в того и взойдет огневицею; прямо грудь о камень падет изнемогшая птица; с ветрогонного дерева обдерет лист. А человек? Будто кислотой его сожженная грудь разорвется; тщетно туша на груди огонь ее попадающий, побежит человек, да и рухнет. Вот какая теперь богатырская во груди у Иванушки силища» [там же]. Как и в эпических сказаниях, Куст (антипод богатыря) во время боя принимает змееподобное обличие: «окрутил, завился Иванушка под ноги, волею ядовитую чаровал его...» [там же].

В отличие от эпического богатыря, Иванушка остается побежденным: он засыпает. В славянском эпосе довольно распространенным является мотив сна. Сон – всегда предстает как своеобразная метафора, ориентирующая на дальнейшее развитие сюжета, разгадка же всегда рациональна и однозначна. Сновидение иногда может выступать как форма сообщения об уже случив-



шемся – герой задним числом узнает о событиях, которые он не смог предотвратить. Иванушка, проснувшись, оказывается больным Иван Ивановичем (функция «превращение»). Все перипетии, связанные с огородниковой дочкой, с Кустом, представляются Иван Ивановичу сном. Вместе с тем мотив сна здесь в функциональном плане носит более сложный характер. Если в фольклорных текстах этот мотив является статическим, то здесь позволяет интерпретировать сюжет в символистском контексте. Сон в этом рассказе восходит к разным источникам, среди которых наиболее вероятно гоголевская традиция в реализации образа сна. Сон у Гоголя в «Майской ночи...» и «Страшной мести» позволяет обнаружить «эзотерическую семантику, связанную с тайной души», «все сны изображают ситуацию «плена» [13, с. 10]. Сон героя рассказа А. Белого вплотную связан с пленением его души. Кроме того, пленение души происходит в далеком мифологическом прошлом. Однажды в лечебницу приходит красивый мужчина с ожогом на щеке («преследование»), Иван Иванович узнает в нем Куст («узнавание»), и приходит к решению – вернуться домой, в поля («возвращение»). Лечебница оказывается сном, причем вещим сном. Мотив вещего сна получил в рассказе, как и в героическом эпосе, трагически провиденциальный характер. Сон о проигранной битве предзнаменовал Иван Ивановичу трагический конец. В представлении Белого-прозаика через сон реализуется идея возвращения к первоосновам своего бытия, к неким мифологическим временам, что происходит только через метафизическую трансформацию души.

Таким образом, в рассказе «Куст» сюжетная схема соответствует повествовательной структуре сказки. Рассказ содержит один ряд функций, образующих законченную композицию «одноходовой» волшебной сказки, где ход осуществляется, пользуясь терминологией В.Я. Проппа, через «бой – победу» (в «Кусте» – «поражение»). В то же время в повествовательной ткани «Куста» сюжетная схема пронизана также элементами героического эпоса (былины): описание боя, эпическая характеристика героя, змееподобный облик Куста. В результате рассказ предстает как литературная контаминация элементов двух фольклорных жанров – сказки и былины. Тем не менее определяющая роль основного стержня сюжета остается за традиционной сказочной композицией.

Фольклорно-мифологическое начало в «симфонии» А. Белого «Кубок метелей». «Симфония» 1908 года органично включена в систему фольклорно-мифологических поисков А. Белого этой поры. Исходя из этого, особого внимания в ней заслуживает, с одной стороны, проблема мифологического подтекста, восходящего к солярно-лунарной мифологеме. С другой стороны, именно в этой «симфонии» своеобразно завершены многолетние разыскания Белого-прозаика в области сложной ритмической организации, ведущей к эпической и песенной традиции фольклора.

В «Кубке метелей» отчетливо выявляется целый ряд аналогий, которые можно описать через их соотнесенность с центральным солнечно-лунным комплексом, в мифологическом представлении, понимаемом как «мистический брак». Именно этот аспект специально разрабатывается в диссертации Е.В. Глуховой. Исследовательница выделяет в качестве одной из основных тем «Четвертой» симфонии – тему религиозного преображения. Гораздо чаще, чем слово «кубок», в симфонии появляется слово «чаша». Наиболее явная аллюзия – на Апокалиптическую образность «Откровенья Иоанна». Вместе с тем в работе указывается на еще один несомненный источник, из которого Белый, по всей видимости позаимствовал некоторые элементы символического ряда «мистического брака» – «это соловьевская имитация орфического гимна «Песня офитов» – образ сочетания земли и неба в новом мистическом синтезе («Белую лилию с розой // с алой розою мы сочетаем», «Жемчуг свой в чашу бросайте скорее // Нашу голубку свяжите // Новыми кольцами древнего змея»)» [12, с. 20]. В «симфонии» появляется образ дракона (вариантом дракона выступает змей) как мировая сила, противостоящая божественному началу. Исследовательница интерпретирует этот образ следующим образом: с одной стороны, этот образ восходит к Апокалипсису: «и молились дракону, который дал власть зверю» (XIII, 3); с другой – можно указать на разного рода заимствования германского мифа О Сигурде или Зигфриуде эксплицируется на сюжет «симфонии» Белого (героиня «симфонии» – Светлова – сравнивается с Брунгильдой). Другой источник «драконовой» тематики в «симфонии»: символика православной иконы «Чудо святого Георгия о змие» прослеживается в образе «мстительного героя». «Поэтому реминисцентные ряды «симфонии», – считает, – можно расши-

рять и дополнять, статичным будет только образ главной героини, как бы «распятой» между «святостью» и телесным началом в периоде человеческого существа. Причем границы между «земным» и «небесным» стерты» [там же]. Однако, если попытаться структурировать образную систему «симфонии» по отношению к двум осям – «солнечной» и «лунной» мифологемам, то становится ясно, делается вывод в работе, что «солнечный» миф здесь «соотнесим с православно-христианским рядом, тогда как «лунный» – явно полемичен. На первый взгляд, ведущая «метельная», «снежная» тема «симфонии» «смешивает» солнечную и лунную мифологемы в нерасчлененный комплекс. Например, символы «пчелы» и «меда» относятся скорее к «солнечному» ряду («мужичонки, пчелы Божьи», «медоносные пчелы Господни», «стая солнечных пчелок»), но одновременно принадлежат и «снежной» теме («белые пчелы», «метель – улей белых пчел»)» [там же]. Кроме того, как справедливо замечает Е.В. Глухова, в контексте «симфонии» луна связана с темой греховной любви.

Вместе с тем, на наш взгляд, источником такого смещения солнечного-лунарных мифологем может служить только фольклорный подтекст. Чтобы понять роль такого подтекста, необходимо обратиться к фольклористической работе А.А. Потебни «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий». Приведем слова А.А. Потебни, существенные для дальнейшего рассуждения: «Не только снежный покров земли, сближенный с покровом невесты, представляется тканью, но также и дым, туман, облако... отсюда выводим отношение богини, покровительствующей браку и покрывающей невесту рубочком и землю снегом... Покров – покровительница браков» [19]. Мотив снега, метели в «симфонии», безусловно, соотносится с известными у фольклористов мифологической школы отождествлением снега и невесты (брака). В символистской среде была популярна статья А. Блока «Поэзия заговоров и заклинаний», в которой, в частности, указывается на то, что есть специальные заговоры, совершенно сходные, вызывающие смерть и любовь: «... любовь и смерть одинаково таинственны там, где жизнь проста... в зачарованном кольце жизни народной души... необычайно близко стоят мор, смерть, любовь – темные, дьявольские силы» [10]. Нельзя не отметить, что и в понимании Блока пчелы ассоциируются со снегом. В народном мировос-

приятии, таким образом, тема снега и метели входит в сложный комплекс представлений, связанный и со свадебной тематикой, и с мотивами дьявольского начала в греховной любви, связанных с темой смерти.

Ведущая сюжетная линия Светловой и Адама Петровича, таким образом, дешифрируется «метельной», «снеговой» темой, восходящей к фольклорно-мифологическим представлениям. Однако рассмотрение линии Светловой и Адама Петровича в мифо-фольклорном контексте носит сложный, неоднолинейный характер. С одной стороны, образы героев постоянно сближаются с античными образами и ветхо- и новозаветными (имя героя Адама Петровича уже отсылает к библейским источникам). «Античное» в отношении Светловой и Адама Петровича раскрывается одновременно и в тонах идиллии, и как страстно-«дионисийские» восторги. Введение темы мучительной страсти раскрывает и вторую сторону образа возлюбленных в «симфонии»: античная идиллия оборачивается языческими страстями. Параллели демонического ряда объединяют в этом произведении фольклорное и мифологическое начало. В снах Адама Петровича о Колдуне, Дьяволе, укравшем Светлову, ярко отразилась неомифологическая природа символистской прозы – обязательность многоплановых мотивировок изображаемого, их составление в единую (но и противоречивую) концепцию культурной традиции. Так, отождествление Светловой с колдуньей имеет одновременно и мифологическое обоснование (инвариантный образ античной фурии), и фольклорное (образ колдуньи восходит к народной демонологии, к сказочной бабе Яге).

Таким образом, «симфония» «Кубок метелей» А. Белого, как символистская проза, неотделима от мифологизма. Возведение изображаемого к поясняющим мифам создает в «Кубке метелей» систему художественных образов, значительно более яркую и противоречиво многообразную, чем в рассказе «Куст». Мифологизация носит сложный, синтезирующий характер: в тексте «симфонии» тесно сплетены античный, ветхо- и новозаветные мифы. Вместе с тем мифологические образы постоянно сближаются с фольклорными, создавая полигенетическую структуру символистского текста. Необходимо отметить, что над этой «симфонией» Белый работал достаточно долго, с 1904 по 1908 год, соответ-

ственно, можно предположить, что некоторое доминирование мифов связано с прежней, «аргонавтической», установкой на античную традицию. Для Белого же этого периода ориентация на фольклор и миф носит концептуальный характер, поэтому в произведениях этого времени фольклорно-мифологическая традиция определяет структурный уровень повествования, первой попыткой реализации такого плана кодирования был рассказ «Куст», в сюжетной структуре которого воссоздана сказочная традиция. В «Кубке метелей» Белый, учитывая музыкальный приоритет этого жанра, вносит, по всей видимости, фольклорное начало в ритмическую структуру этого текста.

К вопросу о ритмической структуре «симфоний»: на материале «Кубка метелей». Проблема ритма прозы Андрея Белого до сих пор остается достаточно неразрешенной, спорной во многих отношениях, несмотря на неоднократные попытки ее освещения. «Первые произведения, – утверждал Белый, возникли как попытки иллюстрировать юношеские музыкальные композиции... Названы мной не повестями или романами, а Симфониями. Отсюда их интонационный, музыкальный смысл, отсюда и особенности их формы, экспозиции сюжета, и язык» [8, с. 5]. Выход к «симфониям» для Белого, по мнению исследователей, не столько результат осознанных, целеустремленных поисков нового жанра, сколько способ самовыражения. А.В. Лавров, отмечая уникальность жанра произведения, подчеркивает, что он возник, благодаря тому, что «Белый в своих литературных экспериментах рискнул полностью покориться овладевшей им музыкальной стихии» [там же, с. 12]. Очень емкую и точную характеристику жанра «симфоний» дал философ С. Аскольдов. «Симфонии», – писал он, – особый вид литературного изложения, по форме это нечто среднее между стихами и прозой. Их отличие от стихов в отсутствии рифмы и размеров. Впрочем, и то и другое, словно произвольно меняется местами. От прозы - тоже существенное отличие – в особой напевности строк» [там же, с. 15]. В связи с этим важным представляется рассмотрение особенностей ритмической структуры «симфонии» «Кубок метелей» (1908), по признанию самого Белого, являющейся наиболее совершенной из всех «симфоний». При этом следует предположить, что ритмическая структура этой

«симфонии» соотнесена в известной степени с фольклорным контекстом.

Особый, ритмический, характер «симфоний» Белого – его ранних и более поздних – отмечается всеми исследователями творчества от Л.К. Долгополова до Б.П. Орлицкого. Б.П. Орлицкий, в частности, выделял в «симфониях» в качестве основного ритмообразующего признака – «строфическое урегулирование»: «последовательное членение текста на нумерованные строфы-«стихи», каждый из которых невелик по объему, сопоставим по размерам со всеми остальными стихами, в том числе и с непосредственно соседствующими, и чаще всего равен одному развернутому предложению. Такую строфу-стих, безусловно ориентированную на библейскую структурную модель-прообраз, называют обычно «версе», или «версейной строфой» [18, с. 171]. Исследователь также отмечает, что в «симфониях» «не менее важной стала и звуковая перестройка прозы, сказавшаяся в появлении в ней рифменных созвучий, так в тотальной паронимизации текста по стиховой модели» [там же]. При этом Б.П. Орлицкий подчеркивает, что метризация прозы не была характерна для «симфоний» и вообще для раннего творчества А. Белого. Наиболее эффективно метризация будет осуществлена, по мнению исследователя, в романах «Петербург» и «Москва». Итак, ритмизация «симфоний» осуществлялась при помощи ориентации прозы на стиховую модель: это особая структура строф («версейность») и звуковая организация текста (рифменность, паронимизация). Однако не менее показательна другая характерная особенность прозы Белого – повторения всякого рода (звуковые, грамматические, синтаксические и т. д.), параллелизмы разных видов. Это, по всей видимости, объясняется двумя факторами: прежде всего, влиянием ранней гоголевской прозы, ритмичность которой, по словам самого Белого, создается обилием параллелизмов; во-вторых, ориентацией Белого в период 1905–1909 гг. на фольклорную поэтику. Так как «Кубок метелей» написан в 1905–1907 гг., а первые «симфонии» – в более раннее время, то естественно предположить, что ритм четвертой симфонии более всего ориентирован на фольклорную ритмику. Таким образом, существенное значение приобретает вопрос о ритмообразующих факторах в «симфонии» «Кубок метелей».

«Толпы учащихся, с лекций выбегали, дробились вдоль улиц, бросали в метель свои книжные знания, глупели и оснежались.

Тучи снегов, над домами взлетая, дробились сотнями зашелевших страниц, перед носом студента мелькали и рассыпались.

Кто-то, все тот же, кутила и пьяница, осыпал руки лакея серебряными, ледяными рублями: все проструилось в метель из его кошелька, и метельные деньги блистали у фонарей.

Тень жулика, неизменно вырастая, протягивала руку, опускала в чужой карман, вынимала и ускользала.

Проститутка, все также нападавая, тащила к себе то банкира, то пьяницу, раздевалась, одевалась, опять выбегала в метель» [8, с. 145].

Деление на строфы характерно для «симфонии». Б.П. Орлицкий считает, что версейность прозы, максимальная в первых «симфониях», оказывается «отличительной чертой его прозаических текстов и в дальнейшем: сравнительно малый объем строф, их сопоставимость и стремление к особой синтаксической целостности и завершенности» [18, с. 171]. Такой тип синтаксической организации, стремящийся к «целостности и завершенности» строк наблюдается и в этом тексте. Текст образует сложное интонационно-синтаксическое целое, состоящее из шести предложений, построенных на параллелизме первого и второго предложения, третьего и четвертого, пятого и шестого. Рассмотрим синтаксическое построение первого и второго предложения. Здесь двойной параллелизм формы и содержания: параллель в расположении фраз и одновременно параллель между погодой и людьми. Синтаксический параллелизм выражается в одинаковом порядке членов предложения: подлежащее + деепричастный оборот + однородное сказуемое, причем повторы придают тексту перечислительную интонацию. Образный параллелизм – разновидность психологического параллелизма – характерен, по мнению А.Н. Веселовского, для поэтического фольклора. А. Белый, в свою очередь, отмечал такую разновидность параллелизма в ранней прозе Гоголя.

Здесь смысловой или образный параллелизм соотносит «толпу учащихся» и «тучи снега» по признаку сходства: «с лекций выбегал» – «над домами взлетая»; «дробились вдоль улиц» – «дробились сотнями» (соотнесенность подчеркивает повтор слова «дро-

бились») «глупели и оснежались» – «мелькали и рассыпались» (слово «оснежались» относительно учащихся усиливает смысловой повтор). Следует подчеркнуть, что двойной параллелизм имеет последовательный характер, вносящий равномерность и разнообразие в ритмическое целое текста. Наименьшей единицей повторяемости в данной ритмической композиции являются повторы. В этом тексте синтаксический параллелизм дополняется анафористическими и эпифористическими созвучиями (Толпы – тучи, взлетая – выбегая; улиц – страниц; мелькали – глупели; оснежались – рассыпались). Синтаксический параллелизм второго и третьего предложений определяется анафористическим повторением: «кто-то, все тот же» и одинаковым порядком членов предложения. Этот параллелизм строится на противопоставлении «кутила и пьяница» – «банкир и скряга», «осыпал руки» – «подставил мешок», «все проструилось» – «все насыпалось». Ритмическая организация пятого и шестого предложений строится на параллелистической структуре предложения, сходной со структурой первых двух предложений. Если в предыдущих предложениях (третьем и пятом) отмечалось смысловое противопоставление, то здесь, наоборот, наблюдается сопоставление: «тень жулика» – «проститутка»; «протягивала руку, опускала в чужой карман» – «тащила к себе то банкира, то пьяницу». Наименьшей единицей повторяемости является деепричастие («вырастая» – «нападая»), парные глаголы («вынимала», «ускользала» – «раздевалась», «одевалась»). Таким образом, основой ритмической организации рассмотренного текста является грамматико-синтаксический параллелизм, поддержанный звуковыми и словесными повторами.

В «Кубке метелей» также встречаются параллелистические конструкции более сложного типа, чем рассмотренный до этого:

(1) «Светлова, прилетев домой, плеснула перед зеркалами перчатками. (2) Комнаты убежали в зеркала. (3) Там показался он, милый, милый. (4) Обернулась – бежал ее муж: уронила сквозной платочек. (5) Дряблый, пыхтящий инженер, задыхаясь в подборках, уронил ей на плечи свои потные, потные руки. (А)

(1) Адам Петрович надел перед зеркалом перчатки. (2) Комнаты убежали в зеркала. (3) Там показала она: милая, милая. (4) Обернулся – в передней стоял лакей: поднял с полу чей-то сквоз-



ной платочек. (5) Серый, немой лакей, застывая с шубой, уронил ему на плечи душный, тяжелый мех» [8, с. 156]. (B)

Особенности ритмической композиции этого текста связаны с его темой: зеркальной симметричностью мира Светловой и Адама Петровича. Два обширных интонационно-синтаксических целых одинакового объема построены в совершенной симметрии друг к другу, однородных по своему содержанию и структуре своих элементов (A–B). Здесь также наблюдается двойной параллелизм формы и смысла: сходство синтаксической конструкции сопровождается зеркальным отождествлением миров Светловой и Адама Петровича.

Синтаксический параллелизм в этом тексте носит сложный характер. Конструкция строфы (A), состоящая из пяти предложений, параллельна строфе (B), тоже – из пяти предложений: первое предложение в двух строфах построено почти аналогично (подлежащее (+ деепричастный оборот) + сказуемое + дополнение + дополнение), только первое предложение усложняется деепричастным оборотом; второе предложение является дословным повтором; третье – тоже почти дословно повторяется во втором абзаце; четвертое – в обоих абзацах выражено сложным бессоюзным предложением (сказуемое – дополнение + сказуемое + подлежащее : сказуемое + дополнение + определение + дополнение); пятое предложение как в строфе (A), так и в строфе (B) построено в форме простого предложения, усложненного деепричастным оборотом (определение + определение + подлежащее + деепричастный оборот + сказуемое + дополнение + определение + определение + дополнение). Особенности такого параллелизма является почти дословный повтор фраз: «Светлова...плеснула перед зеркалом перчатками» – «Адам Петрович надел перед зеркалом перчатки»; «Обернулась – бежал ее муж...» – «Обернулся – в передней стоял лакей...»; «Дряблый, пыхтящий инженер» – «Серый, немой лакей». Параллелизм конструкции также подкрепляется дословным повтором предложений, который рефреном проходит через текст, являясь механизмом сближения Светловой и Адама Петровича, уничтожением пространства между ними: «Комнаты убежали в зеркала»; «Там показался (-лась) он (-а), милый (-ая), милый (-ая)». Рефрен «Комнаты убежали в зеркала» подчеркивает иллюзию уподобления, отражения друг в друге двух влюбленных, зеркальную симметричность их миров. Энантио-

морфность (зеркальная симметричность) миров в «симфонии» «Возврат» А. Белого, по мнению З.Г. Минц, «предполагает четко фиксируемую систему сходств / различий». Именно так соотносятся в «Кубке метелей» миры Светловой и Адама Петровича. Синтаксический параллелизм сопровождается позиционным повтором, характерным для народной песни. Помимо этого рефранные повторы, связанные с параллелизмом, в этом тексте, по всей видимости, имитируют специфику устной техники исполнения [15, с. 268].

Таким образом, ритмичность «симфонии» «Кубок метелей» создается в основном при помощи двучленного параллелизма, подкрепленного звуковыми, лексическими и рефранными повторами, структура которого имеет фольклорный характер. Белый в этом произведении делает попытку моделирования нового типа авторского повествования, восходящему к архаическому нарратору.

Гоголевская традиция в симфониях А. Белого. Сближение прозы с поэзией, которое было одной из основных задач А. Белого, в симфонии выражается в том, что в прозу переносится такое специфическое для стихотворной речи средство, как рифма. Белый то рифмует отдельные небольшие отрезки текста, то концентрирует рифменные созвучия в рамках однородных членов. Этот способ сочетания рифмующихся слов является у Гоголя наиболее ярким, подчеркивающим «напевность» речи. У Белого такой способ сочетания используется в основном в «Кубке метелей»: «Это шла старина, весна; кружевом пролетающих листьев, в далях тающих; и гнался за ней рев звериный, старинный; снежинкой-пушинкой; красным, атласным станом»; «Проливались жемчужные песни, – снежные, нежные сказки, вьюжные»; «Вьющий был ветер, поющий, метущий, волокна вьющий» [8, с. 116].

Помимо этих нарочито инструментованных предложений, в симфониях встречаются и отдельные сочетания, представляющие собой синтаксически связанные паронимы. Они, в основном, сосредоточены в первой симфонии: «в мантии снежного тумана»; «бездомные шатуны, туманные, дымно-сизые»; «вопли ветра – северного Ревуна»; «Ветер понемногу сгонял и огонь, и золото: нагонял синий вечер»; «И сам король закрывал морщинистое лицо свое красным рукавом»; «она вся заструилась и растаяла облачком». Но есть и во Второй и Четвертой симфониях: «Глаза были грустные и горестные», «спрятавшись и от времени, и от про-

странства»; «ленты серебра певучие налетели»; «метнул громную молнии» [там же] и т. д.

С опорой на опыт Гоголя связано и более последовательное использование средств звуко-смысловой организации текста, которую сам Белый ставит в зависимость от гоголевских приемов. Исследуя особенности звукописи Гоголя в поздней книге «Мастерство Гоголя», Белый обратил внимание на такие сочетания, как «радуга крадется; горы горшков; дребезжание дрожек извозчика; крепкий, как у черепахи, череп» [4]. Во Второй симфонии ключевые слова произведения и его отдельных сюжетных линий пересекаются в звуковом отношении. Такие слова, как «время», «ветер», «вечность», «возвращение» находятся в явном звуковом родстве, которое постоянно подчеркивается: «А время текло без остановки, и в течении времени отражалась туманная Вечность» [8, с. 326]; «В бесконечных равнинах шумел ветер, свистя по оврагам...это проносилось время»; «Вечность шептала своему баловнику: «Все возвращается... Все возвращается...Одно...одно... во всех измерениях... Время» [там же, с. 327]. В этих примерах связываются два лейтмотива произведения – время и вечность. Эти лейтмотивы в свою очередь перекликаются с лейтмотивами возврата: «все возвращается»; воспоминания; восток, которые неоднократно сочетаются в небольших отрезках текста. Естественно, что этими сквозными звуковыми рядами дело не исчерпывается, их в симфонии больше, но принцип их организации во многом тождествен гоголевскому.

В создании имен и фамилий персонажей симфоний также видно непосредственное влияние звуковой техники Гоголя. Исследуя звукопись Гоголя, Белый особо отметил: «Самые имена и фамилии построены Гоголем по принципу звукового повтора; смешные звуки «чи-чи», «чик-чирик», «ик-ик» слагают Чичиков...» [4, с. 251]. Во Второй симфонии фамилии персонажей организованы по подобному звуковому принципу: Поповский, Дрожжиковский с Остоженки, Дормидонт Иванович, который носит, как и у Гоголя, комический характер. Комизм «говорящих» имен Гоголя более фольклорный, чем у Белого. Белый в этой симфонии пародирует гоголевскую технику звукового изображения персонажей для достижения комического несоответствия мира людей и Вечности.

Способ построения текста как чередования «бытовых» и «фантастических» образов и сцен – основа «мистического реализма» как художественного языка связан у Белого всегда с Гоголем. Белый периода симфоний воспринимает Гоголя не только как «музыкального» писателя, но и главная линия воздействия Гоголя на Белого связана с освоением принципов чередования «фантастического» и «бытового». Особенно ярко это выразилось во Второй «Драматической» симфонии, по всей вероятности, в связи с тем, что Белый в предисловии указал на сатирический характер произведения: «здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма» [8, с. 225].

Белый, с одной стороны, обращается к созданию «картин» внешнего, объективного мира: к сценам городской жизни, описаниям природы и т. д. С другой, именно эти «объективные картины» насыщаются образами, вкрапленными, как и у Гоголя, в реальные, бытовые описания:

(1) У окон книжного магазина стоял красивый юноша в поношенной тужурке, с непомерно грязной шеей и черными ногтями.

(2) Он сентиментально смотрел на экземпляр немецкого перевода Максима Горького, пощипывая подбородок.

(3) Перед книжным магазином стояла пара рысаков. На козлах сидел потный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями.

(4) Это был как бы второй Ницше.

(5) Из магазина выскочила толстая свинья с пяточковым носом и в изящном пальто.

(6) Она хрюкнула, увидев хорошенькую даму, и лениво вскочила в экипаж.

(7) Ницше тронул поводья, и свинья, везомая рысаками, отирала пот, выступивший на лбу.

(8) Студент постоял перед окном книжного магазина и пошел своей дорогой, стараясь держать себя независимо [там же, с. 277].

Этот текст содержит ряд отсылок к гоголевской традиции. На нее указывают следующие реминисценции разных типовых «конструкций»:

наименование персонажа «толстая свинья с пяточковым носом» сразу отсылает к тотемическим образам Гоголя: в «Сорочинской ярмарке» чертовщина вылезала в виде свиного рыла, в повести о ссоре свинья похищает бумагу из зала суда;

Использование внутренних рифм, наиболее часто встречаемые в ранней прозе Гоголя: в 6 строке – «...хрюкнула... вскочила...»; в 8 – «...постоял перед окном... пошел своей дорогой».

Применение звуковых повторов, для особой ритмизации текста: в 5 строке – ассонанс [о] и аллитерация [с]; в 7 строке повтор [с] и [в].

В этой симфонии Белому важно свойственное Гоголю комическое зрение, установка на пародирование традиционных фольклорных тем, мотивов. К числу таких мотивов, представляющих собой типичную трансформацию в художественной системе Гоголя элементов фольклорно-мифологической поэтики, принадлежит мотив «заколдованного места», генетически связанный с топосом «проклятого» (или «обморочного») места народных рассказов о проделках нечистой силы (Е.М. Мелетинский [17], В.Ш. Кривонос [16]). Основная роль этого мотива в тексте Белого определяется ориентированностью на изображение фантазмагорического пространства, отличающегося иллюзорностью, мнимостью и призрачностью. Будучи важнейшим компонентом гоголевской модели мира (ее пространственной парадигмой), «заколдованное место» как пространство мифопоэтического типа, непосредственно связанное с архаичным сознанием, наделяется у Белого, как и у Гоголя в «Петербургских повестях», значимыми признаками «вещественной» реальности: оно существует именно как реальность, а не как видимость, подобно реальности сновидений, и галлюцинаций, призраков и фантомов. Условность границ между «этим» и «тем» мирами, неопределенность статуса «этого» мира, подвластного воздействию мистических сил, провоцируют у Белого разного рода пространственные сдвиги, пространственную мимикрию.

