

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Оренбургский государственный университет»

Пыхтина Ю.Г.

АНАЛИЗ ТЕКСТА С УЧЕТОМ ЕГО ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ХАРАКТЕРИСТИК

Учебное пособие

Рекомендовано ученым советом федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Оренбургский государственный университет» для обучающихся по образовательным программам высшего образования по направлению подготовки 45.03.01 Филология

Оренбург
2019

УДК 82:81'42(075.8)

ББК 83.001я73

П 95

Рецензент – доцент, кандидат филологических наук Щипанова Ю.В.

Пыхтина, Ю.Г.

П95 Анализ текста с учетом его пространственных характеристик : учебное пособие / Ю.Г. Пыхтина ; Оренбургский гос. ун-т. – Оренбург : ОГУ, 2019. – 129 с.

ISBN

Материалы, представленные в учебном пособии, раскрывают особенности анализа произведения литературы в пространственном аспекте. Авторская научная концепция, ставшая основой пособия, позволит обучающимся отчетливо проследить специфику художественного пространства, пространственных моделей и образов в произведениях различных родов, жанров и стилей, а также найти возможные пути исследования текстов, отражающих своеобразие национальной и региональной пространственных картин мира.

Структура и содержание учебного пособия соответствуют программе дисциплины «Анализ текста с учетом его пространственных характеристик», изучаемой студентами направления подготовки 45.03.01 Филология. Отдельные материалы пособия могут использоваться также в курсах «Актуальные проблемы теории литературы», «Пространственно-временной анализ художественного текста», «Литературное краеведение», «Филологический анализ текста» в рамках направлений подготовки 45.04.01 Филология, 45.06.01 Языкознание и литературоведение.

УДК 82:81'42(075.8)

ББК 83.001я73

ISBN

© Пыхтина Ю.Г., 2019

© ОГУ, 2019

Содержание

Введение	4
1 Художественное пространство в литературном произведении	7
1.1 Художественное пространство как литературоведческая категория	7
1.2 Пространственная терминология в современном литературоведении ..	13
1.3 Типология пространственных образов	28
1.4 Типология пространственных моделей	34
1.5 Уровневый анализ пространственных образов и моделей	62
2 Национальное пространство и русский характер	73
2.1 Дом в русской ментальности (на материале литературы советской эпохи)	81
2.2 Деревня как модель национального пространства (Л. Толстой, А. Чехов, И. Бунин)	89
2.3 Провинциальный город – сквозной национальный пространственный образ в русской литературе	93
2.4 Национальные пейзажные образы в русской литературе	97
3 Оренбургское пространство в художественном тексте: соотношение национального и регионального	108
3.1 Региональный текст как отражение национальной ментальности	108
3.2 Образ города в лирике оренбургских поэтов	117
3.3 Образ степи в оренбургской поэзии	123

Введение

Пространственный опыт – основа всякого знания человека о мире, ибо взаимодействие человека и мира всегда протекает в системе некоторых пространственных координат, точкой отсчета которой является человек. Пространство является самой большой по своим масштабам, самой важной для восприятия мира и всей жизнедеятельности человека категорией. Пространство дано человеку как целостность, это то, что вмещает человека, то, что он видит простирающимся перед собой; пространство – это среда всего сущего, окружение, в котором все происходит и случается, некая заполненная объектами и людьми «пустота». Пространство можно не только *увидеть*, но и *представить*, причем любая абстракция (например, геометрическое пространство) имеет под собой чувственную основу. Пространство, таким образом, является неотъемлемым компонентом любого произведения искусства, в том числе и литературного, и особенности его представления во многом зависят от эстетических задач писателя. Исследование художественного текста с точки зрения его пространственных характеристик поможет студентам осознать эти задачи и научиться видеть за деталями произведения его целостную структуру. Кроме того, обращение к категориям пространства при толковании художественного текста – новый путь изучения литературного произведения, представляющий большие возможности для творческого поиска, для выявления нетрадиционных подходов к анализу художественных произведений, для создания новых технологий изучения художественного текста.

В первой главе «Художественное пространство в литературном произведении» дается определение художественного пространства, рассматривается современная литературоведческая терминология, используемая в процессе исследования пространственно-временной организации текста, предлагаются различные типологии пространственных образов и моделей, излагается концепция их уровневого анализа.

Вторая глава посвящена ключевым пространственным образам в русской литературе, таким как дом, провинциальный город, деревня, пейзаж, не только создающим национальный колорит в произведениях, но отражающим специфику русского характера. Изучение в художественном тексте этого, внешнего географического и природно-климатического фактора, который стал одновременно внутренним духовным фактором русского человека, является, на наш взгляд, весьма перспективным и интересным.

Не менее важным представляется сопоставительное изучение способов моделирования национального пространства в произведениях русских писателей-классиков и произведениях региональной (оренбургской) литературы. Этот аспект затронут нами в третьей главе «Оренбургское пространство в художественном тексте: соотношение национального и регионального». Интертекстуальный анализ позволит студентам не только понять специфику национальной и региональной пространственных картин мира, нашедших реализацию в текстах в конкретных пространственных образах и моделях, но и выведет на более высокий уровень понимания художественного текста.

Таким образом, учебное пособие имеет своей целью познакомить обучающихся с современными литературоведческими концепциями анализа художественного текста с учетом его пространственных характеристик. В ходе работы с материалами пособия студенты научатся определять функции пространства в художественных текстах, соотносить их с авторским замыслом; анализировать художественное пространство в произведениях различной родовой и стилевой специфики; познакомятся с современными типологиями пространственных образов и моделей; научатся использовать на практике разнообразные методы и приемы анализа пространственных образов и пространственных моделей в программных произведениях и произведениях региональной литературы. Усвоив необходимые теоретические сведения, студент-филолог сможет эффективно применять их в своей практической деятельности.

Пособие подготовлено на основе авторской научной концепции, апробированной в течение 15 лет в публикациях самого разного уровня, в том числе в национальных и международных конференциях, в российских и зарубежных рецензируемых изданиях.

Разделы учебного пособия соответствуют программе дисциплины «Анализ текста с учетом его пространственных характеристик», изучаемой в бакалавриате, и включают теоретический материал для изучения, а также вопросы и задания для самостоятельной работы по каждой теме. Для удобства восприятия материала ссылки на цитируемые научные источники даются в виде постраничных сносок.

1 Художественное пространство в литературном произведении

1.1 Художественное пространство как литературоведческая категория

Пространственный подход к анализу художественного текста в настоящее время является одним из новых путей изучения литературы, ориентирующих читателя на освоение произведения в единстве его содержания и формы, на глубокое постижение его смысловой и художественной сложности, его эмоционального наполнения.

Пространство является важнейшей категорией, как для восприятия мира, так и для всей жизнедеятельности человека. В философии пространство понимается двояко: во-первых, как форма созерцания, восприятия, представления вещей, основной фактор высшего, эмпирического опыта; во-вторых, как способ существования объективного мира, неразрывно связанный со временем. Данные многих наук – физики, геометрии, лингвистики, искусствоведения, литературоведения, психологии – подтверждают сегодня тот факт, что существует разница между физическим, материальным миром и отражением этого мира в нашем сознании, его восприятием. Каждое индивидуальное сознание вырабатывает свою систему пространственных представлений. Субъективное пространство, отражающее реальное пространство, имеет собственную структуру и является относительно самостоятельным феноменом. Концепция пространства, сформировавшаяся в сознании художника, его субъективное пространство объективируется в пространственной структуре художественного мира.