У Гоголя в пространстве Петербурга действуют странные герои с присущим им «парадоксальными» способами восприятия внешнего мира, благодаря которым пространство получается сверхпластичным, где разворачиваются невероятные сюжетные происшествия. Белый переносит гоголевский принцип изображения Петербурга (в фольклорно-мифологическом контексте) на описание совершенно иного пространства – московского, потому что для него более важно сатирическое отношение к «крайнему мистицизму». Москва Белого, как и Петербург Гоголя, обретает черты «заколдованного» пространства: переход из обыденного мира в волшебный сталкивает персонажей с действиями нечистой силы, они теряют ориентацию не только в физическом, но и в нравственном пространстве, позволяют «морочить» себя, прини-

мают кажущееся за явное. В московском пространстве становятся возможны невероятные превращения, так или иначе связанные с излишним мистицизмом того времени: видения умершего философа-мистика Сергея Соловьева, ходящего ночью по Остоженке, кентавр, одевший фрак, и ставший человеком и т. д. Герои здесь действуют в состоянии самообмана, сна наяву, безумия.

Таким образом, фольклорно-мифологические мотивы, творчески переработанные Гоголем, приобрели в художественной системе Белого именно те функции, которые характеризуют своеобразие его модели мира.

«Симфония» «Кубок метелей» А. Белого, как экспериментальная проза, неотделима от мифологизма. Возведение изображаемого к поясняющим мифам создает в «Кубке метелей» систему художественных образов, значительно более яркую и противоречиво многообразную, чем в предыдущих симфониях. Мифологизация носит сложный, синтезирующий характер: в тексте «симфонии» тесно сплетены античный, ветхо- и новозаветные мифы. Вместе с тем мифологические образы постоянно сближаются с фольклорными, создавая полигенетическую структуру символистского текста. Необходимо отметить, что над этой «симфонией» Белый работал достаточно долго, с 1904 по 1908 год, соответственно, можно предположить, что некоторое доминирование мифов связано с прежней, «аргонавтической», установкой на античную традицию. Для Белого же этого периода ориентация на фольклор и миф носит концептуальный характер, поэтому в произведениях этого времени фольклорно-мифологическая традиция определяет структурный уровень повествования, первой попыткой реализации такого плана кодирования был рассказ «Куст», в сюжетной структуре которого воссоздана сказочная традиция. В «Кубке метелей» Белый, учитывая музыкальный приоритет этого жанра, вносит, по всей видимости, фольклорное начало в ритмическую структуру этого текста. Многообразные вариации общей трансформации символистской поэтики в плоскости мифологического начала позволяют говорить об усилении формотворческих тенденций в прозе начала XX века, о поисках разнообразных средств ритмизации, расширении семантического поля мифологических ассоциаций, аллюзий, использовании широких возможностей стилизации, не ограниченной речевым уровнем, и сюжетных составляющих сказки, мифа в структурировании нарративного текста в жанре симфоний.

## ГЛАВА 2. СМЕНА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ФОРМ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1920-1930-х ГОДОВ

Становление эпических форм в русской литературе первой трети XX века представляет собой весьма значимый процесс, определивший особенности литературного развития этого периода в целом. Критика и литературоведение 1920-х годов сформировали исследовательскую проблематику, позволившую в настоящее время с достаточной полнотой описать новаторские интенции и художественную специфику прозы первой половины XX века. Научные концепции сказового слова, исследовательские интерпретации эпических тем, форм и стилевой специфики новой литературы связаны с именами М.М. Бахтина, Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского, В.В. Виноградова и продолжены в трудах В.П. Скобелева, Б.О. Кормана, Н.Л. Лейдермана, И.П. Смирнова, Н.Л. Тамарченко, И.В. Тюпы и многих других.

Проблема повествования связана со структурой эпического произведения, при этом следует различать категории повествователя (автора) и рассказчика. Литературная наука выработала несколько подходов для разграничения этих категорий. Согласно подходу, представленному в трудах В.Е. Хализева, Р. Уэллека и О. Уоррена, рассказчик легко отличим от автора-повествователя благодаря форме первого лица, следовательно, форма повествования от третьего лица свойственна категории автора [9].

Другой подход, озвученный Б.О. Корманом, выделяет такие формы присутствия авторского начала как «скрытый автор», «недостовверный рассказчик», «носитель речи, растворенный в тексте» и предполагает сочетание разных грамматических форм для организации одного и того же субъекта речи [2]. К примеру, формы сказового повествования могут быть организованы как рассказ от первого и третьего лица, при этом субъект речи квалифицируется как рассказчик. Однако при данном подходе текст любого художественного произведения считается выражением установки одного (авторского) сознания и не учитывает случаи взаимодействия двух разных сознаний, доминирования смысловой перспективы главного персонажа, точка зрения которого не совпадает с авторской.

Следующий подход характеризует типы повествовательных ситуаций, в которых функция рассказывания осуществляется разными

ми субъектами. При этом в результате противопоставления собственно повествования и изображения действительности в сознании романного персонажа различаются «аукториальная ситуация» (безличная) и «я-ситуация» (личная) которым соответствуют «повествователь» и «я-повествователь» [7, с. 304–305]. «Я-повествователь» причастен миру остальных персонажей, а аукториальный повествователь находится вне изображаемой реальности.

Таким образом, категория повествователь сообщает читателю о событиях и поступках персонажей, анализирует внутреннее состояние героя и мотивы его поведения, изображает облик действующих лиц и обстановку действия, не являясь при этом участником событий и объектом изображения. Отличительные особенности данной категории во всеобъемлющем кругозоре и адресованности его речи читателю. Рассказчик же находится внутри изображаемой реальности. Его специфика в узнаваемой речевой манере, особом, но не всеобъемлющем кругозоре. То есть рассказчик – это субъект изображения, объективированный и связанный с определенной социально-культурной языковой средой, с позиций которой он изображает других персонажей.

Литературное развитие 1920–1930-х годов характеризуется напряженными поисками новых средств выразительности. Художественная проза с особой наглядностью запечатлела интенсивность этих поисков. Эволюция повествовательных форм в этот период может быть представлена как движение от усложненности к простоте, усиление литературности и нормативности авторского слова, вытеснение характерности и возвращение к объективной манере повествования, что позволяет рассматривать явления литературы данного периода в русле новой постсимволистской парадигмы, новаторски преломляющей опыт предшественников и создающей прозу нового качества. Вместе с тем эпическое повествование в этот период имеет сложную структуру, неоднозначно сопрягающую разнородные элементы. При всей уникальности индивидуальной творческой эволюции таких писателей, как Е.И. Замятин, М.М. Зощенко, И.Э. Бабель, А. Платонов, М.А. Булгаков, ощутимы некие эстетические закономерности, формирующие взгляд на прозу этого периода. При этом наиболее значимым признано воздействие на всю литературу первой трети XX века завоеваний русского художественного авангарда. Реша-



ющим критерием художественности становится эффективность воздействия художественного произведения на читателя, зрителя, слушателя. В этих условиях актуализируется мысль об исчерпанности потенциала известных родов искусства, будущность видится в новой сфере синтетического искусства.

Синтетизм как объективное качество нового искусства провозгласил Е.И. Замятин в статье «О синтетизме» (1922): «После произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения – окончательно погибли прежнее пространство и время. Синтетизм пользуется интегральным смещением планов» [3, с. 414–415]. Важнейшим свойством нового искусства является фрагментарность, потому что «мир лопнул на тысячу бессвязных кусков» [3, с. 415], но эти фрагменты в художественной практике футуристов стремятся ввести в живопись, искусство трехмерное – четвертое измерение – время. Таким мыслится Е.И. Замятину синтез разных видов искусств – словесного искусства и живописи. Предшествующая литературная эпоха, связанная с развитием символизма, апеллировала к синтезу музыки и поэзии. Постсимволизм же обнаруживает ярко выраженную тенденцию к слиянию литературы и живописи (футуристы), позднее в художественной практике конструктивистов 1920-х годов актуализируется апелляция к кинематографу. В целом ярко проявляется установка на визуальное восприятие литературного произведения.

В этом отношении достаточно показательным является художественный опыт талантливого писателя- «перевальца» Ивана Катаева (1902–1937), который становится активным участником литературного процесса с 1926–1927 гг., когда были написаны его лучшие рассказы и повести, вошедшие в первый авторский сборник 1928 года. С одной стороны, творчество И.И. Катаева 1920–1930-х гг. оказывается в общем русле исканий русской прозы этого периода. С другой – эстетические представления писателя формируются на пересечении разных традиций. В особенности проза И.И. Катаева 1920-х годов свидетельствует о появлении несколько иного пути, предопределившего характер его творческой эволюции.

Литература 1920–1930-х годов характеризуется современным литературоведением как период относительной творческой свободы и многообразия художественных форм, развившихся на культурной почве «серебряного века». Как особый, рубежный,

период критикой уже 1920-х годов был осмыслен 1921 год, характеризующийся активизацией литературной жизни, во многом связанной с появлением первых толстых журналов «Красная новь» и «Печать и революция», открывших советский период истории русской литературы.

По мнению Ю.Н. Тынянова, важнейшей особенностью литературы в это время является тот факт, что «преимущественно поэтический период сменился преимущественно прозаическим» [8, с. 223]. Проза начала 1920-х годов, многое впитавшая из арсенала поэзии, развивается в определенных формах сказа и орнаментальности. Примерами этих процессов могут служить полное поглощение характера сказовой конструкцией у М. Зощенко, П. Романова, Вяч. Шишкова, сведение персонажа к нескольким лейтмотивам, часто – идеологического характера, у Б. Пильняка, Е. Замятина, Н. Никитина. Подобного рода явления возникают и в прозе И. Катаева 1920-х годов, в частности в повести «Сердце» и рассказе «Молоко». Однако наиболее отчетливо уже в ранней прозе И. Катаева проявилась другая тенденция – к преодолению буквального воспроизведения сказового и орнаментального стиля. Падение популярности сказового слова современный исследователь Е.А. Подшивалова [6] объясняет содержащейся в сказе тенденцией к размыванию собственно эпических возможностей, связанных в том числе и с тем, что сказ ориентирован на малые эпические формы, поэтому не имеет возможности дать целостную и всеохватную картину мира. В сказе акцентируется не система событий, а особая форма речеведения, тем самым усиливается не эпический, а драматический потенциал слова, на что указывал В.Б. Шкловский. Анализируя зощенковский сказ, он выявил в качестве главного принципа создания образа драматический «комизм положений». В связи с этим к концу 1920-х годов четко обозначилась тенденция к ослаблению интереса к социальному разноречию. Как глубоко новаторские тенденции сказа и орнаментальности сохраняются вплоть до 1926–1927 года, когда с достаточной отчетливостью обозначилось стремление некоторых писателей освободиться от инерции сказового слова.

Одним из путей преодоления фрагментарности сказа является стремление к циклизации малых эпических форм, наиболее ярким примером которого служит повествовательная структура новел-

лирических циклов И.Э. Бабеля «Одесские рассказы» и «Конармия». Жанровая форма новеллистического цикла позволяла расширить смыслообразующее поле малой прозы, давала возможность увидеть мир в его многообразии и протяженности. С одной стороны, цикличность, смоделированная по романному принципу предоставляла возможность реализации повествовательной функции, с другой стороны, фрагментарность и несвязанность повествования вели к усилению поэтического принципа организации текста. Полифонизм бабелевского цикла породил новую повествовательную форму, в которой парадоксальным образом уживались традиции классического новеллистического повествования с присущими ему событийностью и лаконизмом, а также глубоко новаторские приемы изложения рассказываемой истории. В. Шмид установил, что событийность в рассказах Бабеля осуществляется в рамках «ассоциативного дескриптивизма», при котором событие лишь намечено в нескольких пунктирных штрихах. Сам событийный материал может быть развернут читателем, реконструирующим историю с помощью системы емких образов, метафор, микросцен [11]. В целом, В. Шмид присоединяется к исследователям, увидевшим, что в повествовании Бабеля поэтический принцип одержал победу над нарративностью. Вместе с тем, эта проза уже подчеркнута манифестирует отход от традиционной сказовой формы.

М.О. Чудакова также констатирует смену повествовательных форм от субъективности сказа к объективному типу прозаического слова и связывает эту новую тенденцию литературы с творчеством Ю.К. Олеси, роман которого «Зависть» вводил, помимо нового героя, новую «аналитическую» манеру повествования [10, с. 156], усложняющую статус героя и повествователя, что сказывается, например, в смещении границ между «я» и «не-я», чередовании личных местоимений. Эти и некоторые другие особенности поэтики Ю.К. Олеси вписывали его творчество в пространство новой экспериментальной прозы, преломляющей традиционные приемы в качественно новом виде. На наш взгляд, для Катаева-прозаика наиболее приемлемым оказался именно этот путь. В этом отношении творческие устремления писателя совпали с аналогичной установкой, возникшей в ранних произведениях Ю.К. Олеси. Творческая эволюция И.И. Катаева в наиболее су-

щественных своих аспектах отразила такие важнейшие художественные искания русской прозы первой трети XX в., как изменение основополагающих принципов повествования. Весьма симптоматичным становятся: тип героя, формы авторского слова, обновление топики.

Именно в таком ракурсе рассматривает современное литературоведение творчество Ю.К. Олеши, выработав представление о его прозе 1920-х годов как едином неомифологическом тексте, в котором центральной становится философская оппозиция «культура – цивилизация». При этом сложно взаимодействуют кулинарно-пищевой код с растительным, предметно-вещным, онейрическим кодами, оказывающими влияние на все уровни текста, прежде всего, систему персонажей, сюжетный и пространственно-временной уровни.

В мировоззренческом столкновении двух миров кулинарно-пищевой код не просто выявляет соотношение природной и социальной сфер, он подчеркивает картину всеобщей деградации, упрощающей законы мира до законов желудка. Мотив тотального поедания, связанный с функционированием мира – фабрики – кухни, который сводит все жизненные процессы к некому обряду застолья становится центральным мотивом романов «Зависть» и «Три толстяка».

Данный мотив тематически связывает произведения Ю.К. Олеши и И.И. Катаева прежде всего в понимании духовного и материального как двух неразрывных сторон человеческой жизни. Образы еды в произведениях этих писателей следует рассматривать как содержательные единицы, с помощью которых активизируются эмоциональные и ценностные компоненты художественного текста. В повести Олеши «Зависть», рассказах Катаева «Поэт», «Молоко» эти образы нередко реализуются в различных вариациях, участвуя в образовании смыслов, имеющих не только эмоционально-экспрессивную, но и этическую функции.

Образ еды, съестного изобилия или, напротив, съестной скудности является органической частью художественного текста, способной оттенять и дополнять сюжетное событие в тексте культурно-историческими элементами, необходимыми для создания достоверности художественного изображения. Нередко в текст вводятся элементы словесного натюрморта, описания застолья и

процесса приготовления пищи. Застолье и приготовление пищи могут быть рассмотрены как некие ритуализованные действия, поскольку здесь находит себе выражение в материальных формах духовное содержание, но и потому еще, что текст на этом языке читается лишь на основе культурно-исторических ассоциаций.

В дальнейшем эта тема становится ведущим лейтмотивом всего творчества И.И. Катаева. Тема пищи материальной и духовной в рассказах «Поэт», «Молоко», «Жена» также имеет ярко выраженную мифологическую кодификацию. В частности, в них находит выражение традиционное представление о патриархальности сельской жизни с ее буйством еды и контрастное противопоставление деревенского мира городскому, причем неизменно сохраняется оппозиция севера и юга, зимы и лета, мужского и женского и др. Подтверждением обоснованности мифологической интерпретации сюжета также может быть наличие в нем мотива борьбы, единоборства, приуроченного к теме еды. Борьба рукопашная, единоборство занимает в производственной и общественной жизни первобытных охотников одно из главных мест; борьба – то центральное событие, которое мировоззренчески главенствует в охотничьей системе образов. Тотема убивают в рукопашной, затем разрывают и едят: вот почему еда семантически увязывается с борьбой и поединком. В позднейшем обряде и обычае во время еды устраивается единоборство; самая еда и питье тоже становятся борьбой, позже состязанием, и в мифе одно принимает характер другого; метафора «еды» уравнивается с метафорой «борьбы». Однако этот мотив в пределах рассказов Катаева предстает в усеченном виде, как его своеобразное замещение выступает, например, литературный спор, которому предшествовало поедание блинов.

Если в основе кулинарно-пищевой темы в прозе И. Катаева лежит гуманистическая гипотеза об обретении полноты жизни с помощью органического синтеза духовного и материального, не отменяющего естественных потребностей человека в крове и пище, то подобный подход решительно не принимается А. Платоновым. Отказ от пищи для платоновских героев, как доказал К.А. Баршт, не является формой аскезы, это «попытка продолжения жизни вне пределов своего тела» [1, с. 294]. Необходимость пищевого взаимодействия человека с окружающим простран-

ством воспринимается Платоновым как признак его биолого-онтологического несовершенства. Пищевая сытость понимается как несчастье и знак несвободы и смерти человека. Единственным надежным источником бытия человека является его приобщение к энергетике Вселенной через «вещество существования». При этом метафора «еды» реализуется в соответствии с наиболее архаичными формами обряда расчленения, расчленения поедаемого тотема, мотивированными, впрочем, онейрической ситуацией. Героине снится, что ее преследуют люди и животные, отрывают от нее куски тела и съедают («Счастливая Москва»), умирающему мальчику видится, что мать раздает куски его тела бабам-нищенкам («Чевенгур») и др. Пищевая неразборчивость героев-праведников (Лихтенберг, Дванов, Чагатаев), питающихся тем, что вокруг них, например, глиной, означает их телесную гомоморфность Космосу.

Не меньшее значение имеет мифо-ритуальный аспект еды в новеллистическом цикле И.Э. Бабеля «Конармия», в котором гражданская война соотносима в пределах становящейся советской мифологии с неким «начальным» временем, выработавшим героические мифы. Для этих мифов характерны антипсихологизм, происходящий из-за подавления индивидуального коллективным; переходные ритуалы, а точнее – обряд инициации, с противопоставлением сферы материнской и детской, как группы непосвященных, сфере мужской; включение в сюжет таких аспектов инициации как физические испытания на выносливость, мучительную посвятельную операцию, овладение основами мудрости, временная смерть, открывающая путь для оживления или нового рождения. Биография (странствие) (культурного) героя сама по себе приобретает парадигматический характер и как цепь критических событий жизни, коррелирующих с переходными обрядами.

«Конармия» как повествование о гражданской войне запечатлела новый мир в момент его творения, тем самым акцентировала значение мифа для разрешения психологических критических состояний, которые возникают в переломные моменты человеческой жизни. Структура цикла может быть рассмотрена как некий мифо-ритуальный комплекс. Основной пучок мотивов, имеющий характер сквозных для всего новеллистического цикла, акцентирован уже в начальной новелле «Переход через Збруч». Прежде всего, актуализируется фольклорно-мифологический мотив пере-

правы, пространственной границы между мирами: гармоническим (природным) и хаотическим (пространство войны), который приводит в действие целый ряд взаимосвязанных мотивов – странствия-пути, испытания, временной смерти и т.д. Характер лейтмотивных имеют также мотивы-образы, лишь упоминаемые в начальной новелле и детально развернутые в дальнейшем: начдив шесть (бог или герой), осколки (фрагменты бытия, в которых новое и старое, сакральное и профанное одинаково низведены и перевернуты), Богородица (данный мотив возникает в контексте брани «кто-то ... звонко порочит богородицу»), мертвый отец.

В новелле «Мой первый гусь» обряд посвящения, призванный гармонизировать взаимоотношения индивида и социума, внешне достигает своей цели, конфронтация «своего» и «чужого» снята, но усугубляется внутренний конфликт в духе ситуации Раскольникова – «не старуху убил, а себя убил». Таким образом, на внутреннем, этическом уровне аннулируется значимость ритуального убийства гуся и совместного с казаками поедания ужина, превращая обряд в его противоположность, трапезу – в антитрапезу. Поэтому приобщение Лютова к коллективу, означающее восстановление сакрального миропорядка, приводящее к установлению гармонии и единства принципиально невозможно.

Таким образом, прозу 1920-х годов характеризует сознательная установка авторов на мифологизацию / демифологизацию / ремифологизацию, приводящая к активному функционированию системы кодов, при этом кулинарно-пищевой код, решает самые разнообразные задачи. В мифологизированной модели мира Ю.К. Олеси кулинарно-пищевой код является ключевым в фиксации картины упрощения жизни и деградации чувств. Мифологическая кодификация еды в прозе А. Платонова, И.Э. Бабеля, И.И. Катаева, обнаруживает архаические черты ритуальной трапезы / антитрапезы, сопровождающейся единоборством, связывая поглощение пищи, утоление голода, с мыслью о соотнесенности с моментами жизни и смерти, умирания и воскрешения, соединения полов, тем самым, выражая в своей основе архетипическую соотнесенность с обрядами жизненного цикла.

Исходя из этого, в прозе И. Катаева можно представить следующую смену повествовательных форм:

1) период 1927–1930 годов («Поэт», «Великий Глетчер», «Сердце», «Молоко») характеризуется разнообразием принципов изображения и сложным соотношением авторского начала и слова персонажа. С одной стороны, заметно, что проза И.И. Катаева запечатлела многие общехудожественные приемы, обусловленные ведущими стилевыми тенденциями начала 1920-х годов, обозначенными в литературоведении как «орнаментальность» и «сказ». С ними связаны такие свойства его художественной прозы как стремление к адекватной передаче эмоционального восприятия мира, а не адекватности изображения изображаемому («Поэт», «Сердце»); введение категории рассказчика, речь которого развивается как в рамках литературности («Сердце»), так и в русле характерной, социально окрашенной речи («Молоко»). Вместе с тем уже на раннем этапе произведения писателя отличаются стилистической ясностью и отсутствием изощренной образности, вычурности синтаксиса;

2) период 1932–1937 годов («Ленинградское шоссе», «Встреча», «Под чистыми звездами», «Хамовники») хотя и связан с увеличением роли собственно авторского повествования, трудно оценить, как однозначно объективный по принципам организации художественной речи. Такие аспекты авторского слова как лирические отступления, обращения к отсутствующему собеседнику, восклицания, развернутые описания, образующие завершенные единства, играют важнейшую роль в структуре не только «Хамовников», но и «Ленинградского шоссе» и «Встречи».

В прозе И.И. Катаева 1920-х гг. тип рассказчика близок автору. В повестях «Поэт» и «Сердце», рассказе «Жена», отмечается автобиографизм, повествование ведется от первого лица, оценки выражены внутри литературного языка и в целом совпадают с авторской оценкой. Основная задача – психологическое самораскрытие повествователя, который представляется в какой-то степени двойником автора и по своему мировоззрению, и по речи, – определяет и особенности повествования.

В повести «Поэт» рассказ ведется от лица семнадцатилетнего юноши, секретаря начальника политотдела Южной армии, это замечание подчеркивает близость героя-повествователя биографическому автору. Вместе с тем точка зрения рассказчика и авто-



ра корректируется временным дистанцированием, однако, оценки автора и рассказчика лежат в одной плоскости и, по сути, замещают друг друга: *«Все, все нравилось мне в нем. И плохо отмытые, впалые, небритые щеки, и добрые медлительные глаза в красноватых веках, и длинный нос с толщинкой к концу, усиливавший сходство поэта с каким-то королем из династии Меровингов, виденным мною в учебнике средней истории. Смущали меня только черные, гнилые зубы, которые обнаруживала его печальная, голодная какая-то улыбка.*

*Но разве у настоящего поэта могут быть хорошие зубы? – решил я, примиряясь и с этим незначительным изъяном: поэту не до зубов!»* [4, с. 33].

«Чужое» слово оформлено главным образом в виде реплик, нередко также формы несобственно-прямой речи: *«Гулевич дорогой больше помалкивал и только в ответ на мои расспросы отрывисто сообщил мне кое-то о себе. Родом он из Донской области, из казачьей семьи. Еще мальчишкой, задолго до войны, ушел из дому, попал в Москву, где перепробовал много всяких профессий и даже фонари на улицах зажигал. Потом изучил граверное дело и стал работать на красильных фабриках»* [4, с. 36]; *«Он должен прочесть мне свою новую поэму. Поэма эта начата еще в Куршаке и только что закончена. Это его генеральное произведение (так он и сказал – генеральное). Оно проникнуто центральной идеей эпохи и потому пронесет в века бедное имя автора (тоже его подлинные слова, – я хорошо запомнил)* [4, с. 51]. Речь Гулевича, как видим, не представляется контрастной по отношению к слову рассказчика, это речь, соответствующая нормативной литературной речи, но обладающая известной степенью характерности. Это подчеркнуто в первом случае двойной цитатой, выделенной курсивом (поскольку является прямым воспроизведением реплики Гулевича и одновременно неточной цитатой из лирики Блока), во втором случае введение оборотов научной речи и характерной лексики, восходящей к литературно-критической публицистике и прямо мотивируется как подлинные слова персонажа.

Аналогичным образом построено слово при воспроизведении речи персонажа, чья точка зрения не сливается с авторской: *«Редко можно было встретить в этих передовых приветливое и праздничное слово, а вот на всевозможной мести Сугробов не ску-*

*пился – это был его конек. Священная месья эксплуататорам, кровавая месья насильникам и интервентам, беспощадная месья кровопийцам и многие другие, гремя и шипя, извергались из-под его пера»* [4, с. 45]. Штампы газетной публицистики тех лет, включены в авторское повествование как цитата. При этом цитатный, иронически отстраненный характер употребления газетной фразеологии обуславливает и взаимоотношения между повествовательной речью, в которой выражена точка зрения автора, и газетной формулой, которая не только является в этом случае приметой профессии персонажа, но и стереотипом его речи и мышления. В устах Сугробова газетная фразеология – демагогический прием, позволяющий контрастно сопоставить этого персонажа и главного героя поэта Гулевича.

Вместе с тем оценки, близкие к авторским, могут быть выражены и средствами нелитературной речи. Один из красноармейцев отзывается пренебрежительно о Гулевиче. Алеша Морозов, вступившись за него, говорит о том, что он – *«самый образованный и умственный товарищ. Душа у него как у младенца, неопытная, а в мыслях может всю жизнь обхватить... Я так считаю, он лучше Демьяна сочиняет, он, брат, как Пушкин будет!»* [4, с. 43]. Эта реплика персонажа дублирует возникающую в статьях Катаева о литературе своеобразную мысль о том, что сложное содержание может быть легче всего выражено в интонации «нарочитой наивности». Реплика Морозова, сознательно оформленная в виде персонифицированного характерного простонародного слова, сжато передает авторское отношение к главному герою рассказа. Наивность, воспринятая как синоним искренности, является центром ценностной системы писателя, неслучайно перевальцы, несмотря на критику, декларировали требование искренности и органичности творчества современного писателя. Поэтому Морозов может быть трактован как персонаж, чья точка зрения о поэте и творчестве в большей степени приближена к авторской. Интересно, что в рассказе «Автобус» (1929), в котором авторское слово выражено со всей очевидностью, высказана мысль о том, что поэт *«одинок, отъединен от людей и в то же время погружен взглядом в кипение мира»* [4, с. 199]. Как видим, внешняя пассивность, созерцательность, в сочетании с напряженностью и интенсивностью внутренней творческой деятельности,

отличающие Гулевича, декларируются как общая черта присущая поэту, причем это мысль повторяется как некий лейтмотив творчества Катаева.

В «Сердце» повествовательная структура также характеризует­ся установкой на нормативную литературную речь, присущую герою-интеллекту, однако в отличие от повести «Поэт», повествование которой в большей степени было связано с формами устной речи, в «Сердце» активизируется внутренний монолог персонажа: *«Удивительно хорошо устроено: кто-то где-то для нас хлопочет, и утром, заново ощутив свое тело, свою жизнь, мы можем еще ощутить бессонную жизнь страны, всего огромного мира! Не по заслугам хорошо...»* [4, с. 91–92]. Этот внутренний монолог усложнен, диалогизирован, так как включает в себя разговор героя с самим собой, обращения к отсутствующему собеседнику, хотя реплик собеседника нет, монолог – диалог как бы включает их в себя. За словами повествователя-рассказчика угадываются и немые реплики собеседника – жест, мимика, и его речь: *«Васька Аносов, ты недовольно косишься на меня и думаешь, что я плохо слушаю твой ясный тенор. Нет, я слушаю тебя. Да, да, я знаю, без торговой сети «Красного табачника» район не может быть обслужен, а будет все тот же параллелизм и нездоровая конкуренция»* [4, с. 98].

Единство и непрерывность потока речи создается многочисленными присоединениями, которые перебрасывают мостики между фразами, внутри абзаца и между абзацами.

Характер этих построений связан с разговорной речью и определен двойственностью ее природы – с одной стороны, ее легкой членимостью и дробностью, с другой, непрерывностью речевого потока. Цель их в том, чтобы создать иллюзию живости, естественности, непринужденности речи: *«Убийственно мало мы читаем. Что Юрка! – в сам-то я? Сколько было прочитано, а потом оборвалось, забывается... Кажется ни одного стихотворения не помню. Даже Блок померк, прелесть моя, моя вторая жизнь. Мы считали его своим, народным...»* [4, с. 118]. Плавность течения фразы в этих случаях разрушается не только графически, но и логически, возникают логические сдвиги, сломы, скачки.

В то же время в повести находят широкое применение повторы, синтаксические параллелизмы, на основе которых возникают

изошренные книжные, почти риторические построения, лишь отдаленно напоминаящие разговорную речь. Они привносят в речь оттенок искусственности, лишая ее непосредственности и разговорности: *«Мы все как-то забываем, что городские твердыни, вознесенные высоко и на долгие десятилетия, – это уже природа. Как гудящие вершины тайги, как сверкающие ледники горных хребтов. Вон то угловое окошко, рядом с розовой кариагидой, подпирающей крышу, летними утрами распахивается навстречу свежему ветру и робкому солнцу и будет так же раскрываться, когда исчезну я и все товарищи и спутники мои»* [4, с. 122].

В повести «Сердце» специфика повествования связана также и с тем, что яркая эмоциональность речи героя-повествователя входит в отношение контраста с элементами нехудожественных стилей: газетного, канцелярско-делового и др. В ряде повествовательных моментов прямое значение и его эквивалент противопоставляются, и это открывает в эквиваленте нейтрального слова такие оттенки, которые могут быть ему и не свойственны вне данного контекста, но превращают его в оценку: *«Юрка, кажется, читать не очень любит, и как-то не читает, а ... прорабатывает»* [4, с. 109].

Повесть «Сердце» показательна, кроме того, и тем, что в ее структуре присутствуют официальные документы целиком и отдельные газетные штампы, при этом возможно и ироническое использование канцелярского стиля, и вполне серьезное применение документально-делового стиля. Пример иронического использования документа, стилизованного под полукультурную речь: *«За последнее время, в особенности июнь, июль, август месяцы, со стороны гр-ки Угрюмовой из квартиры 26 наблюдается целый ряд антисанитарных условий по отношению проживающих в нижнем этаже членов жилтоварищества», «Неоднократно получающие эксцессы с собакой владельца, гр-ки Угрюмовой, которая приносит большие неудобства и алчно щелкает не только на детей, которых может сделать совершенно уродами, а также нарушает вход в квартиру и взрослым»* [4, с. 112–113]. Статус «чужого» слова придан не только ложно-деловой речи, но и характерной орнаментально-сказовой реплике персонажа: *«Вашему высокородию нижайший почет, через пень-колоду, за море-окиян, в белокаменный град. Позавчера родился, нынче женился, поми-*

*рать не хочу, честь имею представиться. Вашей тетенке двоюродный племян и народный комиссар монополии» [4, с. 117].*

Иная ситуация в рассказе «Молоко», характеризующемся непрямоносностью авторской позиции, которую усиливает так называемый «открытый» финал. Тип рассказчика имеет выраженные черты сказа с установкой на устную речь (это разговор инструктора в вагоне с неведомым попутчиком). Именно это свойство вызвало отрицательную критику, так как в литературе конца 1920 – начала 1930-х теряет актуальность чужая речь и чужая точка зрения как основная форма организации повествования, вытесняющая из произведения прямое авторское слово.

Писатель вводит характерное сказовое слово, при этом его интересует то преломление действительности, которое свойственно рассказчику – представителю определенной социальной группы (советский служащий, крестьянского происхождения). Повествование развивается на основе нелитературной речи, с вкраплениями форм смешанной речи – разнообразная фразеология советской эпохи отражается на фоне контрастных речевых средств – городского просторечия, народной речи: *«В центре участка – Дулепово, село волостное, огромное, три фабрики, сильная кредитка, епо, волком авторитетный и прочее, что полагается. По шоссе взад-вперед автомобили шныряют, вдоль него фабрики гудят, мельница паровая пофыркивает, а два шага по-за гумнами – и лежат снежные целины, сияют под солнцем...» [4, с. 235].*

Полукультурная речь в повести представляет собой гибридные формы, сочетающие в себе и первоначальный речевой опыт – диалектный, просторечный, жаргонный, и факты литературного языка. Так как тяготенье к книжной речи у рассказчика сознательное, то просторечие прорывается как бы произвольно, независимо от желания говорящего, и речь строится на колебаниях от одной стилистической сферы к другой. Книжные обороты имеют обычный вид или разнообразно деформируются, вступая в противоречие с типом речи: *«Ведь стоило ему только клич кликнуть – вся округа за ним пошла бы по столбовой дороге коллективизма» [4, с. 241]; «Вообще ни в обстановке, если не считать библии, но по внешнему обличью хозяина не заметил я никаких признаков религиозного угара» [4, с. 246].*

Для сказа этого времени характерно «лесковское» начало – подчеркивание, гиперболизация комических элементов речи, но нарочито комическая речь – часто лишь внешняя оболочка серьезного и даже трагического содержания, которое оказывается за пределами понимания рассказчика и приобретает особую остроту благодаря несоответствию форме выражения. В рассказе Катаева сказовое повествование как самостоятельный тип повествования тяготеет к бытовой тональности. Фрагменты сказового повествования, включенные в произведение с установкой на литературность изложения, привносят с собой эпический, торжественный тон.

Вместе с тем, уже в 1920-е годы рядом с непрямыми сложно опосредованными формами выражения авторской позиции в прозе Катаева существует и иная форма, найденная в его публицистике – прямое выражение авторской позиции, ярким примером которого можно назвать рассказы «Автобус», «Зернистый снег», «Праздник» (1927).

Если очерковое начало двух последних ярко выражено и жанровая природа их определена исследователями как очерковый рассказ, то в рассказе «Автобус» публицистическое выступает как выражение авторской позиции. Как один из вариантов словесного выражения публицистичности является употребление собственно газетной фразеологии. Это, прежде всего, образные, перифрастические обороты, экспрессивные элементы нейтрального слова, при этом не наблюдается разрыва между употреблением газетной фразеологии в исконной среде и в повествовании, поэтому отсутствует характерный иронический план, возникающий при слиянии разностилевых элементов: *«Большое спокойное солнце садилось в золотистую теплынь Подмосковья. Половина его мягкого упругого шара скрылась за мгlistой полоской дальних лесов, – и неожиданно я увидел в нем умный карий глаз класса-победителя, чуть прищуренный и добродушный»* [4, с. 198]. Обращение к этим средствам естественно, поскольку они так же, как и другие, стилистически окрашенные средства содержат в себе готовую экспрессивность.

Авторское «я» выражается в лирических отступлениях, в отдельных вопросах и восклицаниях, в риторических обращениях, создающих общий эмоциональный тон повествования или отдельных его фрагментов.

Лирические отступления могут быть единственным средством выражения открытого авторского «я». Они разрывают объективное или сказовое повествование, образуя относительно замкнутые фрагменты внутри его. Однако они могут входить и в целую систему средств, организующих субъективное авторское повествование. Авторское вмешательство накладывает отпечаток на всю структуру произведения и обуславливает принцип введения повествования. В отличие от объективного повествования, которое разворачивается как бы следуя самой жизни, здесь произведение строится как определенная художественная конструкция, развертывающаяся на глазах у читателя. Один из способов ведения повествования, обнажающий его структуру, – обращения к читателю, которые содержат указания на жанр произведения, на последовательность изложения событий, на переход от одной темы к другой, на переход от одного плана повествования к другому, от одной манеры к другой.

К концу 1920-х годов картина литературы меняется. Прежде всего становится иным общее представление о языке художественной литературы, его качестве и задачах. Основной задачей литературы становятся поиски слова, адекватного действительности, контуры которого часто были скрыты узорным орнаментальным словом.

Если в 1920-е годы была актуальна идея особого художественного языка, на который ориентировалась авторская речь, то в 1930–1940-е годы, внимание писателей вновь обращается к литературному языку, авторская речь вновь входит в рамки и повествовательной и языковой нормы.

Путь развития повествовательной речи от усложненности к простоте прошли все писатели, в той или иной степени отдавшие дань орнаментальности, либо полностью отказавшись от манеры 1920-х годов (К. Федин, Б. Лавренев, Вс. Иванов, М. Булгаков), либо преобразовав ее, как Л. Леонов и А. Малышкин, оставшиеся верными многими принципами словоупотребления, выработанным орнаментальной прозой. (Для романов Л. Леонова 1930–1940-х годов характерно стремление к символичности слова, к лейтмотивности построения.)

В 1930-е годы проза И.И. Катаева проделала путь от активных повествовательных форм к формам авторского повествования, в связи с этим следует отметить, что в этот период преобладание

объективного авторского повествования определяет отношение к чужой речи и способы ее использования.

- речь персонажей четко противопоставлена авторской речи;
- нарушения и отклонения – несобственно-прямой диалог или диалог с опущенными репликами – усложняют взаимоотношения этих двух планов, но не нарушают их противопоставленность;

- соотношения авторского повествования и «чужой» речи характеризуются большей простотой, четкостью и традиционно-стью, чем в предшествующий период, облекаясь в формы несобственно-прямой речи. Она соотносится с объективным повествованием, минуя посредничество разных переходных форм, тяготеет к замкнутости и, как правило, легко вычленяется из повествования. Благодаря этому дистанция между автором и персонажем становится значительно более четкой и осязаемой. Изображение с точки зрения персонажа захватывает лишь отдельные фрагменты повествования, не оказывая решающего влияния на строение произведения в целом.

В так называемых формах несобственно-авторского повествования, сказ утрачивает свою конструктивную самостоятельность и входит как часть в авторское повествование. Благодаря этому обнажается двуплановость повествования, скрытая в собственно сказе.

Различие разновидностей сказа в характере оценок (близость к авторской или удаленность от нее) и речевых средствах, но не в самой форме повествования. Таким образом, если есть рассказчик и установка на устную речь, повествование всегда представляет единство чужого и устного слова, хотя литературность речи рассказчика поддерживает иллюзию того, что речь ориентирована только на устное рассказывание.

Тип рассказчика двойственен – он либо социально и психологически близок автору, либо резко удален от него. Тип рассказчика определяет и характер оценок, и речевое поведение сказа. Если рассматривать сказ с точки зрения тех оценок, которые даются изображаемому, их соотношения с авторской позицией, которая



хоть и не выражена в сказе непосредственно, но неизбежно и неизменно присутствует за ним, так что оценки, данные в сказе, на нее проектируются, можно выделить однонаправленное двухголосое слово и разнонаправленное двухголосое слово.

В повести «Встреча» газетная фразеология, включенная в авторское повествование, соотнесена со словоупотреблением непосредственного источника – газеты и содержит определенную точку зрения на предмет. Поэтому в повествовании создается возможность двойного освещения одних и тех же предметов, людей: непосредственное авторское и газетное.

Цитатный, иронически отстраненный характер употребления газетной фразеологии обуславливает и взаимоотношения между повествовательной речью, в которой выражена точка зрения автора, и газетной формулой: сопоставление их, противопоставление или скрытую полемику.

Газетная формула сопоставляется с реальностью и при переводе проясняется большее или меньшее экспрессивное и смысловое расхождение между предметом реального мира и его газетным обозначением: *«Станция с первого взгляда обидела своей невзрачностью. То, что звучало загадочно веско: эм-те-эс, что называли в газетах крепостью индустрии и могучим рычагом, – три длинных домика на пустыре за городским кладбищем, облупленные, вросшие в землю»* [4, с. 296]. Смысловой контраст в этом примере усиливается оттого, что стершаяся метафора – «крепость индустрии» оживает от столкновения с конкретным словом – «три домика».

В «Ленинградском шоссе» подобным же образом обрабатываются канцеляризмы (языковые синонимы нейтрального слова, слова, принятые в определенных условиях общения, термины, употребительные в деловой речи), основным признаком является их казенный, бюрократический характер.

Одна из существенных черт канцеляризмов – их семантическая опустошенность, которая проявляется при сопоставлении с обычным словом, с реалией, с авторским пониманием действительности.

Если документ не безличен, утрированные особенности стиля характеризуют не столько сам стиль, сколько пишущего: *«В нем сообщалось, что, за смертью арендатора Пантелеева, дом переходит в ведение жилищного товарищества, для организации какового все жильцы благоволят явиться на собрание, имеющее быть в помещении данной кухни 3 мая сего года в 18 часов. Подписано было – Инициативная группа. Группа эта могла состоять только из одного Могучего»* [4, с. 205].

Таким образом, можно утверждать, что проза Катаева, представляя собой сложно структурированное повествование, включает в себя совмещенные по принципу контраста формы субъективного повествования, возникающие на пересечении устного сказового и книжного слова, а также образования, тяготеющие к прямому, публицистическому выражению авторской позиции. В целом очерковое начало, возникнув преимущественно в малых эпических формах 1920-х годов, испытывает влияние раннего очеркового творчества, и усиливается в 1930-е годы, когда возрастает доля собственно очерковой прозы, а в художественных текстах разнообразно присутствуют элементы очеркового повествования, газетные фразеологизмы, лексика и т. д.

Эволюция повествования движется в сторону отхода от сказовых форм и орнаментальности, характеризующих для прозы 1920-х годов, к усилению стилистической ясности, расхождению речи автора и речи персонажа с совмещением устных, сказовых и книжных форм, к отказу от стилистической изошренности, сочетанию субъективно выраженного авторского начала с несобственно-прямой речью. Указанные моменты определяют своеобразие авторского повествования и ее эволюцию в прозе И. Катаева от 1920-х к 1930-м годам.

Анализ повестей и рассказов И. Катаева 1920–1930-х годов дает основания для определенного пересмотра общепринятого представления о творческом методе писателя, впервые выявляет своеобразие поэтики этого писателя как целостности, обусловленной особенностями жанрово-стилевой эволюции и ярко выраженного

мифологизма, отличного от мифологизма других писателей этого времени.

Эти особенности прозы Катаева позволили ему в значительной мере преодолеть стихию «отображательства» и «бытовизма» (термины, введенные критиками литературной группы «Перевал»), которые были свойственны определенным явлениям прозы 1920-х годов. Вместе с тем, являясь органичной частью литературного процесса своего времени, проза И.И. Катаева оказалась созвучна творческим исканиям Ю.К. Олеси, А. Платонова, М.А. Булгакова.

Фактором, определившим эстетическую целостность видения, которая оформилась у И.И. Катаева к 1927–1928 годам, становится эстетическая концепция «Перевала», оказавшая также влияние на формирование полемического способа мышления писателя. Внутренняя полемичность присуща многим его произведениям, оцененным как художественные декларации «Перевала». Преодоление оценок, сложившихся в процессе литературных дискуссий 1920-х годов, оказалось возможным в результате выделения мифологического способа концептирования как важнейшей особенности поэтики И. Катаева.

Основополагающим принципом поэтики Катаева является отчетливо выраженное лирическое начало. С одной стороны, лиризм в прозе писателя является проявлением общей тенденции развития прозы 1920-х годов, но, с другой стороны, в большей мере предопределен, как показывает анализ, индивидуальным ходом его эволюции от поэзии к прозе, влиянием начального поэтического этапа его творчества на всю последующую эволюцию его прозы. Черты лиризма в прозе писателя проявились в тенденции к ослаблению сюжетности в прозаическом повествовании, усилении субъективного, лирического начала, к появлению в 30-е годы элементов бессюжетной прозы очеркового происхождения («Хамовники»).

Одним из структурирующих моментов поэтики Катаева становится художественное пространство, особенности которого связаны с тем, что пространство в формах рассказа и повести выходит

за пределы жанровых границ и тяготеет к типологическим чертам «романного» пространственно-временного континуума, что приводит к тому, что в жанровой типологии прозы Катаева невозможно отчетливо разграничить рассказ и повесть, черта, отмеченная еще критикой 1920-х годов. Еще одной характерной особенностью художественного пространства является его мифологизация, отчетливо выраженная в мифологическом мотиве «еды», принципе зеркальности в изображении персонажей, ведущему к устойчивой лейтмотивности повествования, мифологической символике имени персонажа.

Немаловажной чертой прозы Катаева является влияние очеркового начала, проходящего через все творчество писателя. Очерковое начало проявилось в топографической конкретике названий произведений, субъективной форме повествования от первого лица, наличии штампов газетной фразеологии и др.

Таким образом, определенная последовательность повествовательных форм в прозе Катаева представляет собой смену от стилистической изощренности сказового и орнаментального слова в 1920-е годы к внешней простоте и стилистической ясности прозы в 1930-е годы, что в целом свидетельствует об усилении очеркового начала. Индивидуальная эволюция повествовательной поэтики И.И. Катаева в самых общих чертах соответствует процессам общелитературного развития первой трети XX века.

### ГЛАВА 3. ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ КОНТЕНТ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЫ

Актуализация литературоведческих исследований жанрово-стилевого контента русской прозы XX–XXI веков, связанных с функционированием эстетических закономерностей, оптимизирует опыт сопоставительного анализа произведений, ставших классикой, запечатлевших автора – знакового для целого ряда художественных текстов, или обозначивших новую литературную ситуацию.

Онтологический опыт поисков русской прозой путей обновления эстетического корпуса показывает, что мифологизм занимает значительное место особенно в творчестве «писателей-деревенщиков». Художественный мир малой прозы В.М. Шукшина – писателя и философа, является уникальным и актуальным мифопоэтическим материалом русской классической литературы XX века. В сути характеров его героев кроются судьба народная, национальное мироощущение личности, общечеловеческие духовные ценности. Эволюция авторской позиции, отмеченная противоречиями жизни и судьбы, драматическим спором объективного и субъективного, высвечивает одновременно светлый и трагический путь художника, жизнь и творчество которого органично и кровно связаны с историей России, ее настоящим и будущим: «Шукшин судит о национальном характере и судьбе с позиций любящего Русь и ее народ человека. Собственную жизнь и духовные устремления он осознает как часть народного поиска... В то же время трагедийное наполнение русской судьбы в изображении В.М. Шукшина постоянно приоткрывает глубинное содержание русской идеи».

«Деревенская проза», у истоков которой стоял этот писатель, сегодня осмысливается как значительное и завершенное эстетическое явление, художественно, талантливо и полноценно зафиксировавшее коренные перемены в понимании национального характера. Необходимость глубинного осмысления внутреннего мира человека из народа особенно актуальна сейчас, когда искусство начала нового века ищет нравственные опоры, художественные средства, адекватные полноте обновленного мироощущения. Современники В. Шукшина доподлинно знали об особой его привязанности к русской деревне, в которой он родился, вырос, встречал своих героев, учился писать у малограмотной матери, воспри-

нимая крестьянский мир как животворящий источник. Его привлекала повседневная жизнь, в которой он находил необычность, существенное. Ведь его герои, прежде всего, – мыслители, неустанно взыскующие истину. Комичен Бронька Пупков («Миль пардон, мадам») с его трепетным, смешным и многократным рассказом о неудачном покушении на Гитлера, но автор без иронии серьезно говорит о неумирающей в каждом романтической мечте. Подтверждением является не только жизнь литературных персонажей, но и его собственная судьба, биография поколений россиян 70-х годов.

Произведения «писателей-деревенщиков» Ф.А. Абрамова, В.Г. Распутина, В.П. Астафьева, В.И. Белова по-своему развернули шукшинскую концепцию «малой родины», с ее уважительным отношением к дому, семье, памяти, совести, справедливости, восстановили традиции русской классики XIX века в современной литературе, открыли достойный и духовно богатый мир народного быта и бытия, языка и культуры. «Светлыми душами» можно назвать не только персонажей прозы В.М. Шукшина, но и старуху Дарью Пинигину («Прощание с Матерой»), «природного» человека Акима («Царь-рыба»), Пряслиных («Братья и сестры»), умеющих «ладить» с людьми и природой на живительной основе простой и ясной доброй любви.

Герои его рассказов – «обыкновенные» люди, находящиеся в естественной для себя среде, легко узнаваемые, доступные для читателя. Об этом, в первую очередь, свидетельствуют заголовки («Ванька Тепляшин», «Сельские жители», «Алеша Бесконвойный», «Медик Володя», «Гринька Малюгин», «Обида», «Хахаль» и т. д.), эмоциональная доминанта которых вызывает ответственные чувства доверия и доброжелательного внимания. В композиционной структуре автор, решительно отвергая традиционный пролог, длительную экспозицию, без обиняков, просто и прямо представляет своего героя, который уже находится в центре конфликтного движения: «В чайной произошла драка. Дело было так: плотники, семь человек, получили аванс (рубил сельмаг) и после работы пошли в чайную, как они говорят, – «посидеть» («Танцующий Шива»). «От Ивана Петина ушла жена. Да как ушла!.. Прямо как в старых добрых романах – сбежала с офицером» («Раскас»). При этом завязкой психологического действия становится

не сколько внешний событийный фон, а внутренние коллизии, проявляющие столкновение истинного и ложного, чеховскую «историю души». В критике много писали о мастерском владении писателем живой устной речью, лишенной книжности, маркированности, но обогащенной лексикой, свойственной русской народной речи, социально обоснованными просторечными словами и жаргонизмами, разговорным характером диалогов. Проза В. Шукшина пронизана печалью и удалью, лиричностью и страстью народной песни. В первых рассказах «Сельские жители» процитировано более десятка народных песен, поет частушки в бане Алеша Бесконвойный, поют Максим и поп в рассказе «Верую», символом нелегкой народной судьбы становятся песенные слова о калине красной.

Примечательно, что для писателя коллективизация и война стали значительным материалом в рассуждениях о народном характере, сила которого проявляется в катарсисный период. Ведь в переломные годы наиболее выразительно проявляются исконные качества русского крестьянства, способного на жертвенный труд и ратный подвиг. В автобиографическом цикле рассказов «Из детских лет Ивана Попова» война осмысливается как испытание человеческого духа, нравственной полноценности, наполняясь подлинностью воспоминаний писателя о погибшем отчине, земляках-односельчанах, тяжком труде матери-вдовы, нелегком детстве сестры Наташи. В рассказах разных лет В. Шукшин последовательно подчеркивает, неоднократно возвращается к чертам характера, выявляющим духовную высоту, нравственную убежденность, моральную стойкость народа, связывая с ними веру в Россию. Автор симпатизирует пастуху, плотнику, прицепщику, кочегару Васеке со смешным утиным носом («Стенька Разин»), чудакوماتому Гриньке, которого нельзя было заставить работать в воскресенье («Гринька Малюгин»), белобрысому и скуластому, очень упрямому Моньке («Упорный»), длиннорукому и худому мотористу («В профиль и анфас»), вызывающих его глубокое уважение и восхищение стремлением к творчеству, преодолению противоречия между мечтой и реальностью, желаемым и возможным. Они любят свою землю, дорожат мнением людей, берегут в душе красоту и чистоту. Размышления В.М. Шукшина-философа запоминаются в рассказах, сюжет которых строится на контрасте

жизни и смерти. Народные представления о бытии ярко выражаются в душевном отклике героев на неотвратимое, закономерное в диалектике мироустройства. Потрясение двенадцатилетнего мальчика («Горе»), девушки-художницы («Солнце, старик и девушка») подчеркивается в языке несобственно прямой речью. Старик перед смертью думает о жизни, о том, что умирать зимой хлопотно, стыдит сына Мишку, наказывает учить внука, просит прощения у жены («Как помирал старик»). «А жизнь важнее и больше смерти. Смерть – момент, жизнь – вечность. Зримое воплощение этой вечной жизни – семья, род, мир, народ», – пишет В. Сигов, соотнося рассказы И.А. Бунина «Древний человек», «Сосны», «Худая трава», повесть В.Г. Распутина «Последний срок», В.И. Белова, В.М. Шукшина в художественно-философском плане с поисками русским человеком смысла жизни у последней черты.

Психологизм прозы В.М. Шукшина всецело связан с проявлением духовной энергии во всех сферах общественной и личной жизни человека. Известно, что сам писатель очень точно определял жанровые доминанты рассказов: характер, судьба, исповедь, анекдот. Причем искал и находил в простой житейской истории, реальном случае, анекдотической ситуации внутренние мотивы поступков, их социально-философское содержание. Нередко нравственная ущербность персонажей выражалась в примитивной агрессии, равнодушии к чужому горю. В рассказе «Мой зять украл машину дров» молодого героя пугает бездушие обвинителя и прокурора, исповедующих лжеправо судить и выносить приговор, не вникая в суть обстоятельств. Тесть Ивана Дегтярева, бросивший зятя без помощи при нападении на них волков, прикрывает свою трусость демагогическими речами: «Учитель выискался! Сопля... Гол, как сокол, пришел в дом на все готовенькое да еще грозится. Да еще недовольный всем: водопроводов, видите ли, нету! В деревне плохо!.. В городе лучше, – продолжал Наум. – А чево приперся сюда? Недовольство свое показывать? Народ возбуждать против Советской власти?». А описание пейзажа в финале рассказа «Забуксовал» подчеркивает тревогу писателя о моральном здоровье общества, обманутого безнравственной идеологией. Примечательно, что символ огня станет метафорой повести В.Г. Распутина «Пожар», акцентировавшей публицистический



пафос «перестроечной» литературы. В.М. Шукшин провидчески нащупывает верные пути духовного воскрешения народа, фиксируя внимание на возвращении своих героев к традиционным, продуманным и проверенным временем формам жизни. Так, он любуется физической красотой, ловкостью Нюры («Гена Пройдисвет»), крестьянский труд которой наполнен энергией жизнеутверждающего добра. Одной из примет национальной жизни, очищения души, ее творческого полета становится русская баня в рассказе «Алеша Бесконвойный», восходящем к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Очевидна связь киноповести «Калина красная» с эстетикой многовекового народного опыта в поэзии С.А. Есенина.

Сиянье белоствольных берез озаряет измученную душу Егора Прокудина светом надежды, воскрешая потаенные силы, незабытые чувства. Он напряженно вслушивается в разговоры стариков о прошлом, всматривается в глаза и лица людей, вернувших ему потерянное, бесконечно дорогое, обретенное. Символично, что ретроспективный показ по ОРТ фильма «Калина красная» в дни драматических событий для России всегда напоминает россиянам о единении на духовных началах, в которых продолжается жизнь героев В.М. Шукшина.

Жанрово-стилевой контент современной прозы отмечен позиционированием в поэтике произведения топонимического компонента как элемента текстообразующего. Так, региональные топонимы интерпретируются классиком «лагерной» прозы Варламом Шаламовым и креативным автором новой литературы России Андреем Геласимовым в соответствии с историко-общественными координатами времени, художественной задачей, творческими идеями, делая узнаваемыми биографический контекст и географическое пространство арктического севера, придавая им реальную энергию художественного слова. Обращаясь к топонимическому коду как важной составляющей поэтики художественного пространства, писатели подчеркивают национально-культурные черты, характерные для определенного времени. Топонимы используются писателем для организации многомерного художественного пространства, являются в нем важной знаковой деталью, символом, изучение которых раскрывает авторскую концепцию, технологию творческого труда.