Итак, художественное пространство понимается исследователями как преобразованное реальное пространство. Характер и степень преобразования (моделирования) определяется рядом факторов.

По мысли Ю.М. Лотмана, «художественное пространство в литературном произведении – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие»¹.

Д.С. Лихачев в статье «Художественная среда литературного произведения» подчеркивает, что писатель, отражающий в своем произведении реальную действительность, «формирует ее, исходя из своих о ней представлений и соответственно своему художественному замыслу»². Те же положения развиваются в работе Д.С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы» (глава «Поэтика художественного пространства»). Поднимая вопрос о внутреннем мире художественного произведения, ученый указывает, что этот мир – «явление не пассивного восприятия действительности, а активного ее преобразования, иногда большего, иногда меньшего»³. Художественное пространство, по Лихачеву, будучи связанным с реальным пространством, по-особому отражает это пространство в зависимости от ряда факторов: от различных форм сюжетного построения, стилистической манеры автора, даже от мира психологии действующих лиц.

В современном литературоведении можно выделить два основных направления в исследованиях структуры художественного пространства. Одно из них связано с идеей хронотопа, разработанной М.М. Бахтиным. Хронотопом М.М. Бахтин назвал «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»⁴. Сущность хронотопа в установлении законов, по которым натуральное время-пространство трансформируется в условное в соответствии с тем или иным жанром.

Второе направление в литературоведении (Ю.М. Лотман, С.Ю. Неклюдов, В.Н. Топоров и др.) рассматривает пространство и время как относительно

¹ Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. Для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С.258

² Лихачев Д.С. Художественная среда литературного произведения // Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве». Тезисы и аннотации. – Л.: Советск. писатель. Лен-е отд-е, 1970. – С.7-9

³ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – С. 335

⁴ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // М.М. Бахтин Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. - С. 234.

самостоятельные художественные категории. Причем, если в первом случае приоритетным в структуре произведения считается время, то во втором – пространство.

Пространство как ключ к пониманию и интерпретации художественных произведений рассматривается в работах В.Н. Топорова, который отмечает, что «индивидуальный образ пространства в наибольшей степени определяет основу авторского взгляда на мир («спациализированные модели мира»)), выступает в тексте форсированно, «его приметы становятся частыми, даже навязчиво повторяемыми ... сама «пространственность» становится особенно «экспансивной», откладывая свой отпечаток и в тех сферах, которые не являются пространственными по преимуществу и даже вообще»⁵.

Подобных взглядов придерживается и С. Хоружий. Так, в работе о Дж. Джойсе он пишет: «На месте исчезнувшего времени... оказывается новое, дополнительное пространственное измерение. Как скажет физик, Джойс изменил топологию вселенной, заменив ось времени еще одной пространственной осью»⁶.

Д. Фрэнком было замечено, что «...современная литература – в лице таких ее представителей, как Томас Стернз Элиот, Эзра Паунд, Марсель Пруст и Джеймс Джойс, – в своем развитии обнаруживает тенденцию к пространственной форме. Все эти писатели в идеале рассчитывают на то, что читатель воспримет их произведения не в хронологическом, а в пространственном измерении, в застывший момент времени»⁷.

То, что «опространствливание» формы – факт и фактор не только европейской, но и русской литературы отмечает в своей статье «В поисках утраченного пространства» Ю.В. Шатин. По его мнению, в поэзии в целом доминирует

⁵ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995. – С. 448.

⁶ Хоружий С.С. Улисс в русском зеркале // Джойс. Дж. Улисс. Т.3. – М., 1994. – С. 429

⁷ Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., Изд-во МГУ, 1987. – С. 197, 212.

пространство, и применительно к ней логичнее было бы использовать термин «топохрон», нежели традиционный «хронотоп»⁸.

Отметим, что специфика художественного пространства рассматривалась и активно рассматривается в настоящее время в самых различных аспектах и направлениях.

К анализу художественного пространства обращаются при изучении сюжетно-композиционного строя произведения. Так, Ю.М. Лотман, анализируя композиционные особенности художественного текста, пользуется термином «граница», связывая его именно с сюжетом, где отдельные эпизоды имеют различный пространственный статус: одни из них жестко закреплены за местом, и их невозможно перенести в другое место, не нарушая ткани произведения, для других такой жесткой связи с конкретным местом не существует. Среди основных структурообразующих факторов композиции художественного произведения выделяют «точку зрения» – понятие, напрямую связанное с художественным пространством. Учение о точке зрения детально разработано представителем московско-тартуской школы Б.А. Успенским, который рассматривает данный термин в нескольких аспектах: в плане оценки, фразеологии, пространственно-временной характеристики и психологии. Успенский анализирует особенности восприятия пространства, выражающиеся в дистанции между наблюдателем и объектом, в соотношении фигуры и фона. Точка зрения, по мнению исследователя, может быть внешней и внутренней по отношению к описываемому событию. Она непосредственным образом связана с системой субъектов речи текста, описываемых в литературоведении как «повествователь», «рассказчик», «герой». Точки зрения автора (повествователя) и персонажа могут совпадать и расходиться. Наблюдатель может быть динамичен и неподвижен⁹.

В связи со сказанным заметим, что в художественном тексте пространство связывают не только с сюжетом и композицией, но и системой персонажей.

⁸ Шатин Ю.В. В поисках утраченного пространства (Блок, Белый, Мандельштам) // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Межвузовский сборник научных трудов. – Кемерово, 1990. – С.97.

⁹ Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. - 352 с.

В статьях Ю.М. Лотмана звучит мысль о твердой приуроченности героев произведения к определенному месту. Рассматривая пространственную типологию героев, ученый говорит о двух важнейших типах: «героях пути» и «героях места» (подробнее см. работу Ю.М. Лотмана *Художественное пространство в прозе Гоголя*).

Многие исследователи высказывают мысль о зависимости пространственных изображений от родо-жанрового варианта текста, а также стиля писателя. В связи с этим выделяют и описывают жанрообразующие модели художественного пространства: историческую, мифологическую, сказочную, бытовую, фантастическую, космическую и т.п. Создавая ту или иную модель художественного пространства, автор отбирает объекты действительности, организуя их определенным образом в соответствии с закономерностями жанра и стиля, поскольку «...художественное пространство представляет модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений»¹⁰.

Художественное пространство трактуют и как одну из важнейших категорий национальной картины мира; в связи с этим рассматривают устойчивые национально-культурные пространственные образы, например, в русской литературе общечеловеческий образ «дом» предстает как дворянская усадьба, изба, квартира, коммуналка, барак, общага и т.п. Большое внимание уделяется изучению образов Москвы, Петербурга, провинциального города, дороги, сада и др., широко представленных в русской литературе. Достаточно плодотворно рассматриваются национальные пейзажные образы, значительную работу проделал в этом направлении М.Н. Эпштейн, представив систему пейзажных образов в русской поэзии на основе вычленения «ландшафтных предметов»¹¹.

Существенный вклад в исследования, посвященные художественному пространству, вносят ученые-краеведы. Одно из направлений связано с изучением областных «литературных гнезд» – тех мест, в которых родились и твори-

¹⁰ Лотман, Ю.М. *Художественное пространство в прозе Гоголя* // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. Для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С.258

¹¹ Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш. школа, 1990. – 302 с.

ли знаменитые русские писатели и которые оставили значительный след в их произведениях. По словам А. Твардовского, «русские писатели... принесли с собой в литературу свои донские, степные и лесостепные, уральские и сибирские родные места. Они утвердили в нашем читательском представлении особый облик этих мест и краев, цвета и запахи их лесов и полей, их весны и зимы, жары и метели, отголоски их песен, своеобразную прелесть иного местного словечка, звучащего отнюдь не в разладе с законами великого единого языка». Представители другого направления выявляют и анализируют наиболее значимые пространственные образы, характерные для литературы определенного региона. Так, А.Г. Прокофьева, занимаясь краеведческой проблемой пространства в школьном изучении литературы, в своих работах выделила и описала оренбургские пространственные образы в творчестве В.И. Даля, образы Урала, Яика, Рифея, берега и др. в оренбургской поэзии конца XVIII-начала XX вв., образ степи в поэзии оренбуржца В.Ф. Наседкина, мотив оренбургского бурана в произведениях русских писателей и др.¹²

Все вышесказанное свидетельствует о разных подходах в толковании художественного пространства и о большом внимании к названной проблеме. Мы будем исходить из понимания пространства в литературе как структурной составляющей художественного мира писателя, которая становится для этого мира определяющей и может выступать в качестве ценностно-значимого для героя или автора результата их опыта общения с реальностью. Художественное пространство, являясь интегрирующей категорией, может быть использовано в качестве «ключа» для прочтения произведения. Оно позволяет органично соединить жанровый подход к произведению, анализ элементов его сюжетно-композиционного строя, предполагающий рассмотрение системы мотивов и лейтмотивов, а также анализ стиля, выводящий уже к конкретным образным формам, к словесному воплощению художественного мышления писателя.

¹² Прокофьева А.Г., Прокофьева В.Ю. Анализ художественного произведения в аспекте его пространственных характеристик: Монография. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2000. – 160 с.

Вопросы и задания

1. Объясните понятие «хронотоп». Кто ввел это понятие в литературоведение?
2. Какие подходы к исследованию пространства и времени можно выделить в современном литературоведении? Чем обоснованы разные подходы к анализу данных художественных категорий?
3. Сравните взгляды исследователей на категорию «художественное пространство». В чем сходство и различие точек зрения на проблему?
4. Какие черты, свойственные художественному пространству, выделяют ученые?
5. Что такое «пространственная точка зрения»? Как используется данная категория при анализе художественного произведения?
6. Подготовьте доклады о проблеме художественного пространства в произведениях литературы по работам М.Ю. Лотмана, М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, В.Н. Топорова, Г.Д. Гачева, Б.А. Успенского и др.

1.2 Пространственная терминология в современном литературоведении

В современных филологических исследованиях, посвященных анализу художественного пространства в литературе, используется большое количество терминов и понятий, обозначающих пространственные образы. Сравним, например, способы называния и идентификации пространственного значения через ключевое слово «дом» в статьях и диссертациях по русской литературе: «Локус дома в лирической системе Анны Ахматовой»¹³, «Тема дома в творчестве М.А. Булгакова»¹⁴, «Образ дома в русской прозе 1920-х

¹³ Кихней, Л. Г. Локус дома в лирической системе Анны Ахматовой / Л.Г. Кихней, М.В. Галаева // Восток-Запад: Пространство русской литературы. Материалы Междунар. науч. конф. – Волгоград, 2005. – С. 237-247.

¹⁴ Жданова, В. А. Тема дома в творчестве М.А. Булгакова / В.А. Жданова // Начало. Сб. ст. – М, 2003. Вып. 6. – С. 123-142.

годов»¹⁵, «Мотив Дома в русской романтической прозе 20-х - 30-х годов XIX века»¹⁶, «Мифологема "дом" и ее художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции...»¹⁷, «Идея дома в творчестве Осипа Мандельштама»¹⁸, «Феномен дома в ранней лирике Марины Цветаевой»¹⁹ и т.п. Встречаются и такие обозначения, как топос дома, архетип дома, концепт дома. Подобная ситуация складывается и в отношении других пространственных номинаций – дороги, города, сада, усадьбы и т.п.

Полифонизм в обозначении предмета анализа в литературоведческих работах, на наш взгляд, можно объяснить прежде всего многогранностью образов пространства в русской литературе, их многофункциональностью в структуре художественного текста, а также конкретными исследовательскими задачами. Так, говоря о теме, идее или феномене дома, ученые подчеркивают особое место этой пространственной категории в художественном мире произведения, ее сквозной характер (повторяемость), отношение к дому как некой доминанте, определяющей мировоззрение героев и организующей их жизнь. Естественно, что в исследованиях подобного рода рассматривается пространственный образ дома или система образов, воплощающая идею дома, определяющая дом как феномен, вобравший в себя целую парадигму смыслов.

Однако многие термины, обозначающие представленное в тексте художественное пространство или отдельные его фрагменты, вводятся в научный оборот без конкретной семантизации, и, как следствие, часто смешиваются, взаимозаменяются, что, с одной стороны, затрудняет их применение в

¹⁵ Разувалова, А. И. Образ дома в русской прозе 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Разувалова Анна Ивановна. – Красноярск, 2004. – 240 с.

¹⁶ Бугрова, Л. В. Мотив Дома в русской романтической прозе 20-х - 30-х годов XIX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Бугрова Лариса Васильевна. – Тверь, 2004. – 188 с.

¹⁷ Анисимова, М. С. Мифологема «дом» и ее художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции: на примере романов И.С. Шмелева «Лето Господне» и М.А. Осоргина «Времена»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Анисимова Мария Сергеевна. – Нижний Новгород, 2007. – 185 с.

¹⁸ Медвидь, М. В. Идея дома в творчестве Осипа Мандельштама: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Медвидь Мария Васильевна. – Нижний Новгород, 2007. – 182 с.

¹⁹ Кирьянова, Е. Н. Феномен дома в ранней лирике Марины Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кирьянова Екатерина Николаевна. – М., 2012. – 218 с.

литературоведческом анализе, а с другой – приводит к недопониманию специалистами концепции исследователя.

Многообразие пространственных терминов и понятий, используемых в современном литературоведении в качестве инструмента анализа художественного текста, поставило нас перед необходимостью уточнить значение некоторых из них.