Реинтерпретация, возвращение к содержанию манифеста Варлама Шаламова «Новая проза» подчеркивают актуальность его принципов для современных авторов. Примечательны автобиографические пунктиры в «колымской» эпопее прозаика. Он был несколько раз репрессирован: в 1929 г. его сослали на Северный Урал на три года из-за сокрытия социального происхождения, его отец был священнослужителем, и за участие в подпольной работе. В 1937 г. писатель был осуждён на пять лет лагерей и провёл этот срок на Колыме. В третий раз Шаламова осудили на 10 лет с отбытием срока там же. После освобождения он описал свои лагерные годы в «Колымских рассказах». Первые публикации отдельных глав сборника вышли в Лондоне в 1978 г. и лишь через 10 лет – на родине. Книга состоит из шести циклов: «Колымские рассказы», «Левый берег», «Артист лопаты», «Очерки преступного мира», «Воскрешение лиственницы» и «Перчатка, или КР-2».

Автобиографический материал, положенный в основу сюжета произведения писателя, со временем выявил важный для него код. Холод менял человека, искажая его сознание, как в рассказе «Ключ алмазный» «мороз отнимает мысли, превращает тебя быстро и легко в зверя», смещает человеческие понятия, функционирующие на «материке». Так герой одноименного рассказа «Инженер Киселев» из молодого студента-практиканта превращается в изувера, выискивающего среди заключенных безответную жертву: «Темная садистическая жажда убийства жила в душе Киселева и в самовластии и бесправии Дальнего Севера нашла выход, развитие, рост». О «расчеловечивании» личности пишется также в рассказах «Апостол Павел», «Дождь», «Академик», «Перчатка», когда естественное стремление человека к свободе было обречено самим географическим расположением лагерей. Автор в рассказе «Зеленый прокурор» упоминает о своем разочаровании, когда узнает о невозможности побегов: «Бежать с Колымы нельзя. Место для лагерей было выбрано гениально». Ведь известно, что Якутия исторически была определена царизмом как «тюрьма без решеток», чему способствовали бескрайние территории и долгие холодные зимы. Через много лет молодой писатель из Якутска Андрей Геласимов – автор романа со знаковым названием «Холод», также определит холод как врага своего героя, оказавшегося в одиночестве на пустынной северной трассе.

Внимательному читателю следует иметь в виду историческую правду, которая ознаменовала жизнь и судьбу целого поколения советских людей. Герои Шаламова, оказавшись на Севере, трудятся в многочисленных шахтах, добывая олово и уголь из недр вечной мерзлоты. Богатства земли – полезные ископаемые, приносящие благосостояние стране, становятся дополнительным орудием пытки для заключенных. В рассказе «Апостол Павел» ежедневный спуск в шахту становится уходом человека от самого себя. В конечном результате яма превращается в могилу для измученных людей. Холод деформирует человека не только физически, превращая его в ходячий скелет, но и духовно.

В. Шаламов продолжает традицию русской классики рассматривать человека в контексте природного мира, что всегда позиционировало национальный менталитет, философичность духовных поисков, узнаваемость русского мира. Поэтому писатель особое внимание уделяет северной флоре, выделяя из небольшого разнообразия растительного мира – стланник. Для Шаламова непримечательное искривленное деревце становится символом мужества, веры, терпения в рассказах «Кант» и «Стланник». Вечнозеленое дерево приобретает особое духовное значение в глазах заключенного. Стланник живет вопреки холоду и ветрам, помогая персонажам выживать. Писатель со знанием описывает северное дерево: «В конце марта, в апреле, когда весной еще и не пахло и воздух был позимнему разрежен и сух, стланник вдруг поднимался, стряхивая снег со своей зеленой, чуть рыжеватой одежды. Через день-два менялся ветер, теплые струи воздуха приносили весну». Для заключенного такая перемена вселяла надежду на будущую свободу.

Находясь на Колыме, наблюдая арктическую природу в разных ее временных ипостасях, В. Шаламов не мог не отметить незаметную внешне, но сильную внутренне жажду жизни. Автор очень внимательно наблюдает за северной природой. Он описывает губительное воздействие на здоровье людей сырой лиственницы, из которой строились бараки: «...лиственница дерево коварное, людей не любит, стены, полы и потолки за целую зиму не высохнут. Это все понимали заранее – и те, чьими боками предполагалось сушить бараки, и те, кому бараки достались случайно». Поединок заключенного с голодной смертью в рассказе «Утка» сопровождается описанием горного ручья, схваченного льдом, в холоде кото-

рого умирают человек и утка. В начале XXI века прозаик А. Геласимов объяснит северную сдержанность якутской девушки природой тысячелетней тундры, с ее оленями, стойбищами, ягелем и стужей.

Известно, что «Колымские рассказы» В. Шаламова подводят художественный итог работе над автобиографическим материалом, который имеет четкие исторические границы, политические параметры и личный трагический опыт репрессированного художника. Отсюда его неоднозначное отношение к Якутии, которая олицетворяет лично для него несвободу. Размышления о художественном творчестве, знаковой роли писателя в формировании духовного мира современника, стремление креативно переосмыслить традиции русской классики, которые запечатлены в статьях В. Шукшина, интервью А. Геласимова адекватны главной мысли В. Шаламова о правде искусства. Сопоставимы в этой связи произведения писателей, одновременных по созданию, разнородных художественно, разноценных в литературной критике. Для Андрея Геласимова Якутия была и остается городом юности, первой любви, студенческого братства, успешного начала профессиональной деятельности в качестве доцента родного университета, режиссерских опытов в Академическом русском драматическом театре столицы. Прозаик является лауреатом престижных отечественных и зарубежных литературных премий, одним из востребованных читателями писателей новой России. Немаловажно для понимания литературных пристрастий, эстетического выбора его исследовательский интерес к английской литературе, получение второго высшего образования по специальности «Театральный режиссёр» у Анатолия Васильева.

В 1996 году он стажировался в Халльском университете Великобритании, защитил кандидатскую диссертацию по теме «Ориентальные мотивы в творчестве Оскара Уайльда». Изучение стилистики английского языка и анализ художественного текста привели его к оригинальному творчеству, напоминающему шаламовскую работу с материалом, пропущенным через собственную судьбу. Как важный творческий импульс осмысливается желание писать, по словам самого А. Геласимова, которое он осознал, остановившись у старейшего кинотеатра «Центральный», на который выходили окна его дома. Символично, что недалеко от него

находился книжный магазин, в котором будущий лауреат Нобелевской премии Иосиф Бродский, сосланный в 60-е годы в Якутию за тунеядство, купив томик стихов Баратынского, принял такое же судьбоносное решение стать поэтом. В интервью А. Геласимов уточнил: «...всегда ходил пешком, даже в пятидесятиградусный мороз, когда шел, я сочинял... именно в Якутске я приобрел привычку сочинять на ходу... и ритм шагов, он такой же, как был в то время, когда я шел по проспекту Ленина мимо магазина «Туймаада» до улицы Белинского, где УЛК. Это путь, благодаря которому придумано очень много историй. Ритм шагов как-то позволял мне выстроить свое сочинение». В целом, прозаикау близок пафос трогательной сыновней любви В. Шукшина к «малой родине». Авторские реминисценции пронизаны глубокими чувствами, драматическими признаниями, полными любви к Якутску, землякам, одноклассникам.

Издание романа было предварено первой публикацией Геласимова, которой стал перевод американского писателя Робина Кука «Сфинкс», опубликованный в журнале «Смена» в начале 1990-х. В 2001 была издана повесть о первой любви «Фокс Малдер похож на свинью», которая вошла в шорт-лист премии Ивана Петровича Белкина. В 2002 повесть «Жажда» о молодых ребятах, прошедших Чеченскую войну, опубликованная в журнале «Октябрь», была отмечена премией имени Аполлона Григорьева. Якутский дом писателя до сегодняшнего дня находится на проспекте Ленина и одухотворен лирическими воспоминаниями писателя: «Мое окно было угловое и выходило на проспект... За этим окном были написаны «Жажда», первые повести, рассказы и большая часть романа «Год обмана»... это и было всем миром – центром Вселенной... Было только это окно, трое детей, эта девочка и те тексты, кото-рое я сочинял...». Позже издательство «О.Г.И.» публикует роман «Год обмана», в основе сюжета которого классический «любовный треугольник». Журнал «Октябрь» издает в сентябре 2003 роман «Рахиль» о перипетиях судьбы немолодого профессора-филолога Святослава Койфмана. За этот роман А. Геласимов удостоился премии «Студенческий Букер». В 2005 на Парижском книжном Салоне Андрей Геласимов был признан самым популярным во Франции российским писателем, обойдя известных тогда авторов Людмилу Улицкую и Бориса Акунина. Позже Андрей

Геласимов стал лауреатом литературной премии «Национальный бестселлер» за роман «Степные боги». Высоким читательским рейтингом обозначен роман «Дом на Озёрной», обращенный к современной истории россиян. Интересна творческая история книги «Кольцо Белого Волка», написанная Геласимовым для своих троих детей. На встрече с якутскими читателями он рассказал о том, как главы отсылались по почте и оформлялись рисунками художницы Кэти Тренд. В 2010 году А. Геласимову был вручен Знак отличия Республики Саха (Якутия) «Гражданская Доблесть».

Подобно В. Шаламову, воспринимающему северную природу как антипод героя или его друга, размышления над романом А. Геласимова «Холод» связаны с исследованием метафизического содержания поэтики текста. Своеобразная авторская композиция произведения представлена в романе тремя действиями с антрактами, что высвечивает выразительную театральную условность. Действие первое «Заморозки», действие второе «Точка замерзания», действие третье «Абсолютный ноль» разделяются антрактами, локации которых раскрывают метафизические смыслы повествования, и названы «Демон пустоты» и «Гибель Нины». Важно, что писатель считает главными лицами произведения – холод и «странного замерзшего человека», в жизнь которого вписаны биографические факты А. Геласимова: «Психологический стержень персонажа – это не я, это кто-то другой, а то что я добавил для достоверности некие черты своей судьбы... Ну так, а к чему же мне еще апеллировать?». Концепт холода развивается в поэтике романа неоднозначно. В рассказах В. Шаламова холод осмысливался, скорее, как орудие репрессии государством народа, а в романе А. Геласимова холод становится метафизическим мироощущением. Происходит безусловное для читателя расширение жанровых границ, стилового поля прозы писателя – сталкера рубежной отечественной литературы.

Важна для художнического имиджа писателя первая презентация романа «Холод», которая состоялась в апреле 2015 года в любимом городе. Ведь на обложке романа рядом с экзистенциальной цифрой «50» запечатлен шаманский бубен. Значимо, что произведение посвящено жене, которую он сравнивал с рыбачкой, с ребенком на руках, ждущей своего рыбака из путины: «Вышел возле 18-го магазина и пошел пешком – чтобы пройти мимо того

дома, где жила моя Надя, кото-рой и посвящен этот роман». В поэтике романа значима его автобиографическая основа, переосмысленная в духовном мире, философском и психологическом ареале героя. Метафизический метод, ориентированный на познание явлений вне развития, вне противоречий, как устойчивых и неизменных, привлекает его художнический интерес и становится стилиевой приметой творчества А. Геласимова. Экспозиция романного сюжета предваряет появление сорокадвухлетнего модного московского режиссера, который прилетает на Север, чтобы реально помириться с другом, виртуально встретиться со своим прошлым, метафизически восстановить свое «я».

Кульминацией сюжета становится фрагмент пребывания Фили в самолете. Он знакомится с Зинаидой, кругом ее родственников и друзей, которые заполняют образную систему первого действия «Заморозки». В повествовании, анонсированным эпитафией («Откуда было знать, что Ад – это крошечный холод?» – Том Уэйтс «Люсинда») на английском и русском языках, север осязаемо возникает из объявления при посадке самолета: местное время одиннадцать часов двадцать минут, температура в городе минус сорок один градус. Важны ощущения героя о том, что за прошедшие годы его физическое тело успело забыть о морозе, а кожа–давление холода, его вес, упругость, плотность, сопротивление. Избалованный европейским климатом, теплыми французскими и швейцарскими зимами, Филиппов вспоминает о северянах, которым всегда требовались большие усилия лишь на то, чтобы просто передвигаться по улице, разрезая собой густой туман, концентрированный холод. В интервью писатель подчеркнул особое психологическое состояние Фили, когда стирается грань между холодом и теплом, верой и безверием, спокойствием и тревогой. Винтажными становятся образы из детства, которые знакомят читателя с тогдашним пятнадцатилетним мальчиком, идущим в школу темным арктическим утром. Непроницаемый туман обволакивал прохожих как бы колючей стекловатой, когда при температуре ниже сорока спортивная сумка застывала в самых разных формах, наполненная окаменевшими от холода тетрадами в клеенчатых обложках. Мальчик, как все якуты, одет в полушубок, перешитый из армейского тулупа на овчине, а замерзшие руки превращались в непослушные протезы. В интервью газете

«Якутск вечерний» А. Геласимов подчеркнул, что город Якутск также является важным героем романа, он описывает свою дорогу в школу, перечисляет знакомые улицы. Город изредка возникает из плотного тумана приглушенным светом замерзших окон, покрытых льдом деревянных тротуаров, непреодолимыми для пешеходов метровыми сугробами. По воспоминаниям самого автора речь идет об улицах Орджоникидзе и Губина, окруженных деревянными двухэтажными домами. Даже встреча с девочкой – с его будущей женой происходит в интерьере описания холода, обострявшего чувства влюбленных, с одной стороны, постоянное метафизическое присутствие холода, с другой: «Когда на улице минус пятьдесят и темнеет в три часа дня... когда по улицам в темноте и тумане бредут меховые коконы... когда шампанское на балконе в мелкие осколки разбивает толстенные бутылки... когда на Севере наступает обычная зима». В онтологическом ряду все это синонимично метафизике предмета, явлений, эмоций, их сути. Якутские топонимы пунктирами обозначают путь героя по знакомым с детства улицам города, даря ему ощущение свободы полета над родной школой, памятником танка, дамбой, как на картинах Марка Шагала. Читатель проходит по замерзшим улицам вместе с жителями, делящимися угнетающей информацией о температурах: «У меня в квартире сегодня ночью было всего плюс пять. Это где? На Новопортовской, вот где ... Пятнадцать градусов держится ... на Петра Алексеева. ... Пояркова, двенадцать! ... Орджоникидзе, четырнадцать! ... Хабарова, семнадцать градусов!». Даже река Лена, которая казалась герою безграничным морем, снисходительно терпящим людей, но и она подчиняется сковывающей силе льда. Холодкратно усиливает чувство страха, делая людей беззащитными. Топонимические смыслы компонентов сюжета романа высвечивают традиционные для климатических условий севера трубы, закутанные в стекловату, создающие сюрреалистическую картину, адекватную психологическому состоянию героя, вспоминающего себя в контексте пространства и времени. Не случайно в значимые для него дни Филиппов оказывается на площади Победы, в сторону от которой находится 21 школа. А. Геласимов запечатлевает на страницах романа важное для него место-событие.



Ключевым в развитии сюжета становится внезапное отключение электричества в городе при минус пятьдесят. Повествование воспроизводит реальную аварию на ГРЭСе, произошедшую 19 декабря 2002 года, когда треть населения Якутии в зимнюю стужу остались без отопления, света и воды. Метафизические смыслы содержательной логики раскрывают явления, находящиеся за пределами физического мира, но в зоне сверхчувственного, куда проникает писатель. Поэтому замерзший город ассоциируется у продрогшего Фили с древними античными городами, погребенными под слоем пепла: «Снежная толща поглотила город... Кристаллы затвердевшего холода миллиардными колониями облепляли в городе любую поверхность, едва столбик термометра опускался ниже сорока». По-шаламовски автор сравнивает замерзшие деревья со сталагмитами, в которых только местные жители распознавали их породу.

Писатель воспроизводит реальный город, знакомый каждому его жителю. Привычные для якутянина сваи, на которых стоят дома, становятся в романе лабиринтом для избитого Филиппова в главе– действии «Точка замерзания». В данных обстоятельствах холод возвращает героя к его естеству, убрав злую иронию, надуманный сарказм, театрализацию чувств. Метаморфоза героя выводит его из ледяного мрака к костру, разожженному ремонтниками: «Тепло он ощутил в метров, наверное за двадцать... Тепло, словно детское дыхание, кото-рое уловить может одна лишь склонившаяся над колыбелью мать, коснулось его стянутого в неподвижную маску лица, и Филия понял, что сейчас снова заплачет».

Автор, исследуя первоначальную природу реальности, бытия и мира как такового, реинтерпретирует их философский смысл. Герой, чтобы отвлечься заводит беседу о ценах на рыбу, пошив унтов, а также от его взгляда не ускользают и рабочие на теплотрассах, которые, несмотря на холод, работали в полную силу. Муж Зины – Павлик, как и все другие, просто и философично объясняет случившееся ранним приходом холодов и привычной неподготовленностью коммунальщиков. В действии втором «Точка замерзания», героя завораживает картина плывущей по проспекту толпы: «Редкие фонари, cedившие в туман желтоватое подобие света, еще выхватывали из темноты эту черную кольшущуюся массу, но кто-то уже отключал их один за другим, и со стороны

центральной площади накатывалась абсолютная тьма. Окна в доме напротив мигнули и тоже погасли. Плывущая по проспекту толпа подсвечивалась теперь лишь фарами застрявших в ней автомобилей. Беспомощные, как спасательные плотики в океане после крушения лайнера, они источали мутноватый свет, вырывая из темноты бесконечные спины и клубящееся дыхание многотысячной людской толпы».

Особенности языковой структуры романа отражают лексику персонажей от интеллигентного и творческого режиссера, студентов, стюардессы до бизнесмена, бармена, ремонтников: «... часов пять уже по всему городу эти костры палим. ... Теплотрассы, говорят, надо отогревать. Если полопаются – до весны заморозим город. По дачам, по деревням придется всем разбежаться...». «Девушка-тундра» в администрации гостиницы доверчиво разговаривает с московским гостем на родном языке, заставляя его вспомнить знакомые с детства якутские слова (бахыбыа, доробо, табаарыс, ысыах, кумыс). Новый катастрофический уровень конфликтного развития сюжета сопровождается напряжением аварийной ситуации в Якутске, когда не могут ничего сделать МЧС из Москвы, силовые структуры не могут пресечь мародерство и грабежи магазинов и складов с теплой одеждой, продуктами, водой. Убийство Филипповым своей жены Нины довершает драму человека, оказавшегося в тупике творческом, душевном и психологическом. Филиппов находится в мучительном конфликте с самим собой и с Демоном, ставшим его вторым «Я». Читателю представляется незнакомец, который понравился Филиппову живостью ума, легким цинизмом, обаятельной простотой. Именно он, оказавшийся земляком героя, рассказывает сказку о Злом духе, который испортил нечистотами статуи, изваянные Добрым божеством. Он подкупив сторожа, страшно за-мерзшего на холоде, посулив ему теплую шубу, вероломно проник в дом и совершил вандализм. Холод в метафизическом смысле становится знаковым символом современной жизни, когда замерзает не только город, но покрываются льдом зла, неверия, лжи искренние устремления человека, рожденного для добра.

Автор выстраивает четкую композицию текста. В антракте втором под названием «Гибель Нины» мучительное состояние Филиппова предваряется экзистенциальным описанием комаров,

в которых северная природа материализует свою злую волю. Она не порождает их, а сама становится ими. Принимает их облик, обрастает миллиардами жал и мстит, литрами отнимая все то, что человек похитил, забрал, на что наложил свою жадную загибающую лапу». Конфликт человека с природой приводит к обнищанию духа последнего: «Жизнь его не просто потеряла смысл. Она наполнилась антисмыслом... В голове бродили антимысли, в сердце рожались античувства...».

Образная система романа многозначна. Испытанием холодом проходят все персонажи романа. Апофеозом Зла становится человек-жучок, наживающийся на людской беде. Он продает по баснословным ценам продукты, равнодушно проезжает мимо замерзающих людей. Холодом веет от его слов в процессе приготовления строганины: «Филя следил за тем, как тонкие розовые пласти с янтарными прожилками заворачиваются в колечки, выходя из-под острого якутского ножа, и слушал холодное, абсолютно спокойное объяснение хозяина квартиры... Некуда было мне их садить...». К своему стыду Филя, узнавая в нем самого себя, преодолевая боль отмороженных пальцев, нашел Тёму, снял свою куртку и накрыл его.

В финале романа герой ретропреспективно возвращается на старую дачу, и, поднимаясь по деревянным ступеням лестницы, ощущает присутствие живой Нины и перед уходом открывает печную заслонку, сохраняя Жизнь. А. Геласимов, размышляя о роли литературы в духовном мире современника, не боится повторять: «Ваши страхи, ваши радости, ваши переживания, ваши эмоции—это так важно... а что не скучно — так это люди, наша любовь, наши надежды, наши тревоги, наши страхи и наши победы— вот это важно. И вот здесь и есть то единственное место, куда следует смотреть художнику». Символично, что в жанровом корпусе текста каждая глава — действие соответственно эстетике театра завершается ремаркой-занавесом, на время прерывающей игру писателя с читателем, героя с зрителем, режиссера с текстом сценария. Ведь следующий роман писателя, по его признанию, снова о холоде.

Таким образом, концепты реалий в их метафизической природе становятся плодотворными ориентирами в жанрово-стилевых исканиях писателей, реализующих в своих произведениях каноническую преемственность русской литературы в трансформации традиционного новыми авторами рубежной русской прозы.

Анализ современной прозы русских писательниц выявляет стилеобразующую роль ахронии, понимаемой как алогичная подвижность основных компонентов текста, парадоксальным образом создающей его художественную целостность. Сюжет рассказа Дины Рубиной «Область слепящего света» развивается из кратковременной встречи героев, концентрируя читательское внимание вокруг одного события, двух персонажей, исчерпывающих тему фатально трагической любви. При этом достоверное указание времени («пятнадцатиминутный пробег <...>; минут пять стоял в проеме дверей <...>; неделю она про-валялась <...>») и места (конференц-зал, дача, вокзал, Москва, Иерусалим, Хайфа) соответствуют импульсам по-женски сумбурных, но сильных чувств героини. Воспоминания героини о первой любви, завершившиеся заведомо несчастным браком, приобретают в настоящем истинную ценность, когда банальное свидание случайных любовников или, по-юношески не понятые когда-то чувства, заполняют душевный мир героини. А время, например, в рассказе В. Токаревой с ироничным названием «Мужская верность» исчисляется десятилетиями, соответствуя «перестроечному» броску из развитого социализма в дикий капитализм. В первой части жизни персонажи обсуждают современную интерпретацию «Ревизора», с удовольствием поедая дешевой холодец, завершают свои посиделки в тесной московской кухне хоровым исполнением бодрой бардовской песни: «Мы жили, страдали, мечтали, врали и жаждали лучшей участи. Казалось, что жизнь трясется на ухабах, но катится в счастье. Исключительно в счастье, и больше никуда» [5, с. 170]. Через 15 лет, востребованная лихим временем, сомнительными клиентами героиня-юрист, ощущает внутреннюю пустоту бесполезной беседы пациента и врача-психоаналитика в одном лице. Романтическим рефреном горькой исповеди поколения сорокалетних становится бардовская песня на слова Киплинга «Из ливерпульской гавани...», о далеких бразильских берегах. Автобио-

графичность произведений Дины Рубиной, исповедальность авторского голоса, ирония в самооценке объясняются особым личностным восприятием мира.

Ее героинями нередко становятся женщины, имеющие опыт нелегкой женской судьбы, творческие профессии, взрослых детей, и т. д., но по-прежнему способные к высоким чувствам.

Финальное расставание героев перед авиакатастрофой, в которой она должна погибнуть, крупным планом запечатлевает ее на эскалаторе, уносящем ввысь. Поезд «Москва–Таллинн» увозит вдаль, трансформирует внешнее во внутреннее пространство воспоминаний героини («На долгом свето-форе»), метафоризируя ушедшее в незаконченное будущее. В портретах героинь подчеркиваются характерообразующие глубина глаз, пренебрежение условностями, легкое отношение к профессии, мудрое понимание, материнская интуиция. В то время как мужские образы наделяются ущербной детскостью, инфантильностью, душевной глухотой, запоздавшим покаянием, неизбежно сменяющимся жалостью к себе. Следует отметить чеховские традиции, например, в образной символике ключа, которым журналистка бесстрашно открыла замерзший замок на зимней даче, благодарно получила его из рук гостиничного портя, а профессор открыл им свою дверь, чтобы вынести мусор, или знаковая гитара, на которой не умел играть юноша из истории о первой любви в прозе Д. Рубиной. Ведь и безымянная героиня рассказа В. Токаревой «Мужская верность» часто объясняется узнаваемыми довлатовскими цитатами («Богатыми не становятся, богатыми рождаются», «мертвее не бывает»), противопоставляя свой страстный и конфликтный роман с любовником привычному семейному покою в виде добротной табуретки на четырех ножках: «Одна-ко без спинки. Не упадешь, но опереться спиной не на что» [8, с. 167].

Традиционный мотив сна своеобразно развивает Л. Улицкая в романе «Медея и ее дети». Психологической характеристикой Медеи Мендос, урожденной Синопли, является сон. Когда вблизи севастопольской бухты в 1916 г. взорвался корабль «Императрица Мария» и на нем погиб судовой механик Георгий Синопли, Медее было всего 16 лет. На девятый день после гибели мужа умирает мать девочки, унося с собой четырнадцатого ребенка семьи Синопли. Юная Медея становится в одночасье главой большой семьи.

Композиционно функционален эпизод, в котором, задремав в тени дикой оливы, Медея видит сон. К ней приходят ушедшие из жизни близкие, «про-жившие» долгое время в другом мире состарившийся отец, выросшая «розоголовая» девочка, умиротворенная мать. В развитии многоуровневого сюжета сон мистически предопределяет судьбу героини, которой предстоит посвятить всю свою жизнь братьям и сестрам, их детям и все расширяющемуся кругу родственников и знакомых.

Сновиденье становится знаковым для тонкой души Медеи, ощутившей даже «чудесный, древний и смуглый» [9] запах этого сна. Сон становится в поэтике художественного текста устойчивым мотивом.

Теоретически термин «мотив» соотносится с различными аспектами художественного произведения. А.Н. Веселовский писал: «Под мотивом я разумею формулу, отвечавшую на первых порах обществу на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся особенно важными или повторявшиеся впечатления действительности...» [1, с. 301]. Е.М. Мелетинский считает, что под мотивом следует подразумевать «некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубинный смысл» [4, с. 117].

В системе мотивов исследуемых романов сон и его видения являются сюжетообразующими, раскрывая в характере героини потаенные желания, нереализованные личностные способности, расширяющие читательские впечатления о персонажах, их яркой и богатой натуре. Поэтому сны Медеи проявляют способность философски относиться к супружеской измене, предательству мужчин, спонтанной страсти между любовниками, рассматривая их как необходимые звенья жизненной логики.

Понятно, что сон Медеи, подобно всем литературным снам, построен на эффекте сходства с действительностью, но финальная сцена прощания, наполненная светлой грустью, в сознании самой героини возносится к идее жертвенной любви. Значимо наблюдение, что эмоциональной силой своего характера, страстью натуры, именем она близка мифологической Медее, однако энергетика ее чувств направлена не на отмщение и разрушение, а на сохранение и созидание жизни.

Примечательны смысловые детали. Эстетическое содержание и оценка сна в письме подруги Елены выразительно выявляет его сюжетообразующую роль. Отныне жизнь Медеи реализуется во множестве ее поездок, встреч, расставаний, разговоров, направленных на обустройство жизни ее родственного клана. Авторское отношение к героине ярко проявляется в эпилоге, в котором писательница взволнованно и эмоционально ощущает свою причастность к русским, литовским, грузинским, корейским, афроамериканским потомкам Медеи: «Я очень рада, что через мужа оказалась приобщена к этой семье и что мои дети несут в себе немного греческой крови, Медеи-ной крови...» [9, с. 274].