Активнее остальных и зачастую как синонимы используются филологами слова «локус» (лат. *locus* – место) и «топос» (греч. *topos* – место). Ученые, занимающиеся изучением художественного пространства, делали неоднократные попытки разработать четкие критерии для разграничения и окончательной дефиниции данных понятий²⁰. Убедительными представляются рассуждения по этому поводу В.Ю. Прокофьевой, которая, проанализировав возможные варианты значений терминов «топос» и «локус» в современных гуманитарных исследованиях, пришла к выводу, что топосом называют «во-первых, значимое для художественного текста (или группы художественных текстов – направления, эпохи, национальной литературы в целом) "место разворачивания смыслов", которое может коррелировать с каким-либо фрагментом (или фрагментами) реального пространства, как правило, открытым. Во-вторых, набор устойчивых речевых формул, а также общих проблем и сюжетов, характерных для национальной литературы»²¹.

В результате обзора новейших литературоведческих работ, в которых встречается термин топос, мы определили, что он широко применяется как в первом своем значении (топос Петербурга²², топос Сибири²³, экзотический

²⁰ Щукина, Д. А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста / Д.А. Щукина. – СПб.: СПбГИ, 2003. – 218 с; Прокофьева, В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В.Ю. Прокофьева // Вестник Оренбургского университета. – 2005. – № 11. – С 87-94; Субботина, Т. В. Локус, топос, урбоним, микротопоним: к вопросу о содержании пространственных понятий / Т.В. Субботина // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 24 (239). Филология. Искусствоведение. Вып. 57. – С. 111-113 и др.

²¹ Прокофьева, В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В.Ю. Прокофьева // Вестник Оренбургского университета. – 2005. – № 11. – С 89.

²² Кофанова, В. Топос Петербурга в поэтическом тексте Ахматовой / В. Кофанова // Текст: Узоры ковра: Сборник статей научно- методического семинара «Textus». – Вып 4. – Ч. II. – СПб-Ставрополь: Изд-во СГУ, 1999. – С.56-60.

топос²⁴), так и во втором (топос смерти²⁵, агиографический топос²⁶, топос тишины²⁷ и т.п.); может обозначать общие и типичные пространственные образы, создававшиеся в мировой литературе на протяжении всего ее существования (универсальность топосов сближает их, по мнению Э.Р. Курциуса, впервые применившего этот термин в литературоведении, с архетипами)²⁸ или уже в литературе отдельной эпохи, нации (в русской литературе – топос дворянской усадьбы, топос провинциального города, топос коммуналки и др.), но в то же время не сводится к текстуальной фиксации объектов «физического» художественного пространства, топос – это «общее место» вообще, «стереотипный, клишированный образ, мотив, мысль»²⁹.

Локусом же называют именно «пространственный ориентир»³⁰, зафиксированный в тексте, и обладающий признаками «относительной тождественности существующему в реальной действительности объекту и культурной значимости этого объекта для социума, на основе чего формируется когнитивная база и фиксируются стереотипные и индивидуальные представления о нем»³¹. Локусы представляют собой «единицы ассоциативного отражения действительности», «реализующиеся с помощью тропов и обладающие психологической реальностью, т.е. способностью вызывать чувственно-мысленные представления»³².

²³ Гладкова, И. Б. Топос Сибири в русской очерковой прозе 1960-1980-х годов (Л.Н. Мартынова, В.Г. Распутина, П.Н. Ребрина, И.Ф. Петрова): Семантика, генезис, эволюция: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Русская литература. – Омск, 2004. – 24 с.

²⁴ Полиевская, А. С. Экзотический топос в творчестве Н.С. Гумилева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Полиевская Александра Сергеевна. – Москва, 2006. – 16 с.

²⁵ Проданик, Н. В. Топосы смерти в лирике А. С. Пушкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Русская литература. – Омск, 2000. – 20 с.

²⁶ Рогожникова, Т. П. Агиографический топос в житийных текстах Великих Миней Четых: синхронический и диахронический аспекты / Т.П. Рогожникова // Вестн. Омского ун-та. – 2000. – № 4. – С. 84-87.

²⁷ Бухаркин, П. Е. Топос «Тишины» в одической поэзии М.В.Ломоносова / П.Е. Бухаркин // XVIII век. – СПб.: Наука, 1996. – Сб.20. – С. 3-12.

²⁸ Махов, А. Е. Топос / А.Е. Махов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 1076.

²⁹ Там же

³⁰ Неклюдов, С. Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине / С.Ю. Неклюдов // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16-26 августа 1966. – Тарту: ТГУ, 1966. – С. 42.

³¹ Прокофьева, В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В.Ю. Прокофьева // Вестник Оренбургского университета. – 2005. – № 11. – С 90.

³² Там же

Добавим, что в научных трудах и топосом, и локусом может называться один и тот же пространственный образ, в зависимости от того, какие именно смыслы вкладывает в этот образ автор анализируемого произведения. Например, Т. Е. Аркатова в диссертации «Национальный образ мира в прозе В.И. Белова»³³, на наш взгляд, совершенно справедливо трактует образ дома как топос, поскольку он является в представлении писателя одной из пространственных координат, организующих жизненный уклад традиционной цивилизации, актуализирующих свое символическое значение в цепочке устойчивых для русской культуры оценок. А в статье Л. Г. Кихней и М. В. Галаевой дом в лирической системе Анны Ахматовой логично рассматривается как локус³⁴, т.к. является «конституирующим элементом ахматовской картины мира», художественным образом, воплощающим «внешнее» (пространственное) и «внутреннее» (экзистенциальное) бытие лирической героини.

Следующая пара терминов, используемых в практике анализа художественного пространства для обозначения первичных, универсальных пространственных образов, – архетип и мифологема (ср. архетипы дома, дороги, сада и мифологема дома, дороги, сада и т.п.). Признавая близость значения данных понятий, современные исследователи называют мифологемами «сознательное заимствование автором мифологических мотивов», а архетипами «бессознательную их репродукцию»³⁵. Однако, как справедливо заметил С.М. Телегин, зарубежное литературоведение, опирающееся на учение К.Г. Юнга, никак не связывает «правильное понимание мифологема с "осознанностью" ее использования в литературе». <...> Если и приходится разделять архетип и мифологему, то не по принципу "сознатель-

³³ Аркатова, Т. Е. Национальный образ мира в прозе В.И. Белова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Аркатова Татьяна Евгеньевна. – Владивосток, 2008. – 195 с.

³⁴ Кихней, Л. Г. Локус дома в лирической системе Анны Ахматовой / Л.Г. Кихней, М.В. Галаева // Восток-Запад: Пространство русской литературы. Материалы Междунар. науч. конф. – Волгоград, 2005. – С. 237-247.

³⁵ Козлов, А. С. Мифема, мифологема / А.С. Козлов // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН. 1999. – С. 224.

ное/бессознательное", а по принципу принадлежности к психологии или к мифологии». <...> Архетипы, являясь первичными досодержательными схемами, нуждаются в воплощении и реализации в образах. Такое воплощение архетип получает в мифологеме, которую Юнг понимал как константу, принадлежащую к структурным составляющим души, остающимся неизменными»³⁶. Поскольку архетипы «не сами образы, а схемы образов, их психологические предпосылки, их возможность», а процесс мифотворчества и литературного творчества «есть не что иное как трансформация архетипов в образы»³⁷, считаем, что корректнее говорить не о «пространственных архетипах», а о «пространственных мифологемах» или «архетипических пространственных образах», например, мифологема пути, но не архетип пути.

Сложнее обстоит дело с соотношением таких понятий, как сквозной пространственный образ, художественный концепт, обозначающий тот или иной пространственный ориентир (например, концепт «Город»), и пространственный мотив – все три понятия связаны общим значением повторяемости в художественных текстах и в этом смысле зачастую используются как взаимозаменяемые (см. указ. выше работы Л.В. Бугровой, Т.А. Мегириянц, А.И. Разуваловой, С.М. Шакирова и др.). Однако оперируя данными понятиями при анализе литературного произведения, нужно помнить, что это категории разного порядка. Самым широким смыслом наделяются концепты – «некоторые подстановки значений», которые существуют в словарном запасе языка и относятся к области сознания (национального или индивидуального)³⁸. В последнее время большое распространение получила практика анализа ключевых концептов в художественной литературе с целью прояснения особенностей мировоззрения писателей и установления их вклада в развитие

³⁶ Телегин, С. М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении / С.М. Телегин // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции 9г. Астрахань, 19-24 апреля 2010 г.) / под ред. Г.Г. Исаева. – Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2010. – С.15.

³⁷ Аверинцев, С. С. Архетип / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия, 1997. – Т. 1. – С. 110.

³⁸ Лихачев, Д. С. Очерки по философии художественного творчества / Д.С. Лихачев // РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – 2-е изд., доп. – СПб.: БЛИЦ, 1999. – С. 155.

национальной концептосферы³⁹, соответственно появился и уточняющий термин «художественный концепт», рассматриваемый в качестве единицы сознания конкретного писателя и средства выражения авторской картины мира. Исследователи обращают внимание на универсальный характер художественных концептов, их устойчивость в литературе и культуре в целом: «Художественный концепт находит своё вербальное выражение в художественном образе, символе, является единицей картины мира писателя, пронизывает всю структуру произведения, выходит за его пределы, связывая определенный художественный текст с другими произведениями писателя, художественной литературы, культурными константами нации»⁴⁰.

Т.И. Васильева в статье «Литературоведческий подход к изучению художественного концепта» (2012) намечает «основные этапы концептного анализа, позволяющие более полно и закономерно рассмотреть художественный концепт»: 1. установление ключевого слова – репрезентанта концепта в произведении; 2. определение словарного значения ключевого слова-репрезентанта и его смысла, трактуемого в зависимости от художественного контекста, индивидуально-авторского наполнения слова; 3. рассмотрение «исторических» признаков концепта, выделение среди них наиболее востребованных писателем в конкретном произведении; обозначение общекультурного наполнения концепта; 4. анализ ассоциативных связей, выявление наполнения ассоциативно-семантического поля содержания концепта и особенностей его репрезентации в произведении; 5. исследование воплощения концепта на разных уровнях текста (тематическом, сюжетно-композиционном, мотивно-образном); 6. определение индивидуально-авторского смысла концепта; 7. характеристика связи исследуемого концепта

³⁹ Зусман, В. Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка / В.Г. Зусман. – Нижний Новгород, 2001. – 168 с.; Миллер, Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л.В. Миллер // Мир русского слова. – М., 2000. – № 4. – С. 39-45; Тарасова, И. А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения / И.А. Тарасова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия «Лингвистика». – 2010. – № 4 (2). – С. 742-745 и др.

⁴⁰ Васильева, Т. И. Литературоведческий подход к изучению художественного концепта / Т.И. Васильева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – № 7 (18): в 2-х ч. Ч. I. – С. 53.

с другими ключевыми константами художественной концептосферы автора, определение места концепта в художественной картине мира писателя⁴¹.

Предложенная методика литературоведческого анализа художественных концептов, разработанная на основе лингвистической методики, по сути, является универсальным «рецептом», пригодным для изучения концептосферы любого писателя, однако, не умаляя значимости концептного анализа, мы все же считаем, что подобной стандартной схемы для изучения художественных образов быть не может. Как заметил Ю.В. Манн, в живой диалектике художественного образа (в том числе и пространственного – авт.) естественно и логично сочетаются и тема, и конфликт, и природа персонажа, и жанр, и время-пространство, и структура повествования, и игровое начало, и многое другое⁴², следовательно, чтобы понять все многообразие смыслов того или иного образа в литературном произведении, недостаточно описать структуру художественного концепта. Кроме того, «значение концепта всегда ограничено контекстом, в котором концепт доходит до адресата»⁴³, а значение художественного образа может быть безграничным, оно может быть даже шире задуманного создателем произведения, т.к. каждая эпоха находит в нем новые стороны и грани, дает ему свою трактовку. Художественный концепт, являясь результатом столкновения словарного значения слова с личным опытом писателя, материально выражается словом или словосочетанием и, подменяя собой значение, контекстуально ясен даже тогда, когда его смысл в тексте значительно расширяется. Художественный образ не равен слову (речь идет не о словесных образах) и может быть понятен только в связи с другими образами в структуре художественного целого. В то же время художественный концепт включает в себе потенцию к раскрытию образов, именно поэтому мы считаем концептный анализ одним из значимых этапов анализа художественного образа в целом и в частности сквозных простран-

⁴¹ Там же. – С. 53-54.

⁴² Манн, Ю. В. Диалектика художественного образа / Ю.В. Манн. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 5.

⁴³ Лихачев, Д. С. Очерки по философии художественного творчества / Д.С. Лихачев // РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – 2-е изд., доп. – СПб.: БЛИЦ, 1999. – С. 152.

ственных образов, устойчиво повторяющихся как в творчестве одного писателя, так и в произведениях разных авторов.

Для конкретизации проблемы рассмотрим взаимосвязь понятий «концепт "Дом"» и «сквозной пространственный образ "дом"». Считая «дом» одним из наиболее устойчивых для русского сознания концептов, Ю.С. Степанов выделяет в качестве его основного, актуального признака представление об уюте: «В русском понятии уют присутствует семантический и психологический компонент – «ощущение своего, своего дома (ср. фр. *un chez-soi* "свой уголок, свой дом"), нахождение у себя, "домашности")»⁴⁴. К архетипическим характеристикам этого концепта относят также: «покой, безопасность, счастье, благополучие и согласие в семье, материальный достаток»⁴⁵. Будучи константой русской культуры, на наш взгляд, концепт «Дом» является сквозным (повторяющимся) пространственным образом в русской литературе, причем оценочный компонент концепта остается стабильным при всех исторических изменениях. В то же время образы дома у разных писателей являются уникальными, несут разную смысловую нагрузку, выполняют разные функции в произведениях (ср., напр., идиллический дом в «Старосветских помещиках» Н.В. Гоголя, коммуналку в произведениях М.А. Булгакова и общагу в «Андеграунде» В.С. Маканина). Иными словами, концепты в основном всеобщи, хотя и заключают в себе в пределах контекста множество возможных отклонений и дополнений, а художественные образы принципиально оригинальны; раскрывая одну и ту же тему, осваивая один и тот же жизненный материал, разрабатывая вечные образы, разные авторы создают разные произведения. Творя свой неповторимый образ дома, каждый большой писатель тем самым обогащает концептосферу русского языка множеством новых смыслов, отличных от базового значения концепта.