Структурно в поэтике текста примечателен знаковый сон, который приснился Медее после смерти мужа, когда портрет Сталина в руках Самуила превратился в большую фотографию молодой Сандочки – сестры героини. Сновидение натолкнуло ее на тревожные размышления, стершие грань между ирреальным и реальным. Локация сна становится композиционным центром 11 главы романа, организующим дальнейшее повествование. В годовщину смерти мужа Медея, перебирая в шкафу вещи Самуила, находит в его полевой сумке письмо от Сандры. Так в повествовании естественно появляется новая сюжет-ная линия, системно замкнувшая вокруг Медеи ушедшего Самуила, рыжеволосую Сандру и их дочь Нику. Людмила Улицкая обнажает параллель между сном и жизнью. Эстетический образ героини, найденный художником, психологически обосновывается, становится достоверным. И вновь Медея поступает вопреки мифологической традиции – она прощает измену родных и согревает своей любовью Нику, разрушая литературные стереотипы. В ряд авторов «женской прозы» Людмила Улицкая вошла достаточно поздно, когда концепция феминистской литературы была творчески сформулирована и художественно запечатлена в драматургии Людмилы Петрушевской, в романах и рассказах Татьяны Толстой, прозе Виктории Токаревой, повестях и эссе Марии Арбатовой и др. Присуждение Букеровской премии ее роману «Казус Кукоцкого» официально запечатлело читательское признание предшествовавших ему рассказов и романа «Медея и ее дети».

Генетик по специальности, профессиональный биолог-исследователь, писатель по призванию Л. Улицкая утвердила идею существования гендерной литературы, в пределах которой самостоятельно и самодостаточно существует женский мир. Архетипическими константами снов органично становятся обостренное чувство любви, морская даль, чистый воздух, возвышающие реальность. Эстетический потенциал мотива сна в сюжетном движении текста всецело связан с авторским замыслом и художественной парадигмой произведения. Мотив сна в романах Л. Улицкой выявляет скрытый смысл, объясняет мировоззренческое содержание произведений. Сны становятся размышлениями о человеке и мире, жизни и смерти, добре и зле, придавая им характер современной притчи, духовной культуры XX века.



## ГЛАВА 4. ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ АРХЕТИПИКИ: К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МАЛОЙ ПРОЗЕ

Жанровое нивелирование – один из признаков, характеризующих связь экзистенциализма с русской прозой, которая достигает своего апогея в эпоху обострившегося экзистенциального сознания модерна и постмодерна. Трансформации «экзистенциальных» жанровых форм, характеризующихся превалированием личностного начала и особыми отношениями автора с персонажем, который выступает центром повествования и выражает авторское мировосприятие, позволяют говорить о тенденциях сближения лирического и эпического начал в русской прозе XX века. Наиболее важными, по нашему мнению, критериями выделения «экзистенциальных» форм могут быть фокализируемый компонент свободы и сам характер этого и других экзистенциальных мотивов (одиночества, ответственности, выбора, абсурда, хаоса). Прежде всего, это жанр притчи, который, по утверждению В.И. Тютюпы, «предполагает как раз ответственность свободного выбора в качестве бытийной компетенции персонажа, занимающего некоторую жизненную позицию» [29], а сам персонаж предстает не как объект эстетического наблюдения, но как «субъект этического выбора» (С.С. Аверинцев). Еще одной такой жанровой разновидностью может считаться пасхальный рассказ, для которого характерны духовное просветление, нравственное перерождение, прощение во имя спасения души. Сложность разграничения слова автора и слова персонажа как известная особенность повествовательной манеры А.П. Чехова, основа его индивидуального стиля, сложившегося к концу 80-ых годов, к которому на глубинном уровне восходят истоки приверженности писателя к экзистенциальной тематике, нашла свое отражение в прозе В.С. Токаревой. Это общее объединяющее начало станет центром нашего внимания.

Экзистенциальная проблематика творчества А.П. Чехова. Монография «Ценностные ориентации русской классики» В.Е. Хализева начинается со справедливого замечания: многолетнее исследование русской классической литературы имеет одно большое «белое пятно» – недостаточное внимание ученых к пристальному

интересу писателей «к человеческой личности, к ситуациям выбора людьми жизненно-практических позиций, к их духовному самоопределению и инициативно совершаемым поступкам» [32, с. 7]. Ученый убедительно исследует заявленную проблему, следуя установившемуся в литературоведении положению: центральным звеном эпических произведений, фундаментом их структуры является соотношение между автором и героями как личностями и, стало быть, субъектами определенных ценностных ориентаций. Несомненно, литературоведы всегда исследовали нравственные аспекты художественного произведения, но все это происходило без целенаправленной опоры на достижения философии, вне теории ценности. М.М. Бахтин становится первым, кто вводит в терминологический аппарат литературоведческой науки понятие «ценность» и использует его для анализа историко-литературных явлений, придав ему методологический статус и тем самым создав базу аксиологического подхода. Сегодня можно с уверенностью утверждать, что среди ученых отмечается устойчивый интерес к изучению вопроса ценностной проблематики художественной литературы.

Направленность исследований, посвященных вопросу экзистенциального характера творчества А.П. Чехова, заставляет нас обратиться к категории мира героя, связанной на глубинном уровне с системой ценностей самого автора. После известного письма Д.В. Григоровича с просьбой уважать собственный талант писатель начинает вдумчиво и строго отбирать произведения для собрания сочинений; в качестве главного критерия этого отбора немецкий ученый М. Фрайзе в монографии «Проза Антона Чехова» называет стремление «освободить в человеке и в человеческом мире истоки экзистенциального смысла, «заваленные» готовыми, не вызывающими сомнений «истинами»» [31, с. 10]. А в не менее известном письме к А.С. Суворину от 7 января 1889 г. Чехов упоминает о «сыне крепостного», воспитанном «на целовании поповских рук» и «поклонении чужим мыслям», но который усердно выдавливает «из себя по каплям раба» для того, чтобы по жилам его текла кровь не рабская, а настоящая, человеческая. Этот юноша – сам Чехов. Для экзистенциальной философии любая внутренняя несвобода мыслится как рабство, которое необходимо преодолевать и искоренять, а свобода выступает мерилом

высшей ценности. Такую несвободу писатель видит в служении готовым «истинам», ограниченности в мировосприятии, тесно связанного с лейтмотивной для всего чеховского творчества проблемой повседневности.

Исследователи отмечают, что у Чехова собственная система ценностей, не философская, не религиозная, а скорее, нравственная: ценности в художественном мире писателя представлены ложными и истинными. С одной стороны, Чехов описывает последствия подмены истинных ценностей на ложные, а с другой – напоминает, что нужно сохранять человеческое достоинство. Именно такого героя описывает Е.А. Есин: «Средний» чеховский герой может прийти лишь к относительной истине, но эта истина глубоко прочувствована. Смысл ее прежде всего в том, что герой переходит от бездумного прития предлагаемых ценностей к их критическому осмыслению, движется от внешней к внутренней честности» [14, с. 14]. По мнению исследователя, это важный для писателя мотив, свидетельствующий о росте самосознания героя. Уникальность художественного мира писателя Е.А. Есин видит в том, что носителями истины, пусть неабсолютной, являются обыкновенные, «очень средние» герои, поэтому «истина оказывается особенно близка и понятна простому читателю» [там же]. Чеховские ценности аксиоматичны: ценностный статус свободы, ума, порядочности, осмысленного труда не устанавливается, проходя через «горнило сомнений», а задан априорно. Так, главным культурологическим смыслом творчества писателя становится «стабильность простых, укорененных в повседневности жизненных ценностей» [там же].

В русле исследования экзистенциальной по своей природе проблемы повседневности В.Я. Линков выделяет два типа чеховских героев: не сознающих истинного значения своих поступков и бессмысленности своего существования, а также тех, кто понимает, что «живут не так, как нужно» [20, с. 20]. Эта мысль аналогична идеям Л.М. Цилевича, который отмечает, что чеховским героям свойственно «прозрение» и «озарение»: «это история о том, как герой поднимается до позиции автора. Ему становится ведомо то, что автор знал, видел изначально и чего не знают и не поймут другие персонажи» [33, с. 231]. Однако А.П. Чехов не приводит

своих героев к мировоззренческим или нравственным открытиям: открытия не завершают и не подытоживают исканий героев, они продолжают находиться в поиске. Трудности в жизненном самоопределении становятся главными причинами трагизма чеховских героев; именно в этом отношении творчество писателя соприкасается с идеями философии экзистенциализма.

Как замечает В.И. Тюпа, героев большинства чеховских рассказов разделить на положительных и отрицательных практически невозможно, но они достаточно четко разграничиваются на тех, кто показан читателю «только извне, и на тех, кто открывается изнутри в качестве субъектов переживания и самоопределения» [30, с. 14]. И.Л. Бражников, давая оценку творчеству А.П. Чехова, также отмечает в идейных взглядах писателя экзистенциальное начало: «к человеку и проблемам, связанным с ним, и, как следствие, огромную внутреннюю свободу, которая будет проявляться у этих писателей всякий раз в столкновении с любыми формами узости, ограниченности, догматизма – будь она литературного, идеологического или какого-либо другого характера» [6, с. 6]. Чувство личной свободы и достоинства было, несомненно, краеугольным камнем этики Чехова. Сходство художественного мира Чехова с философией экзистенциализма также заключается в решающем значении свободы и выбора, перед которыми оказываются его герои в своем стремлении к «подлинному бытию» и той ответственности, которую они неизбежно за них несут.

Е.И. Лелис пишет: «Чеховский герой достоверен, жизнен, потому что единичен. Точно так же, как единичны реальные люди. Но чеховский герой, так же как и реальный человек, всеобщ, всеобщ в своей футлярности и сознанием своей внутренней несвободы. И, с другой стороны, всеобщ в неосознанности того, что же делать с замаячившей впереди свободой» [19, с. 82]. Ученый приходит к выводу, что осознание свободы, свободы как нравственного выбора, как осознанной необходимости, как способности действовать в соответствии со своими интересами и целями, соответствует философии Чехова и означает для его героев лишь начавшийся процесс, а потому реализуется через структурно-композиционное строение отдельных рассказов и интертексту-

альные связи; эту идею продвигают в своем творчестве Л.С. Петрушевская, В.Г. Распутин, В.С. Токарева, В.М. Шукшин.

Притчевый нарратив в художественной структуре рассказа (рассказ «Пари» А.П. Чехова). В конце 1880-х годов на свет выходят три рассказа А.П. Чехова, связанные с жанром литературной сказки: «Сказка», получившая позже название «Без заглавия» (январь 1888, «Новое время»), «Сапожник и нечистая сила» (декабрь 1888, «Петербургская газета») и еще одна «Сказка» (январь 1889, «Новое время»), переименованная при подготовке сборника сочинений в 1899 году в «Пари». Произведения по сей день не находят должного внимания у исследователей; среди научной литературы, посвященной им, можно назвать лишь статьи В.Я. Звиняцковского, рассматривающего «сказки» в контексте критики толстовства [15], Н.А. Никипеловой о трансформации сюжета рождественского рассказа в «Пари» и «Сапожнике и нечистой силе» [24], В. Мацапура и Л. Мацапура, предпринимающих попытку целостного анализа поэтики «сказок» [21]; работу, посвященную отдельно рассказу «Пари», находим у А.Е. Агрatina, который на примере произведения анализирует трансформацию притчевой стратегии повествования в прозе А.П. Чехова [2].

В 80-е годы Чехов испытывает известный кризис, ознаменованный переходным периодом творчества. Одним из выразителей настроений писателя этого переломного момента становится герой рассказа «Пари», который «презирает все человечество со всеми его великими и малыми делами, великими и малыми мыслями это на том единственном основании, что, в конце концов, все исчезнет и сам земной шар обратится в ледяную глыбу» [2, с. 107]. Готовящийся рассказ писатель называет сказкой. В письмах к А.С. Суворину мы обнаруживаем: «К новому году дам сказку»; «К Новому году я постараюсь сделать для вас сказку...» [34, с. 93]; «сказка для новогоднего № уже почти готова. 30-го Вы ее получите. <...> Сказка интересная. Строк 400–500» [там же, с. 106]; подобное название также находим в посланиях к А.Н. Плещееву: «В новогоднем номере «Нового времени» будет моя сказка» [там же, с. 108]. Однако в 1899 году перед печатью собрания сочинений Чехов просит брата Александра нанять кого-нибудь для того, чтобы переписать «другую сказку – о миллионах, державших пари» [35, с. 76].

Пари, являющееся на первый взгляд основным и структурообразующим мотивом в рассказе, В. Мацапура и Л. Мацапура сравнивают с пари, заключенным между Печориным и Вуличем в главе «Фаталист» романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». В обоих произведениях момент заключения сделки происходит практически мгновенно и отличается краткостью диалогов: «– *Предлагаю пари* <...>. Утверждаю, что нет предопределения...», – говорит Печорин. «– Держу, – отвечал Вулич глухим голосом» – находим у М.Ю. Лермонтова; «*Держу пари* на два миллиона, что вы не высите в каземате и пяти лет. <...> Держу пари, что высижу не пять, а пятнадцать!». «Пятнадцать? Идет! – крикнул банкир» – приходят к соглашению чеховские герои. Мотив пари поддерживается в произведениях мотивом безумия: присутствующие при сделке между Печориным и Вуличем пытаются образумить второго: «Послушай, *это сумасшествие!* – закричали ему»; «*И это дикое, бессмысленное пари* состоялось!» – читаем у Чехова.

На то, что произведение принадлежит к жанру притчи, указывают многие исследователи. В.И. Тюпа ставит «Пари» в один ряд с рассказами «Сапожник и нечистая сила» и «Без заглавия», отмечая, что «авторское определение жанра этих текстов («сказки») <...> сближает их с народнической и щедринской сказкой-притчей 1870–1888 гг.» [30, с. 15]. На жанр притчи также указывает Г.А. Бялый, который причисляет «Пари» к ряду произведений, «написанных в форме притчи» [там же, с. 14] (сюда же литературоведом отнесены «Сапожник и нечистая сила», «Без заглавия», «Рассказ старшего садовника»). И.Н. Сухих относит «Пари» к числу притч, связанных с традицией святочного рассказа [37, с. 233]. Притчевое начало произведения обнаруживает сходство с творчеством позднего Л.Н. Толстого. Не случайно в своих воспоминаниях о последнем А.Б. Гольденвейзер указывает, что рассказ тому, определенно, приглянулся: «После обеда я, или Н.Л. Оболенский, или мы оба по очереди читаем вслух рассказы Чехова, которые Л.Н. очень любит. <...> Л.Н. все время восхищался умом Чехова. Понравились ему также: оригинальностью замысла и мастерством письма рассказ «Пари» <...> и «Степь» [9, с. 31].

По мнению Б.М. Мейлаха, до Чехова ни у кого «не стоял так остро вопрос о способах, благодаря которым можно было бы

включить мысли и воображение читателя в самую суть проблемной ситуации» [23, с. 441]. Притчевое начало рассказа обладает «важным свойством стимулирования активности читательского восприятия»: рассказчик притчи всегда опирается «на некоторую осведомленность и соответствующую позицию адресата, на его предуготованность к адекватному реагированию» – утверждает В.И. Тюпа [30, с. 16]. Способствуют облегчению анализа и интерпретации произведения именно формальные признаки притчи, в которой «господствует центростремительная тенденция к «свертыванию» сюжета, «сгущению» высказывания» [там же, с. 17], обратная центробежной тенденции «развертывания» более крупных эпических жанров: романа, героического эпоса, волшебной сказки. Притче присущие «неразвернутость или фрагментарность сюжета, сжатость характеристик и описаний, неразработанность характеров, акцентированная роль «укрупненных» деталей, строгая простота композиции, лаконизм и точность словесного выражения и т.п.» [там же], а также общая установка «на занимательность, мотив чудесного, неожиданные финалы, напоминающие розыгрыш» [21, с. 64].

По утверждению А.Е. Агрatina, «в притче нарратор не может «замолчать», отказаться от оценки поступков персонажей: данный жанр обязывает его выступать в качестве судьи» [2, с. 391], особенно это актуально для обозначенного периода творчества А.П. Чехова, который к этому моменту еще не обрел для себя форму «объективного повествования» (А.П. Чудаков). Внимания заслуживает композиционная роль микродиалога, «редуцируемого порой – как в анекдоте или притче, так и у Чехова – до единичной реплики одного и участников» [там же]. В рассказе «Пари» эту функцию выполняет прощальное письмо узника, его монолог, который «логически завершает рассказ и, как ни парадоксально, передает в той или иной степени чеховское отношение к миру» [там же, с. 393].

Как утверждает С.С. Аверинцев, герои притчи предстают не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора. Путь героя – преодоление «заблуждений и ошибок» и поиск «единственного верного пути» [37, с. 150]. Каков этот путь и к чему приходят герои? В соответствии с жанровой традицией притчи, герои должны неизбежно прийти к раскаянию,

осознать собственные ошибки и покаяться в них, что, казалось бы, происходит в произведении: юрист приходит к выводу о бренности материальных благ, а банкир, прочитав его письмо, целует спящего узника в лоб и плачет. Однако А.Е. Агратин придерживается иной точки зрения. «Слезы банкира после чтения письма и его поцелуй – не жест раскаяния, а знак благодарности за спасение отчаявшегося человека, который продолжает существовать в мире мелочных забот о собственном комфорте. Герою стыдно. Но он не отворачивается от своих прежних идеалов, рад вновь обретенному мещанско-му спокойствию» [2, с. 393]. Что касается юриста, то «узник же делает вывод вовсе не о том, что награда не стоит перенесенных им мучений, или о вреде материальных богатств и духовной пользе аскезы. <...> ... герой приходит к мысли о бесполезности любой жизни и неотвратимости смерти, бросает вызов всему человечеству. <...> Богатству здесь отводится последнее место» [там же].

Как видно, при всей кажущейся на первый взгляд легкости содержания рассказа проблема его адекватной интерпретации остается актуальной, в силу неоднозначного изображения автором аскетического образа жизни, влияния книг и чтения на мировоззрение человека, а также потому что, как считает А.С. Собенников, «назидательность, которая присуща притче, уходит у Чехова в подтекст, растворяется» [28]. Аскетизм и увлечение книжной мудростью становятся причиной парадоксальных и не совсем ясных умозаключений узника. В своем прощальном письме он пишет, что книги, «все блага мира и мудрость» неизбежно уйдут в небытие; «пусть вы горды, мудры и прекрасны, но смерть сотрет вас с лица земли...» [35, с. 235]. По мнению Мацапура, смысл письма становится понятен лишь тогда, когда учитывается факт того, что оно «обращено к банкиру. Именно к данному персонажу адресованы дидактические высказывания узника: «Вы обезумели и идете не по той дороге. Ложь принимаете вы за правду, а безобразие за красоту». Влияние книг все-таки не прошло бесследно: юрист отказался от двух миллионов, покинув место заточения за пять часов до установленного в пари срока. Он поступил так, как никогда бы не поступил банкир» [21, с. 63].

Пролить свет на проблему интерпретации рассказа «Пари» также позволяют работы литературоведов, прочитывающих



«сказки» в контексте полемики автора с Л.Н. Толстым. Так, Г.П. Бердников, рассматривая эти произведения, указывает на то, что Чехов не принимает толстовскую христианско-евангельскую проповедь [6, с. 223]. В.Б. Катаев отмечает, что в «сказках» Чехов имеет в виду проповедничество Толстого, умевшего быть «художником в философии» [19, с. 56]. В подобном ключе мыслит В.Я. Звизняцковский, который приходит к выводу о том, что в «сказках» «ставится под сомнение действительность аскетической критики толстовства» [16, с. 15]. Г.П. Бердников дает еще более точную оценку рассказу «Пари», утверждая, что первой редакцией предпоследней книгой, которую читал узник, был трактат Л.Н. Толстого «В чем моя вера». Исследователь подчеркивает, что в третьей главе рассказа «все толстовские филиппики носят чисто умозрительный характер» [6, с. 222–223]. Однако понимание рассказа осложняется, потому что Чехов избавляется от третьей части и публикует только первые две. Отказ писателя от «текста, прекрасно написанного, логически выстроенного и являющегося частью целого», по мнению Мацапура, связан с тем, что «Чехову хотелось уйти от каких-то конкретных аналогий, в частности аналогий с Толстым, которые якобы и являлись целью написания произведения» [21, с. 64].

Так, о чем же была третья часть рассказа «Пари»? «Концовка третьей главы дает еще одну подсказку к разгадке вопроса о том, почему Чехов не включил ее в собрание сочинений. Дело не в том, что банкир пообещал юристу – «Завтра вы получите то, что хотите», и не в том, что он проиграл пари. Причина, очевидно, кроется в том, что в тексте дан намек на возможность преобразования банкира, которому после случившегося хотелось заявить, что он «глубоко презирает миллионы, биржу, свободу...» и т. д. Автор снимает подобные заявления, возможно потому, что они могли прочитываться как попытка к назиданию. Подобные финалы не были характерны для поэтики Чехова, поэтому он и оставляет «Пари» без заключительной третьей части» [21, с. 64]. Учителю, обращающемуся к рассказу «Пари», важно уметь построить урок так, чтобы учащиеся постигали истинный смысл произведения, не прибегая к истории о некогда существовавшей третьей части, от которой писатель по разным соображениям уверенно решил отказаться.

В.С. Абрамова считает, что для Чехова характерно «экзистенциально-ценностное отношение ко времени, что определяет относительную свободу от очевидных обстоятельств материальной действительности и эффект «индетерминированности» идей, поступков и поведения личности, чуткость к самому течению времени, причем на малых отрезках (мгновения, минуты, часы и дни). Для Чехова это значит жить с некоторой степенью отрешенности от здесь и сейчас, как бы в параллельных плоскостях, не до конца принадлежа к этой действительности» [1, с. 15]. Эти слова могут быть в полной мере отнесены к рассказу «Студент».

Пасхальный текст в малых жанровых формах повествовательной прозы (рассказ «Студент» А.П. Чехова). В 1894 году, находясь в Ялте, Чехов пишет рассказ «Студент», который позже назовет своим самым любимым и совершенным произведением, доказательством чего служат откровения самого писателя, о которых вспоминает И.А. Бунин и которые в этой связи традиционно приводят практически все исследователи: «Напишут о ком-нибудь тысячу строк, а внизу прибавят: «а то вот еще есть писатель Чехов: нытик...». А какой я нытик? Какой я «хмурый человек»? Какая я «холодная кровь», как называют меня критики? Какой я «пессимист»? Ведь из моих вещей самый мой любимый рассказ «Студент»... И слово-то противное: «пессимист»» [7, с. 176]. Любопытен в этом отношении другой факт: И.П. Чехов, отвечая на вопрос анкеты: «Какую свою вещь Чехов ценил больше других?», также назвал «Студента» [35, с. 503].

Рассказ интересен, прежде всего, структурно-композиционной эстетической целостностью и особым ценностно-нравственным содержанием, стремящимся «открыть это неизвестное, то, о чем люди тоскуют, найти в самой жизни элементы правды, справедливости, красоты, свободы» [3, с. 107]. М.Л. Семанова отмечает, что соотнесение в тексте «статики и динамики», «поэзии и прозы», «света и тени» помогают «открыть в самом человеке те ресурсы, которые помогут изменить обстоятельства. Это прежде всего тяготение людей к единению, согласию, их стремление преодолеть отчужденность, одиночество, это способность понять другого человека, сочувствовать, сострадать... действенное человеколюбие человек приобретает ценой исканий душевных контактов с людьми, ценой мучительных раздумий над собственным

опытом и опытом других, опытом истории» [26, с. 134–137]. Читателю предоставляется возможность проследить путь, который проделывает Иван Великопольский, путь как «восхождение» (В.И. Тюпа) [30], как «возвращение домой блудного сына» (И.А. Есаулов) [14], как уход от «чисто физиологических моментов», «мрачных размышлений героя о бедности... к совсем другим, радостным мыслям» (А.П. Чудаков) [36].

Впервые произведение публикуется в «Русских ведомостях» под названием «Вечером», и сразу было отнесено к жанру пасхального рассказа, в котором писатель работал ранее: «Верба», «Вор» (1883), «Казак», «На страстной неделе», «Письмо», «Святою ночью» (1886), и в рамках которого напишет в 1902 году «Архиерей». Л.И. Донецких, Е.И. Лелис считают, что в «Студенте» «воплотились идиостилевые черты зрелого Чехова: интерес к человеческой личности, ощущение драматизма жизни, бессобытийность, в которой внешний сюжет заменен внутренним (автора интересуют «подробности чувств» главного героя), композиционная стройность, открытый финал, повествование «в духе» и «в тоне» героя, преобладание несобственно-прямой речи, точно выверенная расстановка композиционно значимых слов, музыкальность фразы, тщательно подобранные, объединенные и согласованные друг с другом словесные образы – все то, что способствует экспликации подтекста» [12, с. 155].

Н.В. Капустин отмечает, что, как в большинстве пасхальных рассказов, в «Студенте» три части: согласно жанровой традиции в первой «звучат мотивы, отражающие душевное неблагополучие героя»; во второй – «происходит случайная встреча Ивана Великопольского с деревенскими женщинами»; наконец, в-третьих, происходит «кардинальное, сравнимое с чудом, изменение его мировосприятия» [18, с. 17–26]. Главный герой уверен, что «правда и красота... всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...» [35, с. 308]. Как он приходит к этой мысли? Почему рассказ, на первый взгляд мрачный и угрюмый, о вечной неустроенности «человека, приходящего в мир, похожий на пустыню, чтобы испытать «ужась»» (Т.П. Буслакова), вообще рассматривается в качестве оптимистичного? В чем исключительная ценность произведения?

В начале рассказа читатель находит: «И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» [35, с. 306]. Совершенно полярное по настроению, практически катарсис, находим в финале: «Прошрое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой... правда и красота, направлявшие человеке-скую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле... и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» [там же, с. 308].

А.В. Злочевская считает, что «скрытая доминанта обоих отрывков – тема связи времен. И, однако, в первом случае эта связь доказывает, что «все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше», а во втором – почему-то напротив, что «правда и красота ... всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле». <...> Дело, очевидно, не просто в связи «событий, вытекавших одно из другого», а в их объективной нравственной связи. Какова же та нравственная связь, которая соединяет прошлое – настоящее – будущее в «Студенте»?» [16]. Ответ кроется в том, что произошло с героем, до каких нужных мыслей он доходит, какой выбор совершает в своем мироощущении. Ведь вначале «ему не хотелось домой» (по Р.Л. Джексону, это «самые страшные слова всего рассказа») [11, с. 126], но в финале Иван Великопольский с восторженностью смотрел на мир, «когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря» [35, с. 309].

На видимом уровне, как верно заметил М.М. Гиршман, «почти ничего не происходит» [8]. Возвращаясь с неудачной охоты и размышляя о бесконечных ужасах жизни, сын дьячка рассказыва-

ет двум бедным вдовам, «встреча с которыми должна была, по логике вещей, лишь подтвердить его угрюмую убежденность в неизбежной нищете и нескончаемых бедствиях русского народа» [16], известную историю об отречении Петра от Христа, которую, кстати, слушали накануне по случаю Страстной пятницы. Тем не менее что-то важное все же происходит. Только происходит это на духовном уровне. А.В. Злочевская видит в рассказе повтор «экзистенциального смысла евангельской ситуации» [там же], когда апостол Петр, некогда поклявшийся идти за сыном божьим и в темницу, и на смерть, оказывается в Великую пятницу по-человечески слабым – точно так же в Страстную пятницу, но уже в наши дни оказывается поколебленным студент духовной академии Иван Великопольский. Потому-то и заговорил последний с женщинами об отречении (хоть главное содержание Евангельских чтений состоит не в предательстве ученика, а в казни Христа), потому что это – его личное отречение. Ведь он сам отрекается от дома. По убеждению О.Н. Павляк, дом в чеховском рассказе – «это Дом божий, вместилище истинных ценностей, и прежде всего веры» [25, с. 61–71], и потому это отречение по-особенному страшно.