⁴⁴ Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. / Ю.С. Степанов. – М.: «Академический проект», 2004. – С. 827.

⁴⁵ Байбурин, А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. / А.К. Байбурин. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 224 с.

Помимо оппозиции «концепт» и «образ» в литературоведении возникает и другая оппозиция – «сквозной пространственный образ» и «пространственный мотив». Определяя мотив как «единицу повествовательного языка фольклора и литературы, соотносящую в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками, инвариантную в своей принадлежности к повествовательной традиции и вариантную в своих событийных реализациях в произведениях фольклора и литературы»⁴⁶, И.В. Силантьев вслед за М.М. Бахтиным указывает на хромотопичность мотива, уточняя при этом, что мотив близок хромотопу только тогда, когда «в структуре мотива функционально и эстетически актуализированными оказываются не только его актанты или предикат, но и его обстоятельственные (т.е. пространственно-временные) характеристики»⁴⁷. К примеру, мотив пути может рассматриваться как хромотопический, поскольку в его структуре явственна семантическая связь мотивного предиката и пространственно-временных признаков, и, хотя само слово «путь» не предикативно, за ним «все равно подразумевается комплекс характерно-вероятных действий предикатов»⁴⁸ (см., напр., работу: Тюпа В.И. «Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века»)⁴⁹.

По мнению современных авторитетных теоретиков литературы И.В. Силантьева, В.И. Тюпы и И.В. Шатина, разработавших методику мотивного анализа на основе синтеза разных подходов⁵⁰, аналитическое описание мотива предполагает соблюдение некоторых важных условий: учета последовательности событийных реализаций в повествовательном ряду (в нескольких произведениях одного писателя, определенного жанра или темати-

⁴⁶ Силантьев, И. В. Сюжетологические исследования / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – С. 10.

⁴⁷ Силантьев, И. В. Мотивный анализ: уч. пос. / И.В. Силантьев, В.И. Тюпа, И.В. Шатин / под ред. И.В. Силантьева. – Новосибирск: Нов. гос.ун-т, 2004. – С. 84.

⁴⁸ Там же. – С. 85.

⁴⁹ Тюпа, В. И. Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века / В.И. Тюпа // «Вечные» сюжеты русской литературы: «блудный сын» и другие. – Новосибирск, 1996. – С. 97-113.

⁵⁰ Силантьев, И. В. Мотивный анализ: уч. пос. / И.В. Силантьев, В.И. Тюпа, И.В. Шатин / под ред. И.В. Силантьева. – Новосибирск: Нов. гос.ун-т, 2004. – 239 с.

ки, конкретного направления или эпохи, национальной литературы, а также повествовательной традиции в целом); охвата всех аспектов его семиотической природы: семантического (описание предиката мотива, его актантов, его пространственно-временных характеристик), синтаксического (описание фабульной препозиции и постпозиции мотива) и прагматического (описание сюжетного смысла и интенции мотива); анализа как вариантного, так и инвариантного начал мотива⁵¹.

Анализируя прозаические художественные произведения А.С. Пушкина, фабулы которых содержат события встречи, И.В. Силантьев заостряет особое внимание на специфике пространственных признаков мотива встречи, выделяя среди них *статусные признаки пространства* (топосы со значением «вещности» и конкретности фабульного действия – встреча у героя дома, в гостях, в чужом доме, в обществе, в сакральном месте, на улице, на границе и т. д.) и *признаки, относящие пространство к актантам встречи* (пространство встречи может быть своим, родным, желанным, благоприятным или чужим, враждебным, нейтральным для героя). Подобный анализ ключевых пространственных характеристик мотива позволил ученому не только «выявить все многообразие семантических оппозиций внутри пространственной схемы мотива», но и «точно определить актуальный смысл событий встречи в конкретных сюжетах пушкинской прозы»⁵².

Как видно из вышесказанного, в предложенной модели анализа мотива описанию признаков художественного пространства отводится обязательное место, однако в силу принципиально иных, в отличие от образного анализа, задач исследования, акцент делается только на фабульно и сюжетно значимых приметах пространства, выражающих его актуальное отношение к предикатам и актантам мотива. Предметом основного внимания ученого, занимающегося мотивным анализом, становится пространство героев, при этом

⁵¹ Силантьев, И. В. Сюжетологические исследования / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 224 с.

⁵² Силантьев, И. В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. Отв. ред. Е.К. Ромодановская. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 140-261.

практически не рассматривается пространство повествователя. Кроме того, в повествовательном тексте пространство представлено, как правило, целой системой пространственных ориентиров, не только участвующих в организации событий, но и выполняющих множество других функций, это, безусловно, нужно учитывать, сочетая анализ сквозных пространственных образов с элементами мотивного анализа и помня о ключевой роли пространственных характеристик в структуре некоторых мотивов.

Обратим внимание на еще один важный аспект. В практике анализа лирических текстов часто смешивают или осознанно совмещают понятия «сквозной образ» и «мотив», принимая за основу лишь «верхний слой» их значения – интертекстуальность. Например, С.М. Шакиров в диссертации «Мотив дороги как парадигма русской лирики XIX - XX веков», по сути, проследил на обширном материале трансформацию сквозного пространственного образа дороги в русской поэзии, рассматривая «мотив с точки зрения его смысла как элемент идейно-образного уровня художественного произведения»⁵³.

В.И. Силантьев убедительно показал, что «природа мотива в лирике, по существу, та же самая, что и в эпическом повествовании: и там, и здесь в основе мотива лежит *предикативный* (или собственно *действительный*) аспект событийности», поэтому «считать мотивами все, что повторяется в тексте и из текста в текст, будь то образ, деталь, какой-либо характерный стилистический штрих или просто слово, наконец, – значит неоправданно расширять понятие мотива»⁵⁴. Успешно опробовав разработанную методику мотивно-тематического анализа лирики на материале стихотворений И.А. Бунина, ученый очередной раз доказал необходимость более строгого

⁵³ Шакиров, С. М. Мотив дороги как парадигма русской лирики: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шакиров Станислав Маэлсович. – Магнитогорск, 2001. – 196 с.

⁵⁴ Силантьев, И. В. Сюжетологические исследования / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – С.14.

подхода к выбору терминов, ибо в литературоведении до сих пор весьма распространена «смысловая невнятица в попытках теоретизирования»⁵⁵.

Обзор исследований, посвященных анализу художественного пространства в литературе, явственно показал, что современное литературоведение использует целый арсенал терминов и понятий, принятых для обозначения включенного в художественный текст пространства в целом или отдельных его фрагментов. Однако мы считаем, что ключевым и универсальным среди них является термин «пространственный образ», не только потому, что традиция его использования насчитывает столетия (см. образ художественный)⁵⁶, но и потому, что он объединяет в своем значении все возможные варианты пространственных номинаций.