Н.В. Капустин указывает, что в сюжетной композиции «Студента» присутствует типичный для пасхальной литературы сюжет «преображения» [17]. Преображение Ивана Великопольского происходит благодаря случившемуся чуду укрепления веры в жизнь, чуду «преображения человеческого духа в душе, казалось бы, уже омертвевшей» [16]. Однако он не единственный в рассказе поддается изменению. Соглашаясь с точкой зрения Р.Л. Джексона, о том, что женщины сохранили веру, А.В. Злочевская видит в несчастных вдовах – иерусалимских женщин, верных Иисусу, точно так же как в поступках Ивана принято читать поступки Петра. Василиса и Лукерья плачут, «всем своим существом» [35, с. 309] сопереживая и сострадая – и Христу, и Петру, и всем. Но нельзя не заметить один любопытный факт: «слушательницы рассказа Ивана Великопольского ко времени рассказа также отступают от памятования о страстях Иисуса» [13, с. 210]. Если в доме студента «по случаю Страстной Пятницы ничего не варили» [35, с. 306] и мать «чистила самовар», то Лукерья «мыла котел и ложки. Очевидно, только что отужинали» [там же].

И.А. Есаулов уверен: «Упоминание о еде никак не может быть нейтральным в этом контрастном сопоставлении, ведь композиционно вставная новелла делится на две части, которые отделены друг от друга ремаркой повествователя, вновь отсылающей читателя к мотиву еды: «Лукерья оставила ложки...». Можно сказать, что во время рассказа сопереживающие Петру и Иисусу вдовы также проходят предполагаемый временем Поста путь очищения» [13, с. 210]. Поэтому вдовы тоже своего рода отрекаются от чего-то святого и поэтому им тоже ближе не Иисус, а Петр, по мысли А. Белкина, «даже не Петр, евангельский апостол, а все такие «петры» с маленькой буквы, со всеми их человеческими слабостями, в том числе и страхом, на первом плане — уже обыкновенная, маленькая трусость тысяч «петров»<...> Вот о каком Петре здесь у Чехова речь идет» [4, с. 291].

В произведении удивительным образом реалистическое смешивается с мистическим. Отмечаемый А.Г. Горенфельдом контраст «почти мистического содержания» и «простой, жизненной реальной обстановки» [10, с. 505] наделяет события той ночи у костра сакральным началом: пространственно-временные границы размыкаются, восстанавливается связь времен. По мысли А.В. Злочевской, нравственной связью между прошлым – настоящим – будущим выступает «Слово Божие, которое направляло «человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника», продолжается «непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда» будет составлять «главное в человеческой жизни». И всякий раз, соприкасаясь с живым, не окаменевшим от гордыни, сердцем человеческим, «Оно будет совершать самое великое из всех чудес» – чудо преображения души. Вот почему то, «что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему – к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям» [16]. В этом исследователь видит главный оптимистический нравственно-философский вывод произведения.

Наконец, важно отметить, что при всей неизменяемости художественного пространства, как раз этот описательный факт имеет определяющее значение в понимании авторской идеи о ничтожности давления внешних обстоятельств на внутренний человеческий потенциал духовного преображения. В этом отношении прав

Н.В. Капустин, который замечает, что «жестокий ветер» «отнюдь не превращается в теплое дыхание умиротворенной природы, способствующей возрождению героя» [17]. Ведь, в самом деле, Иван Великопольский меняет взгляд на жизнь, а природа остается такой же холодной, промозглой, неуютной, и «не было похоже, что послезавтра Пасха» [35, с. 508].

Очевидна преемственность творчества В.С. Токаревой с классикой русской литературы; писательница, наследуя повествовательные формы и единые авторские замыслы проникновения в психологию персонажа, мастерски импровизирует литературными традициями. Своеобразие творческой индивидуальности В.С. Токаревой рассмотрены в трудах Н.Н. Тертычной, В. Коваленко, Н.П. Меденцева, Ю.Н. Киреева, Е.А. Стрельцова. Исследователи неоднократно отмечают, что в прозе Токаревой полемически соотносится реалистическое и модернистское, обнаруживаются интертекстуальные связи с классикой. Одним из писателей, с кем автор открыто ведет диалог на страницах своих творений – А.П. Чехов, проза которого, является одной из тех в русской классике, которую можно назвать «интертекстом мировой культуры» (Т.С. Злотникова), «центром интертекстуального излучения» (Н.А. Фатева). Предпримем попытку проследить особенности диалогической ориентации авторской интертекстуализации Токаревой с чеховским претекстом – рассказом «Дама с собачкой», поиска причин обращения «к чужому слову».

Рассказ «Антон, надень ботинки!» входит в одноименный сборник, где Токарева размышляет о трудностях взаимоотношений между мужчинами и женщинами. Название произведения обнаруживает первую и явную параллель с Чеховым, что соответствует интертекстуальной природе постмодернистской литературы. Ономастическая цитата в виде имени классика («Антон, надень ботинки!»), вынесенная в заголовок, задает внутренний диалог с претекстом, тем самым создавая основу для смыслопорождения. Такая игра интертекстуальных элементов в заглавии произведения служит маркировкой авторской задумки: досказать сюжет, указать на временную дистанцию (время создания произведений), вступить в полемику с известной интерпретацией и прочее. Заголовок «Антон, надень ботинки!», по нашему мнению, служит у Токаревой прямым указанием на открытый диалог с

классиком. Однако, несмотря на это, связь текста-реципиента с хрестоматийным чеховским рассказом является скрытой; реминисценции обнаруживаются читателем не явно и не сразу. Приведем некоторые примеры явных интертекстуальных связей:

«В обществе мужчин ему было скучно, не по себе, с ними он был неразговорчив, холоден, но *когда находился среди женщин*, то чувствовал себя свободно и знал, о чем говорить с ними и как держать себя» («Дама с собачкой») – «Елисейев больше *любил женщин*. Женщины его понимали («Антон, надень ботинки!»); «В его наружности, в характере, во всей его натуре было *что-то привлекательное, неуловимое*, что располагало к нему женщин, манило их; он знал об этом, и самого его тоже какая-то сила влекла к ним» («Дама с собачкой») – «Он мог лежать пьяный, в соплях, а они говорили, что *он изысканный, необыкновенный, хрупкий гений*» («Антон, надень ботинки!»); «Простые люди говорят: *нечистый* попу-тал. И я могу теперь про себя сказать, что меня попутал нечистый» («Дама с собачкой») – «А потом поняла: он скалится. Как зверь. Или *как дьявол*. А может, из него выглядывал зверь или дьявол» («Антон, надень ботинки!»); «Потом оба продолжали есть молча, как *незнакомые*; но после обеда пошли рядом – и начался шуточный, легкий разговор людей свободных, довольных, которым всё равно, куда бы ни идти, о чем ни говорить» («Дама с собачкой») – «Он сел возле окна. Она – возле стены. Ничего общего. *Чужие люди*» («Антон, надень ботинки!»); «Это была *женщина высокая*, с темными бровями, прямая, важная, солидная и, как она сама себя называла, мыслящая» («Дама с собачкой») – «*Высокая*. Сутулая. Это оттого, что у нее всегда была большая грудь. Она стеснялась. И сутулилась» («Антон, надень ботинки!»); «– Нехорошо», – сказала она. – Вы же первый меня *не уважаете* теперь» («Дама с собачкой») – «– Ты еще не знаешь меня, а уже *не уважаешь*. Априори («Антон, надень ботинки!»).

Кроме этого, из общих сходных признаков между двумя текстами можно выявить: во-первых, сюжетную ситуацию: супружеская измена; во-вторых, фабулу: неожиданно возникший роман; в-третьих, тип героя: мужчина средних лет, пользующийся спросом у женщин (причем, стоит заметить, что оба автора предпочитают называть героя по фамилии). Остановимся на героях, черты кото-



рых не только обнаруживают сходства, но, прежде всего, различия, имеющие концептуальное значение.

В описании Елисеева можно найти сходные черты с Гуровым: оба героя предпочитают женское окружение, хотя отношение героев к женщинам разное: Гуров считает их «низшей расой», в то время как Елисеев отдает предпочтение женщинам, способным его понять; обладают притягательной наружностью. Их можно условно отнести к типу «бабник»: они с легкостью изменяют своим женам, для каждого из них супружеская измена давно превратилась в обыденность, однако неизменно возвращаются к семье. Но, если после случайного романа Гуров перерождается, в нем происходят внутренние изменения, способные пробудить в нем желание действовать и что-то изменить в своей жизни, то Елисеев остается недвижим. Если у Чехова Гуров оказывается «спасительным кругом» отношений между героями, способным выбраться из убивающей лучшее в человеке обыденности и совершить настоящий мужской поступок, то у Токаревой Елисеев – «якорь», тянущий вниз и не позволяющий родиться искреннему чувству. Выдвинутая автором на первый план профессия героя имеет важное значение: Гуров, филолог по образованию, но банкир по должности, понимается нами как человек прагматичный, но способный к глубокому чувству, а фотограф Елисеев может лишь «запечатлеть» прекрасные моменты жизни и поэтому оказывается неспособен к длительной истории любви.

Елена Новожилова имеет сходные черты с Анной Сергеевной: целомудренность, трепетное отношение к любви, мягкость. Однако противоположных моментов больше: разный возраст, разные характеры, разные обстоятельства жизни (Анна Сергеевна замужем, у Лены муж мертв). Н.П. Меденцева, исследуя творчество В.С. Токаревой, предлагает классификацию типов «токаревской героини» [22]. Согласно ей, мы причислили Елену Новожилову к типу «заботливая мамочка»: ей необходимо, чтобы рядом кто-то был, о ком можно заботиться. В то время как молодая Анна Сергеевна принадлежит к типу «дочки»: она нерешительна, несамостоятельна, с Гуровым ее разделяет большая разница в возрасте (неслучайно герой дважды сравнивает ее со своей дочкой). Профессия Елены тоже не случайна. Работа гримера метафорически осознается как тяга к сокрытию истинных эмоций, созданию си-

туации, рождающей мотив мнимых, ложных чувств. В тексте Токаревой соотнесение образов героев с прецедентными образами происходит с помощью театрального мотива, который выполняет, с одной стороны, функцию припоминания Чехова-драматурга, а с другой, поддерживает мотив наигранности отношений.

Итак, мы считаем, что интертекстуальные связи двух рассказов, прежде всего, устанавливаются за счет мотива «обратного двойничества». Елисеев становится «двойником» не Гурова, а Анны Сергеевны, застывшей не только на уровне отношений, но и чувств, а Елена Новожилова – повторяет путь Гурова, беря на себя активное мужское начало. Если в рассказе Чехова вся инициатива принадлежит Гурову, то Анна Сергеевна – объект, куда направлена энергия; у Токаревой такая роль принадлежит Елене. И хотя в начале отношений и тех, и других героев мужчины – инициаторы, токаревский герой все же утрачивает жажду любви. По сути, Анна Сергеевна и Елисеев выполняют роли «детей», а за Еленой Новожиловой и Гуровым статус «родителей». Подчеркнутое различие в гендерных особенностях, в самой идее «диалога между текстами» выступает в качестве маркера, обозначающего не только существенные различия между мужчинами и женщинами начала XX и начала XXI веков, но и изменения в самом русском рассказе. В рассказе Токаревой портрет раскрывает суть аллюзии на чеховское произведение; основой бинарных оппозиций (Елисеев и Елена Новожилова – Гуров и Анна Сергеевна) становится мотив обратного двойничества, который свидетельствует о гендерных изменениях и связан с развитием жанра русского рассказа и отдельно – женской прозы, которая наделяет женщину чертами сильного пола, а мужским фигурам отводит второй план. Исследования идеологических отношений текстов Токаревой и Чехова приводит нас к выводу, что социально-этическая проблематика, художественные приемы создания характера и внимание к деталям заимствованы писательницей у классика.

## ГЛАВА 5. ТЕОРИЯ «ХРОНОТОПА» И «ТОПОХРОНОСА» (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ СЕВЕРА РОССИИ)

Интерес современных теоретиков литературы к категориям времени-пространства определен их фундаментальным характером.

В 1930-е годы философ М.М. Бахтин обратился к понятию времени-пространства в разработке теории романа. Оно – составляющее «нравственной философии», активно разрабатываемой Бахтиным. Его философия основана на идее взаимозависимости характера, поступка и среды. Эта идея в свою очередь имеет проекцию на проблему свободы и ответственности, которая также нашла отражение в работе М.М. Бахтина «К философии поступка» [3, с. 118]. Именно в этой работе закладываются основы теории хронотопа: «Каждый человек неповторимо причастен к Бытию. Каждый человек имеет в бытии единственное место, где время и пространство индивидуализируются» [3, с. 126]. Из этого следует, что человек в пространстве и времени влечет за собой ценностное осмысление мира. «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственно-временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве и пространство осмысливается и измеряется временем» [2, с. 235].

Пространство и время как формы существования объективного мира и как фундаментальные категории мира художественного лишь условно представляют собой две разные величины. Известный философ А.Я. Гуревич отмечал: «Образ времени и образ пространства теснейше объединены, являют собой аспекты одной и той же матрицы, налагаемой сознанием на воспринимаемый им мир и организующий его».

В работе М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» хронотоп обозначен как «эмоционально-оценочная, ценностная форма отношения к действительности» [2, с. 391–392]. Время и пространство предстают не только как культурные универсалии, но становятся господствующими координатами жанровой структуры произведения, определяя ее свойства. Ведь М. Бахтин свой-

ства романа как жанра вывел именно из изменения «временной модели мира» [1, с. 114], а в своей работе «К стилистике романа» Бахтин прямо указывает на то, что именно «модель мира» лежит в «основе жанра и образа» [5, с. 138].

Хронотоп является организационным центром основных сюжетных событий в художественном произведении, где завязываются и развязываются сюжетные узлы, а, следовательно, ему «принадлежит основное сюжетообразующее значение» [2, с. 398]. Сюжетные события разворачиваются «в хронотопе», «вокруг хронотопа»; «вне хронотопа» событие не становится образом. Только хронотоп образует «существенную почву для их показа-изображения» [2, с. 398–399].

Е. Бурлина в своей работе «Культура и жанр» указала: «Здесь важно не ЧТО такое жанр как формально-количественная модель, сколько КАК складывается и транслируется определенная концепция человека, каков исторический «кругозор породившей его культуры, какова динамика его преемственности» [7, с. 46]. Жанровое образование «помещено» в пространство данной культуры, в пространство социокультурного бытия, «вбирает в себя все его смысловые и ценностные объемы», при этом необходимо учитывать и исторический фактор.

Прежде чем приступить непосредственно к анализу «хронотопичности» необходимо дать некоторые объяснения той жанровой форме, которая, по мнению М. Бахтина, стала «ядром» теоретических исследований – роману, ставший «моделью эстетического и идеологического плюрализма» [цит. по: 22, с. 120].

Роман аккумулирует и синтезирует в себе «психологию культуры» и одновременно становится ее транслятором. Бахтин не только обосновывает концепцию альтернативной культуры, но и предлагает «адекватную теорию романа» [14, с. 104].

Роман проецирует специфическую истину о мире, имея «свою форму видения и осмысления действительности, определенным ее охватом и глубиной проникновения» [14, с. 125]. Роман не столько «отражает мир», сколько «художественно моделирует его» [4, с. 74]. Высказывание М. Бахтина о хронотопе как «ядре романного единства» стало априорным и вытекает в первую очередь из самого подхода к типологии жанра, где «решающее значение в разграничении жанра принадлежит хронотопу» [2, с. 235]. Несом-

менно, хронотоп имеет жанровое значение, что убедительно доказывается исследованиями М. Бахтина. Жанр также накладывает свой отпечаток: «воспроизведение хронотопа происходит разными способами и отлиться он может в различные формы» [22, с. 125], но при этом сохраняет свою романную природу.

Бахтин М. большое внимание уделял «разграничению» жанров романа и эпоса. Известная статья М. Бахтина так и называется «Эпос и роман». Неравнозначность жанров романа и эпоса очевидна. Бахтин не ограничивает содержательную форму «исторической разновидности эпоса». Он рассматривает роман как жанр, точнее, как творческий метод, отличный от эпоса. Галин Тиханов настаивает на формулировке «полностью обособленный» [22, с. 131], но, на наш взгляд, это далеко не так и исходит из диалектического соотношения эпоса и романа внутри «неопределенных границ «большого эпоса». Мы не будем останавливаться на тех «структурных признаках», которые определяют своеобразие «двух основных форм большой эпической литературы». В литературоведении утвердился системный подход Г.Н. Поспелова, где внимание фиксировалось на раскрытии устойчивых черт, которые «создавали» своеобразие каждого жанра. Для нашего исследования продуктивна бахтинская концепция, где подчеркивается, что хронотоп эпоса устремлен в прошлое, а хронотоп романа заключен в настоящем.

Долгое время эпос был одним из «привилегированных» жанров поэтики. Эпос «преодолевал границы обычной действительности и восходил к некому античному идеалу», где имели место не только героика, но и «исторический горизонт», «монументальность». Свои конститутивные черты эпос сохранил «проявляясь в идентичности абсолютного» [22, с. 127]. Понятие абсолюта и «субстанциальности» определяют, по мнению М. Бахтина, современную трактовку эпического жанра. Теорией эпоса занимался параллельно другой теоретик Д. Лукач, позиция которого была качественно иной. Д. Лукач полагал, что только эпос «гарантирует единство изображенного мира» и является «воплощением органического начала», субстанциального по своему характеру. По словам Лукача, эпос становится выражением «органической тотальности» [22, с.131] – это его превосходство перед романом. По мнению исследователя, роман – «вторичная форма» и является

лишь «копией эпоса». В своей работе «Теория романа» Лукач дает следующее определение: «Роман – это эпос той эпохи, в которую экстенсивная тотальность жизни прямо уже не дана и наличие смысла жизни стало апроблематичным» [22, с. 131]. Дифференцирующим фактором становится то, что роман, по мнению исследователя, «не гарантирует единство».

Бахтинское понимание романа прямо противоположно теоретическим позициям Лукача. Общим в положениях Бахтина и Лукача является то, что эпос характеризуется «абсолютностью» на всех уровнях. «Субстанциальность» – его дифференциальный признак. Но относительно жанра романа их теоретические подходы были диаметрально противоположны.

По Бахтину, роман – это определенная форма художественного мышления и видения, которая имеет свою творческую задачу, свои специфические координаты, ценности и «философию», а также свою «структурную деятельность», обуславливающую эстетическую актуальность и особое творческое, «диалогическое» отношение субъекта к действительности. Все это ориентировано на определенные этико-эстетические задачи и специфическое романное решение проблемы человека.

М.М. Бахтиным были выдвинуты следующие тезисы: «Жанр романа не исчерпал себя окончательно. Из всех жанров именно роман как средоточие современной жизни. Только роман в современную эпоху сохраняет некоторую жанровую специфику» [16, с. 125]. «Роман единственный становящийся и еще неготовый жанр. Жанровый костяк его не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей» [2, с. 445–449]. Он плохо уживается с другими жанрами. Борется за свое господство в литературе, и там, где он побеждает, другие, старые разлагаются... Роман во многом превосходит будущее развитие всей литературы. Приходя к господству, он способствует обновлению всех других жанров и заражает их становлением и незавершенностью» [2, с. 445–453].

По Бахтину, роман стоит особняком в жанровой системе. Актуальным аспектом современной поэтики становится проблема романа и эпоса. Нормативно-каноническое наполнение жанра романа, обусловленное «формальным» подходом, поставило его в один ряд с эпопеей. Само время требовало появления особого

синтетического жанра – романа-эпопеи, вобравшего в себя «структурные признаки» обоих жанров. В романе-эпопее наблюдается «сильное и своеобразное взаимодействие эпопейного момента и романического начала» [24, с. 54]. Для романа-эпопеи характерно стилистическое единство целого, строение образов и композиции, особое единство содержания и формы – все это было подчинено идеи масштабности и монументальности. Новые теоретические взгляды содержат весьма скептическую оценку «жанрового равноправия»: «Это не более чем аксиома, исходящая из определенных социалистических реалий «беспощадной эпизации нашей жизни», насильственного внедрения в нее эпического начала» [17]. Таким образом, одним из главных вопросов поэтики может быть сформулирован не иначе как – «эпопеизация романа» или «романизация эпопеи»? Такая формулировка предопределена двумя полярными позициями. Традиционная точка зрения, существующая со времен Гегеля и Белинского, о романе как эпическом жанре не совпадает с мнением В. Днепрова: «Роман не один из жанров эпоса, а особый синтетический род литературы, в котором сочетаются на равных эпос, лирика и драма» [9]. Со второй частью высказывания можно не совсем согласиться, но полностью принять первую.

Соотношение романа и эпоса необходимо рассматривать как части единого целого. Думается, что это позволит осмыслить не только собственно романную, но и более глубокую – эпическую задачу романа. Эволюция романа долгое время в литературоведении рассматривалось в узком контексте и была сформулирована Д. Лукачом: «Со сменой буржуазных отношений социалистическими, роман как эпос частной жизни должен будет завершить свое существование, уступив место жанру, подобно героическому эпосу, поскольку частная жизнь перестанет представлять интерес для искусства...» [13, с. 11]. Но роман как содержательная форма, его внутреннее содержание противоречит такому утверждению.

Заметим, что при всей разности теоретических подходов Лукач «по-бахтински» резюмирует: «роман выходит за свои пределы, когда будучи становящейся сущностью, претерпевает все новые и новые трансформации» [22, с. 130]. Современные исследования подтверждают выдвинутые положения, указывая на реализацию романом уникальной сущности, когда «он осуществляет себя в

качестве жанра, только тогда он на самом деле обнаруживает свой огромный жанровый потенциал, свою открытость для различных форм и свою склонность к вариациям...» [12].

«Романный эпос» есть проявление той «открытости», о которой говорил М. Бахтин. «Романизируя» взаимодействующие с ним жанры, роман втягивает их в свое «романное пространство», «пространство подлинного многоголосия». Таким образом, романный эпос – это «вариант романного жанра». В пику оппонентам Бахтин называет роман «наиболее подлинным эпическим» [5, с. 138] и единственно становящимся жанром.

«Романность» эпопеи вытекает из собственно «романной» установки на неготовое, незавершенное бытие в его принципиальной незавершенности. Здесь возникает логическое несоответствие: как «мертвая зона» эпоса в его «далевости» и «завершенности» может быть в диалогических отношениях с романным миром? Ответ дает сам М. Бахтин уже в одной из своих ранних работ, говоря о «героизации современности»: «героизировать прошлое нужно в категориях будущего... Это будущее продолжение прошлого..., но надо нащупать будущее в современности...» [5, с. 51–52]. Таким образом, «распад изначально эпического состояния мира вызывает прогрессирующую субъективацию всей эпической структуры, по-своему восстанавливающую эпическое единство мира и человека сначала в форме «нравственного» эпоса, а затем в форме «романного» [19, с. 63].

«Перспективу незавершенности», «романную перспективу» воплощает особая, «романная», концепция человека и «романное видение мира». Сам Бахтин несколько абстрактно обрисовывает заданный «романный фон», а именно: «возможность совершенной жизни и совершенной иной конкретной ценностно-смысловой картины мира, с совершенно иными границами между вещами и ценностями, иными соседствами... Эта возможность иного включает в себя и иные пространственно-временные масштабы и соотношения» [5, с. 134–135].

Событие может носить нравственный (или не нравственный) характер, но «пусковым» механизмом становится «диалог» человека и Мира, быта и Бытия. «Тотальный диалог», который в целом и строит сферу человеческого «бытия-становления» разрушает «монологизм» мира, вносит в него противоречивость, внутрен-



ною и внешнею динамику в размеренное течение жизни. Жизнь уже осмысливается как «целый космос человечности».

Герои романов неизменно вступают в «диалогический контакт» с нормами и моралью общества, принимает или отвергает их, но в целом «внутреннюю динамику» их характеров определяет «нравственная активность, которая «захватывает в себя и перерабатывает самые разнообразные индивидуальные и социальные точки зрения, интересы, склонности, эмоции, симпатии и антипатии, идеалы».

Жанровая синтеза «большой формы» актуализирует еще один уровень, где весьма специфично проявился диалогизм – «время-пространство». Характер «пространственно-временного континуума» в структуре романа не так однозначен, как в «несинтезированных» жанрах. Время историческое не дистанцировано от настоящего, оно обращено к современности и выступает как историческое настоящее. В стихии романа «время»–«пространство» выходят из очерченного для них естественно-физического кругозора. Настоящее, погруженное в романную атмосферу настоящего и «преломленное» через «активное» сознание, наполняется сущностью другим содержанием. Синтетическое понятие хронотопа есть порождение «содержательной деструкции» романа и становится его маркированным признаком. Хронотоп вскрывает имманентные романские процессы, гносеологический аспект которых обозначил Бахтин: «существуют уже не отвлеченные точки повествования, но живые и неизгладимые из бытия события, «мировые линии» которыми связываются прошедшие события данного мгновения, а через них – с событиями исчезающего будущего» [2, с. 78]. Но не менее важно осмыслить саму категорию «хронотопа», соотношение и взаимодействия составляющих ее частей в теоретико-функциональном плане.

Несмотря на устоявшееся теоретико-функциональное обоснование дефиниции «хронотоп» и вкладываемый в него смысл, тем не менее, для современных теоретиков эта проблема в теоретическом плане еще не решена до конца. Бахтинский текст, его специфика как порождение литературной риторики (в современном плане – герменевтики) не так однозначен и «линеен» как может показаться на первый взгляд. Деконструктивный способ мышления определяет оригинальность мысли и логики, а сама

«деконструкция» дала основу для осмысления понятия «бытия как присутствия».

Нетрудно провести параллели, чтобы понять какую немалую роль вначале сыграла «деконструкция» в становлении и развитии особой, бахтинской, философской системы, получившую мощную рефлексию в научно-философских работах последнего десятилетия.

Можно предположить, что «деконструктивный способ познания» становится даже иногда «методом». И в этом отношении фундаментальная работа М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» тому образец. Следует отметить, что В. Линецкий один из немногих исследователей прочитывает работы М. Бахтина в деструктивном аспекте. В большинстве теоретических изысканий можно встретить ссылки на «деконструктивность», но не более. Хотя, на наш взгляд, «деконструктивная логика» в исследованиях трудов М. Бахтина во многом их обогатила и расширила «кругозор» осмысления, тем более сам Бахтин «подталкивает» к тому. «При ближайшем рассмотрении выясняется, что через все творчество Бахтина проходят глубокие болевые линии, которые могут и должны стать линиями деконструкции. Две важнейшие из них проходят через самую сердцевину бахтинских концепций карнавала и диалогизма (полифонии)» [14, с. 60].

По сути, Бахтин осуществил деконструктивную трактовку категории время-пространства. Первым шагом стало синтезирование изначально противостоящих философских категорий в одной универсальной категории «хронотопа». Бахтин следует строго по «деконструктивным законам» – «переворачивание» и «реконструирование», что позволяет ему «преобразовать саму структуру иерархии» [21, с. 133] пространственно-временного континуума не только в собственно литературоведческом, но и культурологическом плане.

Изначальную противоположность времени-пространства он «снимает» в синтезе «хронотопа» (еще одна «деструктивная черта»). Внутри вновь образовавшейся структуры время и пространство вступает в иные отношения, отношения «дисимметрической коммуникации», что в самом начале «Форм времени...» оговаривает Бахтин: «...Приметы времени раскрываются в пространстве и пространство осмысливается и измеряется временем» [14, с. 133]. В литературно-пространственном хронотопе, по Бахтину, имеет

место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. «Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется втягивается в движение времени, сюжета, истории» [2, с. 235]. Обозначенная аксиома становится сутью важной в определении новой дефиниции так же как и «включение в ее кругозор» образа человека в литературе. Бахтинская логика напоминает «эйфелевый круг»: после «смысло-содержательного» «переворачивания» пространственно-временной структуры М. Бахтин снова начнет «реконструировать» традиционное «время» и «пространство», но на качественно ином уровне. Бахтинский «уровень» всецело ориентирован на «ценностный центр», которым является человек и его Поступок в онтологическо-аксиологическом плане. Не будь человека, хронотоп теряет свою сакрализованную «хронотопичность», и обретает ее снова при его появлении. Такая антропологическая «философема» была уже заложена в философии античных времен и развита мыслителями Нового времени, но Бахтин ее «снова возвращает» и актуализирует в своем теоретическом построении. В своей ранней работе «К философии поступка», которая стала истоком более поздних философско-теоретических работ, Бахтин писал: «В моей причастности к бытию единые время и пространство индивидуализируются, приобщаются как моменты ценностной конкретной единственности. С точки зрения теоретической пространство и время моей жизни – ничтожные (отвлеченно-количественно; но учающее мышление обычно влагает сюда ценностный тон) отрезки единого времени и пространства, и, конечно, только это гарантирует смысловую однозначность их определений в суждениях, но изнутри моей причастной жизни эти отрезки получают единый ценностный центр, что и пре-вращает действительные время и пространство в единственную, хотя и открытую, индивидуальность» [3, с. 137].