Помимо понятия «пространственный образ» в практике литературоведческого анализа художественного пространства широко применяется термин «пространственная модель», разработанный Д.С. Лихачевым, Ю.М. Лотманом и В.Н. Топоровым⁵⁷ для обозначения фундаментальных параметров мировидения писателей, отразившихся в тексте художественного произведения и воплощающих специфически авторский «смыслообраз бытия». Так, Ю.М. Лотман, не отрицая теорию хронотопа М.М. Бахтина, свя-

⁵⁵ Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник. / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – С.11.

⁵⁶ Роднянская, И. Б. Образ / И.Б. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 669-674.; Гиршман, М. М. Образ художественный / М.М. Гиршман, А.В. Домашенко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 149- 151.

⁵⁷ Лихачев, Д. С. Поэтика художественного пространства / Д.С. Лихачев // Д.С. Лихачев Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб: Алетейя, 2001. – С. 129-145; Лотман, Ю. М. Заметки о художественном пространстве / Ю.М. Лотман // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. Ученые записки ТГУ. – Тарту, 1986. – С. 36-43; Лотман, Ю. М. К проблеме пространственной семиотики / Ю.М. Лотман // Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX. Ученые записки ТГУ. – Вып. 720. – Тарту, 1986. – С. 3-6; Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251-292; Топоров, В. Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура: сб. статей / отв. ред. Т.В. Цивьян. – М.: Наука, 1983. – С. 227-284; Топоров, В. Н. Пространство / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия, 1997. – Т.2. К-Я. – С. 340-342; Топоров, В. Н. Модель мира / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия. 1997. – Т. 2. К-Я. – С. 161-164.

занную с идеей неразрывного проникновения пространства и времени в литературном произведении, склонялся к обособленному их рассмотрению и настаивал на моделирующей функции художественного пространства: «...пространство в тексте есть язык моделирования, с помощью которого могут выражаться любые значения, коль скоро они имеют характер структурных отношений. Поэтому пространственная организация есть одно из универсальных средств построения любых культурных моделей»⁵⁸.

Разносторонние и плодотворные филологические исследования пространственных моделей в художественной литературе послужили основанием для выделения «спациального» (от лат. *spatium* – пространство) направления в литературоведении, об актуальности и перспективности которого писал еще в 1980-е годы В.Н. Топоров: «В настоящее время вырисовываются перспективы особой "спациализированной" поэтики, отсылающей как к самому тексту, так и к "правилам" его чтения (литературоведчески-читательский аспект) сквозь призму "пространственности"»⁵⁹. Ученый отмечал, что «... "пространственность " в текстах <...> захватывает все их элементы, которые в силу этого более или менее естественно могут быть описаны принципиально пространственными структурами (моделями). Ср. «геометризованные» представления значимых эстетических отношений между звуками (или буквами) в тексте, между грамматическими формами и лексемами, между членами синтаксических конструкций; не подлежит сомнению практическая или по крайней мере теоретическая возможность пространственной трактовки поэтических тропов и фигур, лично-персонажной структуры текста (инвентарь действующих лиц и налагаемая на них сеть, определяющая распределение форм грамматического лица; «мерность» текста и связанная с ней проблема «точки зрения», соотношения «голосов» и т. п.), мотивов, сюжетов и даже жанров и родов художественной словесности»⁶⁰.

⁵⁸ Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю.М. Лотман – СПб.: «Искусство – СПб», 1998 – С. 443.

⁵⁹ Топоров, В. Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура: сб. статей / отв. ред. Т.В. Цивьян. – М.: Наука, 1983. – С. 282.

⁶⁰ Там же. – С. 281.

Учитывая предложенный Ю.М. Лотманом и В.Н. Топоровым состав элементов и параметров, необходимых для анализа пространственных моделей, современные ученые исследуют не только пространственную структуру отдельных произведений⁶¹, но и пространственную картину мира того или иного писателя в целом⁶². Изучение пространственных моделей, являющихся художественным отражением онтологии, позволяет литературоведам через выявление доминирующих пространственных ориентиров и определение их функций в художественных текстах проследить трансформации творческого развития выдающихся художников слова.

Рассмотрев наиболее актуальные в современном литературоведении термины и понятия, принятые для обозначения художественного пространства в целом, а также отдельных пространственных ориентиров, мы пришли к следующим выводам:

1 Понятия «локус», «топос» и «пространственная мифологема» используют для обозначения того или иного пространственного образа, отраженного в художественном тексте. Выбор одного из этих понятий в литературоведческом анализе зависит от функций образа в конкретном произведении. Так, локусом можно назвать любое включенное в текст пространство, как внешнее, так и внутреннее. Понятие «топос» употребляют, когда речь идет об устойчивых в национальной литературе образах, а понятие «пространственная мифологема» – когда характеризуют образ, сохранивший с глубокой древности свое константное архетипическое значение.

2 Пространственные образы являются содержательной формой тех или иных пространственных концептов, поэтому, рассматривая образную систему художественного произведения, можно использовать элементы концептного анализа.

⁶¹ Аванесова, А. С. Пространственные модели в «Театральном романе» М.А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Аванесова Анна Сергеевна. – Волгоград, 2008. – 20 с.

⁶² Разумова, Н. Е. Пространственная модель мира в творчестве А.П. Чехова: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Разумова Нина Евгеньевна. – Томск, 2001. – 45 с.

3 Большинство пространственных образов являются сквозными, интертекстуальными как в творчестве одного писателя, направления, эпохи, так и в национальной и мировой литературе в целом.

4 Понятия «сквозной пространственный образ» и «пространственный мотив» не являются синонимами и связаны только значением повторяемости, однако в структуру мотива могут быть включены пространственные характеристики, следовательно, имеет смысл учитывать это в литературоведческом анализе.

5 В «сильных» текстах (В.Н. Топоров) художественное пространство предстает как структурная модель, отражающая фундаментальные параметры мировидения писателя, анализируя такие произведения, целесообразно использовать термин «пространственная модель».

Многообразие пространственных образов и моделей в художественной литературе дает возможность их классификации по разным признакам и параметрам.

Вопросы и задания

1. Какие понятия и термины используют современные ученые при анализе художественных произведений в пространственном аспекте?

2. Есть ли принципиальное отличие в понятиях «топос» и «локус»? Свой ответ обоснуйте.

3. Когда возникает необходимость использовать термины «мифологема», «архетипический образ», мотив?

4. В каком значении ученые употребляют термин «пространственная модель»?

1.3 Типология пространственных образов

Художественное пространство, в отличие от физического, – это не протяженность вообще, а некая данная человеку целостность: то, что можно увидеть вокруг или вообразить. Являясь неотъемлемым компонентом лите-

ратурного произведения, пространство представлено в нем в конкретных (город, дом, сад) или абстрактных, но всегда имеющих под собой чувственную основу, художественных образах (космос, хаос, пустота), особенности изображения которых во многом зависят от эстетических задач писателя. Принимая это во внимание, исследователи, изучающие художественное пространство в отдельном произведении или творчестве писателя в целом, для удобства анализа классифицируют пространственные образы по тем или иным признакам и параметрам.

Одну из первых классификаций пространственных образов разработал Ю.М. Лотман. В статье «Художественное пространство в прозе Гоголя» он выделил и описал пространство точечное (дом) и линейное (дорога), плоскостное (степь) и объемное (город), бытовое (вещное) и волшебное (заполненное «не-предметами»). Как заметил ученый, каждый пространственный образ имеет собственные свойства и собственную структуру, кроме того, «каждому пространству соответствует особый тип отношений функционирующих в нем персонажей»⁶³.