Заметим, что бахтинская «реконструкция» затрагивает только «ценностное пространство» времени, и на то есть объективные причины-факторы. Можно предположить, что Бахтин здесь исходит из традиций разграничения видов искусств на «пространственно-временные», восходящих к Гегелю и Канту. Вадим Линецкий в своем размышлении задействовал более глубокие фило-

софские пласты эстетики М. Бахтина: история «волошиновского философствования о языке под знаком полемики со статистической концепцией языка Ф. де Соссюра. Причем В. Линецкий резонно предполагает, что «поэтика Бахтина есть, попытка изучить литературу, исходя из ориентированной на диахронию лингвистической модели – в противоположность структуралистскому проекту, отдающему первенство синхронии» [14, с. 96–98].

В. Линецкий выстраивает интересную гипотезу о языковой «синхронно-диахронической» диалектике (это проявление своего рода экспансии лингвистического метода на гуманитарное знание), заключая, что она становится «наглядной в теории смыслообразования», согласно которой смысл возникает на пересечении двух осей – сигнификативной вертикали и ценностной горизонтали. Правда, исследователь оговаривает, что «сходное движение присутствует и у Бахтина, хотя интенциональный момент тут не столь очевиден».

«Видеть время в пространстве», а «пространство во времени» – методологический императив бахтинских размышлений. Возможно, «временная» пристрастность Бахтина находит объяснения в рассмотрении «ценностной стороны модели». «Переворот в иерархии времен» изменил саму «временную модель мира», на основании чего М. Бахтин вывел свойства романа, ориентированного на незавершенное настоящее.

Противоречие, порожденное в незавершенном настоящем, становится имманентным признаком структуры и психологической атмосферы романа. После Бахтина это никому уже доказывать не приходится, но то, что философы пытаются уязвить «фундаментальными противоречиями» относительно литературно-теоретического дискурса становится все более и более очевидным [11]. Бахтинский концепт хронотопа тоже становится предметом обсуждения с точки зрения «противоречий в тексте». «Исследование Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» как свидетельствует его титул, – пишет Вадим Линецкий, – представляется для наших целей закономерным и крайне благодарным объектом». В главе «А(на)хронизм хронотопа» концепт времени-пространства у В. Линецкого стал предметом деконструктивного прочтения, в результате которого априорно принимаемая роль ведущая «хроноса» изменяет полюс на «топос», поскольку опре-

деляющим моментом во всех хронотопах является пространство» [14, с. 100]. А бахтинский хронотоп, по словам В. Линецкого «на поверку оказывается топохроносом» [14, с. 100].

В результате сложных логических построений в контексте риторико-лингвистических аспектов, В. Линецкий приходит к неожиданно-ожидаемому заключению о «нейтрализации категории времени» в романном жанре. По мнению исследователя, и он пытается это доказать на материале творчества В. Набокова, механизмы «уменьшения риторической темпоральности имманентно присущи этому жанру и даже в отдельных случаях становятся его логикой» [14, с. 103–104].

Линецкий «переворачивает» и «реконструирует» бахтинское понимание и наполнение жанра. Создается такое впечатление, что вся стройная, логическая (точнее алогическая по В. Линецкому – Ю.Х.) система нарушена, но на самом деле она восстановлена на другом уровне. Вадим Линецкий входит по существу в «герменевтический круг», подчеркивая, что «хронотоп, как и структура, метафорой которой он является, есть интерпретивный феномен, фигура интерпретации» [14, с. 104]. Именно на уровне интерпретации, по мысли Линецкого, в романном жанре обнаруживается хронос, который якобы отсутствует на уровне текста, т.к. «романный жанр во всех своих разновидностях предстает пространством без времени, чистым топосом» [14, с. 102].

Нельзя однозначно принимать или не принимать позицию В. Линецкого. На наш взгляд, она имеет принципиальный характер, ибо стоит у истоков интерпретации принципиально незавершенной для опыта последующих поколений исследователей бахтинского текста. В любом случае, появление работы В. Линецкого не разбивает аргументы М. Бахтина, а, наоборот, их усиливает, ибо «понимание исходит из факта со-причастия общему для них смыслу».

Появление «интерпретационного плана» при прочтении романного жанра и его конститутивных черт в работе В. Линецкого объективно связано с герменевтической взаимообусловленностью понимания, объяснения и интерпретации, причем последняя в культуре играет «авторитарную роль, конституируя значения, ценности и смыслы» [14, с. 104]. Таким образом, Линецкий как бы еще раз подчеркивает, что теория романа и «хроно-

топическое единство, совершенно оправданные внутренней логикой Бахтина, не столь органичны, т. к. «топос и хронос, текст и интерпретация остаются внутренне чуждыми друг другу» [14, с. 104].

На наш взгляд, «деструкция традиций» Вадимом Линецким значительно дополняет бахтинскую «философему». Неточность исследования в том, что Линецкий исходил из самих типов романа (греческий, раблезианский...), упуская, по нашему мнению, онтологический момент философии М. Бахтина, который является ключом к ее пониманию. Вероятно, временное начало хронотопа коренится в «трансцендентальном горизонте понимания Бытия» [21, с. 136] вообще, поскольку онтологическая сущность определяется в модусе настоящего времени. Данный аспект кое-что проясняет, но однозначно, что концепт Линецкого становится необходимым дополнением к «другой» теории Бахтина и структурной необходимостью некоторого различения к «самодостаточным понятиям» [21, с. 163]. Он не «замещает» временное начало пространственным, а дополняет первое, доводит его до полноты, возмещает «изъясн», «отсутствии» пространственного артефакта.

Время и пространство социальное: характеристики социального бытия и подчиняли себе его измерение. В новое время, в ходе формирования индустриального общества, осуществляется «переворачивание» этой зависимости: время становится измерителем социальных качеств людей и вещей, а следовательно, образуется однородное социальное пространство, выражаемое в формах времени» [21, с. 92].

В результате смыслового реконструирования, следуя «деконструктивным законам «замка»», можно предположить, что бахтинский хронотоп, «репрессированный» В. Линецким, и выдвинутый им взамен «топохронос» квази-равнозначны и имеют право на существование. Обобщая позиции, можно гипотетически полагать, что «привитие» пространственного «кода» традиционной хронотопической структуре не изменяет кардинально заложенного значения и смысла, но делает некоторую переакцентировку. Ответ, возможно, коренится в риторике Якобсона, в известном «любая метафора метонимична, как метафорична любая метонимия». «Кризис смысла» наступает тогда, когда они искусственно разведены, что, собственно, мы имеем в литерату-

роведении относительно категорий времени–пространства. Да, время и пространство не тождественны друг другу и «на определенном уровне анализа просто необходимо отвлечься от их взаимосвязи, рассматривая их как самостоятельные категории, что поможет объяснить уникальное свойство выражать время через пространство и пространство через время» [25, с. 36], но при этом инвариантом определения хронотопа становится «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, которая несет смысловую нагрузку, и вне ее хронотоп не существует. Хайдеггер: «Время–пространство структурирует взаимопринадлежность» [26, с. 100].

Следовательно, можно предположить, что в хронотопе не довлеет и не является «ведущим» пространственный или временной фактор, а преобладает в той или иной степени какой-то из них. Принцип «преобладания» вытекает из окончательного истолкования хронотопа, где проявляется не только взаимосвязь времени и пространства, но образ этой взаимосвязи (дорога, «салон»), «преимущественная точка для развертывания сцен» (в которых событие изображается, а не дается в форме сообщения), способ материализации в образах всех абстрактных элементов художественного произведения (идейно-философские, социокультурные обобщения). Подчеркнем, что интерпретация пространственно-временной взаимосвязи отвечает «определенному типу культуры, мировоззрению, духовно-культурной, этнической картине мира. И если учитывать, что априорно выделяют культуры, в мировоззрении которых пространство превалирует над понятием времени (бывшие кочевые народы) или наоборот (народы-земледельцы) [8, с. 61], то наше предложение имеет под собой основание. Таким образом, пространственно-временной архетип культуры, пространственно-временные воззрения этноса и их проекция в художественном произведении – все это составляет диалогический контекст материализации определенных «смыслов» в произведении. Обозначенный аспект органично вытекает из заключительной интенции М. Бахтина в работе «Формы времени...»: «...всякое явление мы как-то осмысливаем, т. е. включаем его не только в сферу временно-пространственного существования, но и в смысловую сферу. Это осмысление включает в себя и момент оценки... Здесь нам важно следующее: каковы бы ни были эти

смыслы, чтобы войти в наш опыт они должны принять какое-либо временно-пространственное выражение» [2, с. 406].

Ценностная характеристика пространства, как и времени, возможна лишь в том случае, когда в нем находится человек. Пространство столь же подвижно, что и время, но изначально оно является лишь для человека как Место, где реализуется «движение» не собственное физическое, а ценностное. Как говорил Л.Н. Толстой, «мир движется... все объясняется только движением», поэтому движение (перемещение, взаимодействие, превращение и т. д.) противопоставлено покою и обретает особую значимость в структуре время-пространства, особенно в трансляции человеческого опыта. В литературоведческой науке постулируется «социокультурная характеристика» пространства через «культурно-психологический», «идеологический» знак. Таким «культурно-психологическим» знаком в романах Ф. Достоевского становится «герметический неоднородность. Отсюда (не)совпадение географического, исторического, социального пространства с психологическим пространством Личности, ее «внутренним пространством».

Именно в сакральном пространстве раскрывается экзистенциальное положение человека. В «хронотопе самосознания» бытие приобретает аксиологический смысл, но не становится «максимумом». В «хронотопе самосознания» актуализирован «ценностно-событийный смысл мира», который не локализован в одной содержательной плоскости, а рождается во взаимодействии «ценностных контекстов» героев, образуя особую пространственно-временную архитектонику.

«Ценностный кругозор» романного человека, человека «трагического» и смертного, задает пространственно-временные «масштабы», определенные «течением» времени, ритмом, «причастности» к конкретному пространству, статичному и дискретному. Но, как говорил М. Бахтин, «границы жизни» задают иной ритм, движение, течение жизни, детерминируют ее. В «хронотопе самосознания» время-пространство трансцендентно и сфокусировано в «непрерывном потоке». Романный герой в отличие от эпического живет с сознанием этого «протекания». Прошлое, настоящее, будущее преломлено в «индивидуальном аспекте сознания», «интерсубъективном», снимающего «пределы». В экзистенциальном



сознании настоящее время доминантно и через него проходят векторы прошлого, будущего, преломляясь через феноменологическую категорию «опыта» (жизненного, личного, социального, коммуникативного). Понятие «опыта» семантически связано с «прошлым», но в сознании существует и «симметричное» чувство «будущего»: то, что уже случилось, может случиться вновь.

М.М. Бахтин выявляет фольклорно-мифологический хронотоп, его генезис и содержание на материале творчества Ф. Рабле и культуры Ренессанса. Согласно М. Бахтину, это фольклорно-мифологический хронотоп – «продуктивно творческое время, время, измеряемое созиданием, ростом, а не разрушением». Причем такое время восходит к земледельчеству, к «коллективно-трудовой земледельческой основе» [2, с. 355]. Оно тоже меряется Событиями, но не событием исторически значимым, но «событием коллективной жизни». Эти события историчны по-своему – это «трудовое» событие, сопряженное с фазами земледельческого труда. В земледельческих культурах особое ощущение времени. Как утверждает М. Бахтин, это время «продуктивного роста, его ход «умножает и увеличивает количество ценностей» [2, с. 356]. Заметим, что до появления работ Бахтина в русской филологической науке были сделаны первые «подступы» фольклористами Буслаевым, Веселовским к вычленению фольклорного времени-пространства на материале русского эпоса, и заключению о том, что «эпическая модель мира» фокусирует «однообразное течение нравственного быта (бытия) эпической старины, скованного обычаем». Буслаеву принадлежит высказывание о том, что «прошлое для традиционного сознания – это и область вечных идей, и высшая религиозная и нравственная ценность; оно и предшествует настоящему, и предопределяет собой будущее, и существует как бы вне времени» [цит. по: 23, с. 119]. В «фольклорно-мифологическом хронотопе» происходит «кодификация» норм и правил социального поведения. Эти правила обусловлены представлениями о свойствах социального и природного мира и лежат в основе «мифологического восприятия» мира человеком. Согласно Бахтину в «фольклорно-мифологическом хронотопе» время «глубоко пространственно и конкретно». Время здесь «сопряжено» с пространством.

Слова Августина Блаженного, дошедшие до нас из Средневековья, не потеряли свою актуальность: «...Итак, в тебе, душа моя, измеряю я времена... и когда измеряю их, то измеряю не сами предметы, которые проходили и прошли уже безвозвратно, а те впечатления, которые они произвели на тебя». Таким образом, категория времени уже приобретает иной оттенок: ее следует уже рассматривать в этическом контексте – память в многообразии определений: историческая, родовая, генетическая, этническая. Каждый уровень приобретает концептуальное значение и занимает свое место в «культурной парадигме» бытия.

«Искусство создает новую форму как новое ценностное отношение к тому, что уже стало действительностью для познания и поступка) – таков исходный момент культурно-эстетической концепции М.М. Бахтина в работе «Формы времени и хронотопа в романе». Время-пространство в литературоведении зачастую рассматривалось только на уровне составляющих элементов сюжетосложения и композиции. Обращение литературоведов к содержательному уровню было исключением и в число «избранных» входила литература «невписывающаяся» в традиционный соцреалистический шаблон: романы «потока сознания» Фолкнера, Джойса, Пруста, символистский роман А. Белого «Петербург», роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» постмодернистский роман. Только последние годы, в годы художественного «ренессанса» в России, наметилось тяготение философской, эстетической и литературоведческой мысли к общечеловеческим ценностям. Раскрепощение эстетической и художественной мысли позволило открыть содержательные пласты произведений, дать им глубокое философско-эстетическое осмысление. К сожалению, этот процесс практически не захватил литературу северных народов – литературу самобытную как по форме, так и по содержанию. Романы Владимира Санги, Григория Ходжера, Семена Курилова, Юрия Рытхэу уже давно известны зарубежному читателю.

Включение национальной литературы в идеологически зашоренный литературный процесс не позволило увидеть в художественном материале оригинальность «этнохудожественного мышления», специфичность мировосприятия и мировидения как самих писателей-северян, так и героев. Романы писателей Севера нетрадиционны в своем фольклорно-мифологическом содержа-

нии. Легенды, мифы, сказки буквально пронизывают повествование о «дне сегодняшнем», создавая атмосферу незавершенности и недосказанности. Более того, воспроизведение архаического прошлого, происторической давности в воспоминаниях, чувствах и преданиях создает уникальное художественное время–пространство, где оно из одномерного становится трехмерным: прошлое, настоящее, будущее, переходит в особое состояние – Вечность.

Фоновое время событий в романах Рытхэу, Курилова, Шесталова переплетается с «переживаемым» прошлым, воссозданное мифами и преданиями порождает новое качество поэтики художественного текста, ибо диктует философский подтекст «художественного бытия» в опыте прошлого. Векторная разнонаправленность время–пространства обуславливает отображение своеобразной системы в диалектическом единстве аксиологических и гносеологических моментов.

Одной из форм познания времени–пространства может быть исследование художественного мира произведений, написанных носителями этнического сознания, что обуславливает не только «чистоту» видения, но погружение в самую «душу народа». Ведь именно мифология образует «глубинное течение» культуры, где «схвачены преемственные связи с вековым и тысячелетним движением». Это своеобразное «инобытие», включенное во всеобщую культурную парадигму.

Более того, нам представляется актуальным рассмотрение разнофункциональных категорий Времени и Пространства в единой категориальной системе (по методике М. Бахтина) – универсалии хронотопа или «времяпространства». Эстетические работы последнего времени Ю.Б. Молчанова, М.С. Кагана, А.Я. Зись, П.С. Гуревич и других исследователей отходят от традиционных «субъектно-объектных» теорий, представляя их в диалектическом взаимодействии. Пространство и время наделяются духовным, экзистенциальным началом, а не только «физическим», что способствует появлению абсолютно новых констант в постижении их сущности и вывод названных категорий в сферу этноэстетики.

Во времени и пространстве существуют разные культуры, но в каждой культуре «пульсирует» свое времяпространство, внутреннее. Локализация социального и природного бытия порождают

культурные феномены – культурные «космосы». Одним из таких «космосов», по общему признанию, является культура северных народов, которой присуща специфическое сакральное мышление, которое ярко выражено не только в предметах материальной и духовной культуры, но и в художественном слове.

Есть необходимость изучения «космоса» северной культуры, ее «внутреннего» пространственно-временного выражения и трансформацию через «освоенное слово художника» в призме менталитета и национальной эстетики.

М.М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» писал: «Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. Абстрактное мышление может мыслить время и пространство в их раздельности и отвлекаться от их эмоционально-ценностного момента. Но живое художественное созерцание ничего не разделяет и ни от чего не отвлекается... Искусство и литература пронизаны хронотопическими ценностями разных степеней и объемов. И каждый мотив, каждый видимый момент художественного произведения является такой ценностью» [6, с. 177]. Исходя из того, что художественном произведении заложена «матрица» культуры, ее пространственно-временная модель (хронотоп), который является «воротами в художественный смысл» произведений. Достаточно сложно понять литературу национальную, содержание которой не столько философично, сколько архетипично. Это в полной мере относится к литературам аборигенных народов Арктики. В рамках данного теоретического очерка представлен авторский опыт изучения прозы коренных народов Севера России в «хронотопическом» аспекте. Изучение жанровых особенностей национальной прозы (в том числе и романа) позволило нам выявить типологически устойчивые хронотопы, представленные устойчивыми мотивами, образами и т. п., имеющими культурную и эмоционально-ценностную «интенсивность» в текстах.

Отметим, что проза коренных народов Севера и Дальнего Востока – манси, ханты, ненцев, эвенов, эвенков, юкагиров, нивхов, чукчей, нанайцев и др., уникальна в своей «хронотопичности» и кардинально отличается от русской литературы, в лоне которой она выросла. В больших жанровых формах осуществляется исто-

рия в движении времени и осмысливается через судьбы отдельных людей и поколений. «Историческая проза» по существу в северной литературе выступает синонимом «романа о роде». Господство «родовой эпохи» и ее столкновение с реалиями нового дня, другой системой мышления, и ценностей, иной культурой послужило появлению «исторического романа о судьбах рода».

Р. Бикмухаметов своей книге «Орбиты взаимодействия» на это указал, но понятийно не сформулировал: «Отсутствие у рода истории в нашем понимании вызывает значительные изменения в новописьменном историческом жанре по сравнению с подобными в развитых литературах... На первый план выдвигаются коллизии, воплощающие этапы эволюции родового жизнеустройства, морали, психологии». Драматическое напряжение пронизывает все содержательные уровни «романа о роде». Это определяет проблематику произведений северян – родовой человек и история, родовая личность и мир, «культура» и «цивилизация», культурная дезадаптация и т. п.

В прозе Севера «вечные вопросы» преломлены через «сет-ку координат» природного Бытия. История у народов Севера сосредоточена в быте, сконцентрирована в духовной культуре, фольклоре, в нравственных принципах, т.е. во всем том, что входит в понятие «этническая память». Именно она дает возможность понять себя, свой народ, а вместе с тем, осознать свое прошлое и мифологизированную историю. Осмысление «хронотопического» аспекта прозы малочисленных народов нами связывается непосредственно с пониманием художественной концепции северного человека, воплощением его бытия и национального образа мира самими писателями-северянами. Большинство героев подчиняют себя законам «своего» пространства и измеряют происходящее природно-родовой меркой. В силу этого анализ художественного времени–пространства позволяет раскрыть характеры «непонятных» героев-носителей родового сознания, выявить нигде более не встречающиеся оригинальные хронотопические образования в северных литературах (хронотоп кочевья, хронотоп мужчины и женщины, хронотоп пути, промысло-охотничий хронотоп, хронотоп пожилого человека и т. д.). Оригинальность «хронотопических» образований у северян в том, что время и пространство имеют у них уникальную спаянность с Природой, от-

ражая ритм их жизни (биологический, социальный, коллективный, индивидуальный) и логику национального мышления. Время у северян словно «растворено» в пространстве, актуализируя онтологические, аксиологические и гносеологические аспекты северного бытия. Пространственно-временная перспектива заложена в самом сознании северян. Например, длина дороги создателя мира божественного Тайхнада (мансийского верховного божества) – «четыре дня езды на собаках». Такова этническая специфика пространственно-временных понятий у таежников и промысловиков. Современный охотник в состоянии иметь часы, но по-прежнему ему привычнее определять время по солнцу и звездам, а длину пути по другим не менее экзотичным меркам – «медвежья берлога находится на расстоянии двух выкуренных трубок».

Сохранившееся с архаических времен у северного человека чувство сопричастности природе, писатели-северяне возводят до этического императива в определении человеческой сущности. «Мифологическая картина мира», созданная писателями-северянами отражает приятие Природы не как «неодушевленный объект», а как глобальное живое существо, дарующее жизнь и ее поддерживающее. Потому аксиологемой северной прозы становятся категории Жизни и Смерти, которые образуют «нравственный контекст» хронотопической характеристики жизни северянина. Мифология донесла из глубин веков образы-символы этих онтологических понятий, сохраняя при этом потенциал «вечного смысла». Так, важенка у северян является символом смерти и одновременно символом материнства, символом продолжения жизни.

Проблему времени в философии так или иначе связывают с проблемой человеческой свободы и необходимости. В классической литературе человек включает в себя «сферу свободы и необходимости», проявляя себя в своих чувствах и действиях. У малочисленных народов Севера понятия «свободы» и «необходимости» имеют качественно иное наполнение. «Свобода» у северян с учетом природного существования вовсе не «свобода выбора». Метафизически понимаемая нами свобода выбора никак не соотносима с архаическим сознанием северных народов. Она не может быть противопоставлена воле Солнца, божеств, духов-хозяев и максимально сопряжена с «необходимостью» принесения жертвы

«духу местности», чтобы «умилостивить» неподвластную человеку стихию. Стремление сохранить жизнь является основополагающей ценностью мифологического пантеона северных аборигенов. Готовность северного человека расстаться с жизнью добровольно (немогущие старики просят родственников лишить их жизни) скорее всего сложная культурная форма выражения этического императива сохранения жизни. Этика поведения северного человека определена идеей цикличности человеческой жизни. Можем предположить, что именно цикличность человеческой жизни следует считать основной хронологической характеристикой созданной «модели мира» писателями-северянами. Примат жизни над смертью утверждается через возможность «вечного возвращения», определяя хронологические особенности Среднего (человеческого) мира. Отсюда и аспект «трагического» в художественных повествованиях северян иной – трагическая зависимость от Природы, ее стихии, духов-хозяев. При этом личностный фактор почти нивелирован. «Жизнь на Природе» приучает мыслить основными категориями – жизнь или смерть. Но эти категории сопряжены с удачей на охоте, природными стихиями, которые не подвластны человеку и поэтому определяют его судьбу.

По словам М. Бахтина в русской культуре временной фактор преобладает, то у северных народов доминирующим оказывается пространство. Циркумполярная культура Арктики – это культура Пространства, но не «культура времени». Такое определение исходит из гипотетической априори Г. Гачева о мировоззрении кочевых народов: «понятие пространства у них должно превалировать над понятием времени» [8, с. 61]. Пространство физическое и духовное представлено предметами, которые воплощают входят в систему этнических ценностей (шаман-дерево, тотемные животные, орудия промысла и ритуальные предметы). Говоря о пространственных объектах в прозе Севера, то наиболее частотным является образ дороги. Этот образ в мировой литературе «носитель» хронологических ценностей». Об этом говорил и М. Бахтин, и Ю. Лотман. По словам последнего, «хронология дороги выступает как пространственная форма» [15, с. 290] организации сюжета, которому соответствует и особый тип героя – «герой дороги» (классический вариант «героя дороги» можно встретить в народном эпосе – Ю.Х.). На «большой дороге» пересекаются в одной

пространственно-временной точке пространственные и временные пути разных людей. В дороге завязываются События, время «вливается в пространство и течет по нему». Дорога интенсифицирована течением исторического времени, приметам. Хронотоп дороги в литературах народов Севера вычленишь несложно, но семантическая наполненность этого образа совсем иная. Дорога у северян – это Путь, с присущей ему цикличностью, – он ведет к победе над смертью и злом, что в языческом пантеоне возможно благодаря идее «вечного возвращения» в Мир. Иллюстративным материалом может послужить роман хантыйского прозаика Еремея Айпина «Ханты, или Звезда Утренней Зари». Его роман строится на сюжетной мифологеме дороги-пути. Путь, в отличие от «дороги», которая имеет только направление, обладает своим хронотопом. В контексте северной прозы мы можем говорить о «хронотопе пути». Кочевье «не знает дорог, но знает пути – это внутренне чуемая нить пространства», пространства, которое не имеет пределов. Это даль, ширь, Простор, где отсутствует стесненность, простор несет с собой свободу и открытость. Надо отметить, что «хронотоп пути» у писателей Севера и Дальнего Востока отличается от «хронотопа пути», встречающегося в фольклоре аборигенов. В фольклоре он близок к «хронотопу передвижения», «хронотопу расстояния», где превалирует «временной» фактор (расстояние между объектами определяется через время в пути). В прозе малочисленных народов «хронотоп пути» носит больше мировоззренческий характер. Пространственный аспект «хронотопа пути» очевиден. Пространство здесь подвижно, оно не мертвое, но тем не менее его нельзя только связывать с «физическим передвижением». Это мир иных измерений, где сказка сплетена с реальностью. «Тайга... День идешь – конца не видно, год идешь – конца не видно» [27, с. 339]. Такой зачин содержит эпическую проекцию и указывает на время – «время начал», подвижное, «живое» пространство. Живое пространство Природы нивелирует «мертвенность» ландшафта, «где снег, снег и больше ничего».

«Хронотоп дороги» в отличие от «хронотопа пути» ситуативно конкретен. Он больше носит характер социальный, где пересекаются человеческие судьбы, социально дистанцируются / приближаются. Вспомним классический вариант «хронотопа до-



роги» в поэме Гоголя «Мертвые души». Но в прозе северян можно наблюдать некую сюжетную интенсифицированность образа дороги. Именно с нее начинается повествование Ю. Шесталов («Синий ветер касланий», «Тайна Сорни-Най», «Когда качало меня солнце») и заканчивает В. Санги («Ложный гон», «Женитьба Кевонгов»).

Хронотоп пути в прозе малочисленных народов Севера и Дальнего Востока включает в себя специфический «хронотоп кочевья». Это хронотоп, где пространственный фактор также преобладает, – в его основе передвижение. «Каслание (т.е. кочевье – Ю.Х.) – это дорога длинная, трудная...». Кочевье само по себе связано с космическим циклом смены времен года и ему подчиняется жизнь тундровиков. Очевидна его принадлежность к «профанному времени» – кочуют роды из года в год, из поколения в поколение. Они опять «едут на семь–восемь месяце, будут весну, лето и осень кочевать в предгорьях и горах Урала» [27, с. 343]. Кочевье – это дорога рода, «своя» дорога. В кочевом пространстве человек становится «оседлым», «духовно» оседлым (Д.С. Лихачев), что дает возможность более уверенно тундровику чувствовать себя в окружающем мире. «Вечная дорога» в ее вечном движении сопровождает кочевников-оленоводов всю жизнь. Жизнь кочевников кругообразна, «циклична и не мыслима вне круга, ибо велика сила «природного притяжения», Кочевая дорога не интенсифицирована течением исторического времени, на ней нет его следов и знаков. Историю кочевья «надо смотреть и ее надо слушать» [27, с. 341].

Выше обозначенные хронотопы связаны с «хронотопом дома», который столь же специфичен в прозе малочисленных народов, что и предыдущие. В мировой литературе хронотоп дома имеет аналог и ценностно связан с понятием открытости-закрытости пространства. В русской и мировой литературе хронотоп дома связывался с так называемым «биографическим временем» [14, с. 100], протекающим «во внутренних пространствах салонов, комнат, домов, усадеб». Замкнутое, точечное пространство салонов в смысловом плане связывают с «живым» и «мертвым» пространством и его обитателями. Образ дома в романах писателей-северян традиционно, на наш взгляд, «топохроничен» (в отличие от хронотопа) и менее всего связан с «закрытым» пространством.

Ощущение повсюду открытого пространства, стремление к нему становится главенствующим. Домом становится открытое пространство – кочевье. В кочевье «дом» в нашем понимании отсутствует. «Вчера тетя Сана с мужем приехала из стада в деревню. С недельку они поживут в своем доме. Будут собираться в большое кочевье». Но хронотоп дома и образ настоящего дома, который становится скорее изоморфной картиной жизни в реально-историческом времени все-таки появляется в северной прозе – в романе нанайского писателя Григория. Ходжера «Амур широкий». Хронотопическая ценность «дома» выносится в заглавие 1-й части романа-трилогии – «Конец большого дома». Но это, скорее, исключение из правил.

Текущее время, время событий писатели из числа коренных народов хронологически точно обозначают, «маркируя» его социально политическими событиями – расстрел рабочих на Ленских приисках, «война с германцем» [20, с. 22]. Но чаще всего «темпоральные показатели» в романах, выражены через «природно-бытовой» цикл, «трудовое время», которые образуют «промыслово-охотничий хронотоп». Так, у нивхского прозаика В. Санги мы встречаем достаточно интересные эпизоды в романе «Женитьба Кевонгов»: «Год делится у нивхских промысловиков на сезоны: когда солнце при своем заходе де-лает самый длинный в году шаг – это сезон лова горбуши... Когда деревья и травы остановят свой буйный рост и, отдав земле свое наследство, устало отдыхают, из моря прет старший брат лососей – кета... Но вот солнце струнулось с самого короткого дня и месяца через два мужчины заканчивают сезон охоты на соболя и открывают сезон охоты на морского зверя во льдах» [20, с. 211].

Ценность времени у малочисленных народов Севера и Дальнего Востока ощутима только в рамках промысла: это время – отгослок мифологической эпохи, но оно взаимодействует с внутренним временем человека, становясь частью его «личного» опыта. «Пришло время промысла» – и этим сказано все.

Содержание промыслово-охотничьего хронотопа достаточно глубокое. Большинство героев романов связаны с охотой или рыбным промыслом, добычей пушнины. Мотив охоты всегда присутствует и зачастую становится организующим в сюжетном построении произведений северян. Охота – это жизненная суть

северного быта / бытия. Охота в русских усадьбах, описанная в произведениях Л. Толстого и И. Тургенева, скорее забава. Тогда как смысл охоты для северянина – добыча, а не сам процесс охоты. Поэтому понятие «охотничья удача» сопряжено с понятием физического выживания человека. Особенности промысловой жизни находятся в глубокой зависимости от природного цикла: «рунный ход» рыбы заставляет закидывать сети, «ложный гон» соболя дает охотнику еще испытать «охотничью удачу». Охотничья удача улыбается тем, кто безукоризненно выполняет охотничьи магические ритуалы, соблюдает их и следует промысловой этике, не навлекая на себя тем самым гнев духов-хозяев. Со временем сформировалась у северян культовая обрядовость, поклонение духам Природы. Говоря о культовом начале в духовной культуре аборигенов, надо сказать, что обрядность носила почти повсеместно гендерный оттенок. В частности, это проявлялось в четком разделении на мужское и женское – исполнение обряда, фольклорных жанров и др. До сих пор фольклор северян сохранил женские и мужские песни, пословицы, ритуалы. Это было связано с тем, что ранее жизненный цикл человеческой жизни проходил под «знаком» и деятельностью «космических материй», куда входили женские и мужские божества Неба и Земли, Солнца и Луны, что отражало социальную организацию внутри сообщества [10, с. 45].

Разделение «мужское–женское» соотнесено с понятиями «добра–зла. Патриархат и матриархат наложили отпечаток на положении полов в архаическом обществе, в котором уживается культ женщины-Матери, поклонение ей как продолжательнице рода и, параллельно, отношение к Женщине как «нечистому» существу [28]. Жизнь женщины табуирована: если женщина нарушает «запрет», то это грозит бедой не только ей, но всему роду. Этика поведения мужчин и женщин у северных народов имела гендерную специфику, что позволяет говорить об «особом» «хронотопе женщины» и «хронотопе мужчины» в северных литературах. Названные хронотопы имеют функциональное и содержательное отличие друг от друга: мужчина – охотник, добытчик, кормилец, тогда как женщина – продолжательница рода, хранительница очага, работница.

Великое множество женских образов появляется на страницах романов: Талгук и Ланьгук в романе нивха В. Санги «Женитьба Кевонгов», Пыльмау в романе чукчи Ю. Рытхэу «Иней на пороге» Ю. Рытхэу и шаманка Кэлена, Пайпытке, Халерха, шаманка Тачана в романе юкагира «Ханидо и Халерха» С. Курилова, тетя Сана в повести «Синий ветер касланий» манси Ю. Шесталова, Идари романе «Амур широкий» нанайца Г. Ходжера. Они живут всецело настоящим, реализуя себя как женщины-матери, жены, старательные и расторопные хозяйки. Вечная труженица в чуме (женщина принадлежит больше «хронотопу дома»), неутомимая мастерица на все руки, «ловкая во всякой работе». Судьба женщины – сложная: женщиной распоряжаются все, кроме нее самой. Уже с детства она просватана по родовому сговору, выкуплена за калым и нередко выдается замуж за нелюбимого («Женитьба Кевонгов» В. Санги, «Амур широкий» Г. Ходжера, «Ханидо и Халерха» С. Курилова). Строгость и сдержанность, молчаливость, кротость и покорность определяют «психотипический образ» северянки, становится эпической чертой ее характера. Она «тихо входит» в дом мужа и «делает все тихо и не слышно, «без резких движений» и осторожно». Яранга – это пространство ее жизни. Она «ограничена» и во времени: ее «женское» время – время жены и матери, проходит быстро. «Сорок затяжных, буранистых голодных зим-близнецов, сорок горячих от работы лет-близнецов, да десятка мучительных родов и к женщине обращаются «мамхать-старуха» [20, с. 240]. Заметим, что возраст человека определяется у аборигенов обычно циклом времен года. «Хронотоп женщины» носит больше временной оттенок.

«Хронотоп мужчины» в произведениях писателей малочисленных народов раскрывается через описание промысловой жизни. Рождение мальчика в роду имеет важное значение: он продолжатель рода, добытчик и помощник. Испокон веков рождение мальчика было предпочтительней, чем рождение дочери. Женщина, давшая ему жизнь, пользовалась особым уважением. Сохранение и продолжение рода, «охотничья удача», мужество – вот лишь некоторые составляющие хронотопических ценностей патриархального северного сообщества. Вечная борьба с силами стихий, представителями других родов за выживание своего рода определяет жизнь мужчины-добытчика. «Мужчина-охотник более сво-

боден в своем воле-изъявлении и действиях, чем женщина, но также подчинен природной «цикличности» жизни. Его пространство «открыто», максимально насыщено «движением». Охотник и кочевник мобильны в пространстве. Охотничье пространство особенное: при всем его кажущемся просторе и «бестерриториальности» оно тоже ограничено «охотничьей местностью», «охотничьей тропой». Старик Касказик в романе В. Санги «Женитьба Кевонгов» двигается «сквозь тайгу и сопки старинной нивхской тропой, которой сейчас пользовались одни медведи».

«Знание прошлого» трансформировались в романах в «мудрость» и «сокровенный опыт», которым владеют старики. Художественная целостность характеров пожилых людей, их функциональная значимость позволяет нам говорить о «хронотопе пожилого человека». Писатели-северяне создают целую «галерею» характеров: старик Касказик и Лучка в романах В. Санги «Ложный гон» и «Женитьба Кевонгов»; Боас Заксор в «Амуре широком» Г. Ходжера, Орво в романе Ю. Рытхэу «Сон в начале тумана» и т. д. Для стариков характерно духовное «укоренение в бытии». Старики не рефлексируют, а живут: их внутренний мир – «оттиск» хронотопических ценностей родового мира. «...В лесу Илья-Аки всегда смолкал, становился сосредоточенным. И шел так, что почти не слышно было его шагов. И говорил он почти шепотом, таинственно объясняя внуку, где какой дух может обитать, кому нужно кланяться, кому оказать свое человеческое почтение. Часто на дереве он вырезал... лицо лесного божка с большим носом, прося его помочь на охоте, а то на стволе большого дерева творил изображение самого медведя. Если человек, рубит изображение зверя на дереве, и думает о себе, удачи в охоте все равно ему не будет» [27, с. 206–207]. Специфика хронотопов северной прозы связывает воедино время–пространство мира Природы со временем человеческой жизни. Каждый художественный хронотоп образован несколькими пространственно-временными и ценностными координатами мировоззренческого характера.

## Заклучение

В становлении поэтики отечественной прозы XX века определяющим фактором становится ориентация на «текст-миф» (З.Г. Минц). Причем установка на мифопоэтику носит разный характер: от стилизации фольклорных форм до воссоздания структуры посвяtitельного мифа.

Многообразные вариации общей трансформации символистской поэтики в плоскости мифологического начала позволяют говорить об усилении формотворческих тенденций в прозе начала XX века, о поисках разнообразных средств ритмизации, расширении семантического поля мифологических ассоциаций, аллюзий, использовании широких возможностей стилизации, не ограниченной речевым уровнем, и сюжетных составляющих сказки, мифа в структурировании нарративного текста в жанре симфоний. Экспериментальная проза русского символизма неотделима от мифологизма. Возведение изображаемого к поясняющим мифам создает в экспериментальной прозе Андрея Белого, «симфониях», систему художественных образов, значительно более яркую и противоречиво многообразную, чем в предыдущих симфониях. Мифологизация носит сложный, синтезирующий характер: в тексте «симфонии» тесно сплетены античный, ветхо- и новозаветные мифы. Вместе с тем мифологические образы постоянно сближаются с фольклорными, создавая полигенетическую структуру символистского текста. Для символистских текстов ориентация на фольклор и миф носит концептуальный характер, поэтому в произведениях этого времени фольклорно-мифологическая традиция определяет структурный уровень повествования.

Характерными особенностями прозы 1920-х годов является существование различных типов повествования, обусловленных разнонаправленными тенденциями. Прежде всего следует выделить тенденции, связанные с вытеснением традиционного повествователя и рассказчика, усиление интереса к внелитературным формам слова, актуализирующего проблему «своего» и «чужого» слова. Интересно, что в рамках одного произведения могут чередоваться формы повествования от первого и от третьего лица, обычно смена нарратора мотивируется введением конструкций «текст в тексте» (дневник, письмо, вставная новелла и др.).

Следующей важной особенностью является стирание разгра-

ничений между типами художественной речи на фоне перехода от преимущественно стихотворной речи к преимущественно прозаической. Результатом этого является бытование лирической прозы, лаконизм, активизация малых жанров прозы, жанровый синтез, ведущий к неразличению границ между романом и повестью, очерковая тенденция в стилистике рассказа и т. д. В целом, движение жанрово-стилевой доминанты 1920–1930-х годов связано со сменой художественных парадигм от символистской к пост-символистской и наиболее ощутимым является отказ от стилевой вычурности в пользу ясности, прост. Анализ художественного текста «деревенской» прозы В. Шукшина, «Колымских рассказов» В. Шаламова и романа «Холод» А. Геласимова позволяет выявить особенности поэтики, природу творческой индивидуальности, взаимо-связь мифологического и реального, традиционного и нового, отражает основные эстетические закономерности развития современного литературного процесса.

Художественный мир «малой» прозы В.М. Шукшина – писателя и философа, является уникальным и актуальным мифопоэтическим материалом русской классической литературы XX века. В сути характеров его героев кроются судьба народная, национальное мироощущение личности, общечеловеческие духовные ценности. Эволюция авторской позиции, отмеченная противоречиями жизни и судьбы. В. Шаламов продолжает традицию русской классики рассматривать человека в контексте природного мира, что всегда позиционировало национальный менталитет, философичность духовных поисков, узнаваемость русского мира.

Художественные стратегии прозы рубежа XX–XXI вв. связаны с творчеством писателей, в произведениях которых происходит формирование поэтики «нового реализма». Роман «Холод» лидера новой прозы России представляет креативное творчество Андрея Геласимова, в котором реализуются художественные стратегии «нового реализма» и эстетика постмодернизма.

Женская проза конца XX века стала заметным эстетическим явлением, отражающим общественно-социальные изменения, перемены в духовном климате. Гендерный аспект раскрывает новые пути в исследовании внутреннего мира героинь, мотивации поступков, чувств, мыслей с точки зрения не только художественной культуры, но и философии, этики, психологии. Трансформации «экзистенциальных» жанровых форм, характеризующихся

превалированием личностного начала и особыми отношениями автора с персонажем, который выступает центром повествования и выражает авторское мировосприятие, позволяют говорить о тенденциях сближения лирического и эпического начал в русской прозе XX века. В творчестве А.П. Чехова это прежде всего жанры притчи и пасхального рассказа; избранные для анализа тексты хронологически относятся к разным периодам: раннему, в котором еще не сформирована главная стилистическая манера объективного повествования, и позднему, отличающемуся известной сложностью разграничения слова автора и слова персонажа, к которой на глубинном уровне восходят истоки приверженности писателя к экзистенциальной тематике. Это находит отражение в творчестве современной писательницы В.С. Токаревой, которая мастерски импровизирует литературными традициями: на уровне жанра ее интересуют малые художественные формы; тематически она тяготеет к изображению обычных людей на фоне будничной жизни; в отношении выражения авторской позиции отказывается от прямых оценок героев и ситуаций; не смотря на отнесенность к постмодернизму и постреализму, ей присущ реализм; глубинная связь экзистенциального мироощущения ее героев с мировосприятием чеховских становится главной доминантой творчества, а подчеркнутое различие в гендерных особенностях обозначает не только существенные различия между мужчинами и женщинами начала XX и начала XXI веков, но и изменения в самом жанре русского рассказа.

В романах писателей-северян содержится особая философия природно-родовой жизни. Художественное произведение – это законосообразный «космос», который можно понять только при условии учета самой реальности текстового конинуума, мировоззренческих координат художественного мышления национальных писателей. Исследование пространственно-временной организации художественных текстов, их хронотопической структуры как ценностной системы в творчестве одного писателя позволит проследить его мировоззренческую эволюцию, выявить и систематизировать «авторские» хронотопы. Изучение «внешних», культурных, мировоззренческих факторов формирования хронотопов, позволяет выявить качественно новые аксиологемы, идейно-эстетические и структурно-содержательные аспекты не только «знакомых» художественных произведений, но и в целом той или иной национальной литературы.



## Список использованной литературы

### *К главе 1*

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – 167 с.
2. Белый А. Сочинения в 2 т. / сост. В. Пискунов. – М., 1990.
3. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. – М., 1994.
4. Белый А. Мастерство Гоголя. – М., 1994.
5. Белый А. Начало века. Воспоминания в 3 т. / под ред. В. Вацуро, Н. Гей [и др.]. – М., 1990.
6. Белый А. Проза поэта / сост. В. Пискунов. – М., 2000.
7. Белый А. Символизм как миропонимание / сост. Л. Сугай. – М., 1994.
8. Белый А. Симфонии / сост. А.В. Лавров. – Л., 1991.
9. Белый А. Стихотворения и поэмы. – М.; Л. 1966.
10. Блок А.А. Поэзия заговоров и заклинаний [1908] // Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. – М.; Л.: Гос изд-во худож. лит., 1962. – Т. 5. Проза. 1903–1917. – С. 36–65.
11. Веселовский А. Мерлин и Соломон. – СПб., 2001.
12. Глухова Е.В. «Посвятительный миф» в биографии и творчестве Андрея Белого: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 1998. – 184 с. РГБ ОД, 61:98-10/618-9
13. Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. – 340 с.
14. Зелинский Ф.Ф. История античных религий: древнегреческая религия. – М.: Феникс, 2010. – 379 с.
15. Лорд А.Б. Сказитель. – М.: Восточная литература РАН, 1994. – 268 с.
16. Кривонос В.Ш. Мертвые души Гоголя: пространство смысла. – М.: Флинта. – 357 с.
17. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 336 с.
18. Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. – М: РГГУ, 2008. – 845 с.
19. Потебня А.А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. – М.: Университетская типография, 1865. – 419 с.

20. Пропп В.Я. Морфология сказки. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
21. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
22. Топоров В.Н. О блоковском слое в романе Андрея Белого «Серебряный голубь»// Москва и «Москва» Андрея Белого: сб. статей. – М.: РГГУ, 1999. – С. 212–316.

**К главе 2**

1. Баршт К.А. Поэтика прозы Андрея Платонова. – 2-е изд., доп. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. – 480 с.
2. Жиличева Г.А. Взаимодействие повествовательных инстанций в нарративной структуре романов 1920–1950-х годов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-povestvovatelnyh-instantsiy-v-narrativnoy-strukture-romanov-1920-1950-h-godov-1>
3. Замятин Е.И. О синтетизме // Замятин Е.И. Избранные произведения. – М.: Сов. Россия, 1990 – С. 410–418.
4. Катаев И.И. Под чистыми звездами. Повести, рассказы, очерки. – М., 1969. – 511 с.
5. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск, 1992. – 236 с.
6. Подшивалова Е.А. Самосознание человека в русской литературе 1920-х гг.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2002. – 49 с.
7. Тамарченко Н.Д. Акт рассказывания: повествователь, рассказчик, образ автора // Введение в литературоведение: учеб. пособие. / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек [и др.]; под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк., 2004. – С. 300–310.
8. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: избранные труды. – М.: Аграф, 2002. – 469 с.
9. Уэллек Р. Уоррен О. Теория литературы / пер. с англ. [Wellek R., Warren A. Theory of Literature / New Haven. London, 1948]. – М., 1978.
10. Чудакова М.О. Мастерство Юрия Олеши. – М.: Наука, 1972. – 101 с.
11. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард // Орнаментальность и событийность в рассказе И. Бабеля «Переход через Збруч» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/shmid-proza-kak-poeziya/index.htm>

***К главе 3***

1. Веселовский А. Поэтика сюжетов. – М., 1956.
2. Геласимов А. Холод: роман в трех действиях с антрактами. – М.: Эксмо, 2015.
3. Геласимов А. «Полюбите жизнь, и она полюбит вас в ответ» // Якутск вечерний. – 10.04.2015.
4. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Уч. зап. Тартуского госуниверситета. Вып. 635. – Тарту, 1983. – С. 115–125.
5. Рубина Д. Несколько торопливых слов любви. – М., 2005.
6. Рубина Д. На Верхней Масловке. – М., 2006.
7. Сигов В. Русская идея В.М. Шукшина. – М., 1999.
8. Токарева В. Дерево на крыше. – М., 2009.
9. Улицкая Л. Медя и ее дети. – М., 2004.
10. Шаламов В. Собрание сочинений. – Т. 1. – М.: Вагриус, 1998.
11. Шукшин В.М. Беседы при ясной луне: Сборник рассказов. – М., 1975.

***К главе 4***

1. Абрамова В.С. Опыт экзистенциально-феноменологического анализа прозы А.П. Чехова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2009. – №6 (2). – С. 11–17.
2. Агратин А.Е. Авторитетный повествователь-агностик в прозе А.П. Чехова 1880–1890-х гг. (на примере рассказа «Пари»). Т. 2. №1. – М.: Московский педагогический государственный университет, 2014. – С. 390–394.
3. Альбов В.П. Два момента в развитии творчества Антона Павловича Чехова (критический очерк) // Мир Божий. – 1903. – №1. – С. 104–112.
4. Белкин А. Читая Достоевского и Чехова. – М., 1971. – 291 с.
5. Бердников Г.П. Чехов. Идеи и творческие искания. – М.; Л.: ГИХЛ, 1961. – 506 с.
6. Бражников И.Л. Поколение Чехова и экзистенциальная философия XX в. // Молодые исследователи Чехова: материалы и тез. конф., Москва, 27–29 янв. 1993 г. / под ред. проф. В.Б. Катаева. – М., 1993. – С. 5–7.

7. Бунин И.А. О Чехове // Бунин И.А. Собрание сочинений. В 9 т. – М., 1965–1967. – Т. 9. – С. 169–250.
8. Гиршман М.М. Гармония и дисгармония в повествовании и стиле // Типология стилевого развития XIX века. – М., 1997. – С. 367.
9. Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. Т. 1. – М., 1922. – 312 с.
10. Горенфельд А.Г. Примечания к рассказу // Чехов А.П. Полн. собр. соч.: в 18 т. – Т. 8. – М., 1986. – 505 с.
11. Джексон Р.Л. «Человек живет для ушедших и грядущих» // Вопросы литературы. – 1991. – № 8. – С. 125–130.
12. Донецких Л.И. Ритмомелодический рисунок художественного текста как способ экспликации подтекстовых смыслов (Рассказ А.П. Чехова «Студент») / Л.И. Донецких, Е.И. Лелис // Вестник Удмуртского университета. – 2011. – Вып. 4. – С. 152–165.
13. Есаулов И.А. Русская классика: новое понимание. – СПб.: Алетейя, 2012. – 447 с.
14. Есин А.Б. О чеховской системе ценностей // Русская словесность. – 1994. – № 6. – С. 3–8.
15. Звоняцкий В.Г. «Сказки» А.П. Чехова и критика толстовства // Русский язык и литература в школах УССР. – 1980. – №1. – С. 13–16.
16. Злочевская А.В. «Студент» А.П. Чехова: Некоторые размышления» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/288612.html>
17. Капустин Н.В. О библейских цитатах и реминисценциях в прозе Чехова конца 1880–1890-годов // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: статьи, публикации, эссе. – М., 1993. – С. 17–26.
18. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 261 с.
19. Лелис Е.И. «Концепт «свобода» в идиолекте А.П. Чехова (к вопросу о языковой личности автора)» // Вестник удмуртского университета. – 2006. – №5–2. – С. 79–86.
20. Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 128 с.
21. Мацапура В. Поэтика и интерпретация «сказок» Чехова («Без заглавия», «Пари», «Сапожник и нечистая сила») / В. Мацапура, Л. Мацапура // Південний архів. Сер.: Філо-логічні науки. – 2011. – Вип. 50. – С. 60–67.

22. Меденцева Н.П. Типические черты «токаревской героини» (на материале творчества Виктории Токаревой) // Молодой ученый. – 2014. – №19. – С. 668–671 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/78/13584>

23. Мейлах Б.М. Талант писателя и процессы творчества. – Л., 1969. – 435 с.

24. Никипелова Н.А. Сюжет рождественского рассказа в художественной системе А.П. Чехова («Сапожник и нечистая сила» и «Пари») // Поэтический мир Чехова: сб. науч. трудов. – Волгоград: ВГПИ им А.С. Серафимовича, 1985. – С. 31–37.

25. Павляк О.Н. «Уроки» Ивана Великопольского в рассказе А.П. Чехова «Студент» // Балтийский филологический курьер. – 2005. – № 5. – С. 61–71.

26. Родионова В.М. Нравственные и художественные искания А.П. Чехова 90-х – начала 900-х годов. – М.: Прометей, 1994. – 277 с.

27. Собенников А. Чехов и христианство: учебное пособие. – Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.slovo.isu.ru/chekhov\\_christ.html](http://www.slovo.isu.ru/chekhov_christ.html)

28. Тертычная Н.Н. Жанровое своеобразие прозы В. Токаревой // Вестник ХНПУ им. Г.С. Сковороды. Серия: Литературоведение. – 2011. – Вып. 2. – С. 116–122.

29. Тюпа В.И. Коммуникативные стратегии. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса // А.П. Чехов. Критика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mychekhov.ru/kritika/tupe/tupe3.shtml>

30. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. – М., 1989. – С. 13–32.

31. Фрайзе Маттиас. Проза Антона Чехова. Монография. – М.: Флинта, 2012. – 376 с.

32. Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. – М.: Гнозис. – 2005. – 432 с.

33. Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа. – Рига: Звайгзне, 1976. – 238 с.

34. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1976. – Т. 3. Письма. – 573 с.

35. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1976. – Т. 8. Письма. – 711 с.

36. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971.
37. Эйхенбаум Б.М. О Чехове // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Сб. статей / сост. Б.М. Эйхенбаум. – Л.: Худож. лит., 1986. – С. 224–237.

**К главе 5**

1. Бахтин М.М. Эпос и роман // Вопросы литературы. – 1970. – №1.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
3. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: 1984–1985. – М., 1986.
4. Бахтин М.М. К доработке книги о Достоевском // Д.К.Х. – 1994. – №1.
5. Бахтин М.М. Теория романа. Теория смеха // П.С.С. Т. 5. 1996.
6. Бахтин М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000.
7. Бурлина Е.Я. Культура и жанр. – Саратов, 1987.
8. Гачев Г. Национальные образы мира. – М., 1988.
9. Днепров В. Некоторые вопросы теории романа // Звезда. – 1956. – №9.
10. Жукова Л. Языческий пантеон юкагири. – Якутск, 1996.
11. Здольников В.В. Сбросив академические латы // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1996. – №3.
12. Косиков Г.Н. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – №1. – С. 21–51.
13. Лейтес Н.С. Роман как художественная система. – Пермь, 1985.
14. Линецкий В. Анти-Бахтин, или Лучшая книга о Бахтине. – СПб., 1993.
15. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического мастерства. – Л., 1975.
16. Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // Вопросы литературы. – 1991. – №2.
17. Переверзин В.М. К поискам жанровой формулы «большого эпоса» // Филологические науки. – 1996. – №3.
18. Пешков И.В. Бахтин: от «К философии поступка» к «Риторике поступка». – М., 1996.
19. Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. – Воронеж, 1989.

20. Санги В. Женьитьба Кевонгов. – М., 1984.
21. Современный философский словарь / под ред. В. Кемерова. – Екатеринбург, 1997.
22. Тиханов Г. Бахтин, Лукач и немецкий романтизм // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1996. – №3.
23. Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. – М., 1997.
24. Трофимов В.М. Жанровая структура эпопеи // Проблемы реализма. – 1977. – Вып. 4.
25. Фаликова Н. Э. Хронотоп как категория исторической поэтики. Петрозаводский государственный университет, 1992.
26. Хайдеггер. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX в. – М., 1991.
27. Шесталов Ю. Синий ветер каслания. – М., 1985.
28. Этнические стереотипы поведения. – М., 1985.

Для заметок



*Научное издание*

Ощепкова Анна Игоревна  
Румянцева Лена Иннокентьевна  
Желобцова Светлана Федотовна  
Жирков Дмитрий Дмитриевич  
Хазанкович Юлия Геннадьевна

**СТАНОВЛЕНИЕ ПОЭТИКИ ЭПИЧЕСКИХ ФОРМ  
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**

Монография

Чебоксары, 2020 г.

Редакторы *А.И. Ощепкова, Ю.Г. Хазанкович, Л.И. Румянцева*  
Компьютерная верстка и правка *Е.В. Кузнецова*  
Дизайн обложки *Н.В. Фирсова*

Подписано в печать 15.09.2020 г.

Дата выхода издания в свет 25.09.2020 г.

Формат 60×84/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Гарнитура Times. Усл. печ. л. 7,44. Заказ К-713. Тираж 500 экз.

Издательский дом «Среда»  
428005, Чебоксары, Гражданская, 75, офис 12  
+7 (8352) 655-731  
info@phsreda.com  
https://phsreda.com

Отпечатано в Студии печати «Максимум»  
428005, Чебоксары, Гражданская, 75  
+7 (8352) 655-047  
info@maksimum21.ru  
www.maksimum21.ru