В книге известного польского слависта Е. Фарина «Введение в литературоведение» (1991), которая является не только учебным пособием, но и серьезным научным трудом, в котором автор обстоятельно описывает систему представлений о мире литературного произведения и поэтических языках, моделирующих этот мир, отдельный параграф посвящен категориям времени и пространства. Ученый выделяет и характеризует некоторые виды представленного в литературном тексте пространства по следующим критериям:

- по наличию/отсутствию границы – художественное пространство замкнутое (ограниченное) и разомкнутое (безграничное);
- по ценностному признаку и значению – однородное (все описанные в произведении пространства имеют одинаковый ценностный статус) и неод-

⁶³ Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – С. 265.

народное (разное значение и степень ценности представленного пространства);

- по наличию/отсутствию вычленяемых предметов или свойств – заполненное и пустое, сконденсированное и разреженное;

- в семиотическом смысле – организованное (находящиеся в данном пространстве отдельные его участки, объекты или свойства, состояния, пропорции и т. п. упорядочены) и неорганизованное (наблюдается отсутствие упорядоченности);

- по наличию/отсутствию бинарных параметров (верх/низ, близь/даль, север/юг, центр/периферия, передняя сторона/задняя сторона, лицевая сторона/изнанка и т.п.) – конфликтное и неконфликтное, нравственное и безнравственное, ценностное и антиценностное, устойчивое и неустойчивое, статичное и динамическое, интимное и публичное, эгоистическое и общественное и т. п.;

- по отношению к действительности – реальное (например, географическое или историческое пространство в тексте создает иллюзию достоверности) и фиктивное (онейрические пространства – сновидения, мечтания, миражи, галлюцинации; картины, вызванные воображением или особым состоянием героя, утомленностью, дремотностью, расстройством и т.п.).

Е.Фарино отмечает специфику каждого из выделенных видов пространства, доказывает их продуктивность многочисленными примерами из произведений русской литературы XIX-XX веков (Н.В. Гоголя, А.А.Фета, Ф.И. Тютчева Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, М.А. Булгакова, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама, Б.Л. Пастернака, В. Распутина и др.)⁶⁴.

Считая художественное пространство и художественное время «важнейшими характеристиками образа художественного, обеспечивающими целостное восприятие художественной действительности и организующими

⁶⁴ Фарино, Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. / Е. Фарино. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 363-378.

композицию произведения», И.Б. Роднянская в энциклопедической статье, посвященной этим категориям, говорит о традиционных пространственных ориентирах, таких как «дом» (образ замкнутого пространства), «простор» (образ открытого пространства), «порог», «окно», «дверь» (граница между тем и другим), которые «издавна являются точкой приложения осмысляющих сил в литературно-художественных (и шире – культурных) моделях мира» и о формах пространства, характерных для литературы XX века (символическое пространство, свойством которого является тяготение «к безымянной или вымышленной топографии», «многоплановое эпическое пространство коллективных исторических судеб», и «внутреннее пространство для развертывания событий» – память)⁶⁵.

Развернутую классификацию пространственных образов в художественном произведении предложила В.В. Савельева. В работе «Художественный текст и художественный мир: проблемы организации» (1996) она выделила и охарактеризовала вертикальное и горизонтальное; геометрическое и тригонометрическое; дальнее и ближнее; внешнее и внутреннее; закрытое и открытое; динамическое и статическое; соотнесенное со стрелой времени и не соотнесенное со стрелой времени; заполненное и пустое; земное и космическое; фантастическое; микро- и макропространство; точечное и протяженное; географическое; социально-экономическое и административно-территориальное; естественное и искусственное; визуальное и невизуальное пространства⁶⁶.

Базовыми критериями, положенными в основу этих широко распространенных типологий, являются структурно-семиотические признаки художественного пространства. Безусловно, такой подход к исследованию пространства в литературном произведении весьма продуктивен: он позволяет выявить наиболее общие принципы организации художественного мира того

⁶⁵ Роднянская, И. Б. Художественное время и пространство / И.Б. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклоп., 1987. – С. 487-489.

⁶⁶ Савельева, В. В. Художественный текст и художественный мир: проблемы организации / В.В. Савельева. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. – С. 86-116.

или иного автора, определить моделирующее значение репрезентативных пространственных образов в структуре художественного целого.

Однако не менее важным, на наш взгляд, является системное описание семантических разновидностей художественного пространства по содержательно-функциональному критерию. Нужно отметить, что в науке уже разработана семантическая классификация литературных образов в целом. Так, например, М.Н. Эпштейн разделил художественные образы с точки зрения предметности на образы-детали, пейзаж, портрет, интерьер, а с точки зрения смысловой обобщенности на индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, топосы и архетипы⁶⁷. В то же время единой типологии пространственных образов, учитывающей не только параметры пространства, но и важнейшие закономерности эволюции пространственной образности в русской литературе, смысловые трансформации константных пространственных образов, наблюдаемые в процессе литературного развития, до сих пор нет.

Мы обратили внимание, что основные пространственные образы являются сквозными, т.е. устойчиво повторяющимися в художественной литературе. Сквозные пространственные образы (именно этим понятием мы будем оперировать в данной работе), используя в различных контекстах, обрстая дополнительными оттенками смысла, вбирают в себя огромное «подтекстовое» содержание и существуют уже как бы «над текстом», связывая в памяти читателей различные произведения одного и того же или разных авторов. Сквозные пространственные образы могут быть таковыми в творчестве отдельного писателя (как, например, «темные аллеи» у И.А. Бунина или «подполье» у В.С. Маяковского), но, как правило, они выходят за рамки художественного мира творческой личности и становятся устойчивыми для представителей какого-то художественного направления, течения (например, образ «я-пространства» у романтиков), для целого поколения (например, «без-

⁶⁷ Эпштейн, М. Н. Образ / М.Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – С.254.

домье» в литературе 20-30-х годов XX века), даже для всего народа (например, «деревня», «провинция» у русских писателей).

По нашим наблюдениям⁶⁸, в русской литературе наибольшее распространение получили архетипические, национальные и индивидуальные сквозные пространственные образы:

1. Архетипические образы, или мифологемы – дом, дорога, ад, рай; универсальные параметры пространства (стороны света, верх/низ, левый/правый и т.п.); пограничные (порог, окно, река и т.п.) и др. константные топосы и локусы – пронизывают мировую художественную литературу от мифологических истоков до современности и образуют постоянный фонд сюжетов и ситуаций.

2. Интертекстуальные внутри национальной литературы топосы и локусы – образы дворянской усадьбы, деревни, провинциального города, пейзажа и др. – с одной стороны, создают национальный колорит в произведении, а с другой, отражают специфику русского характера.

3. Индивидуальные пространственные образы – «я-пространство» (внутренний мир) и «пространство-я» (субъективно воспринимаемая среда обитания) – способствуют раскрытию душевной организации персонажей.

Определяющими признаками, лежащими в основе данной типологии, являются следующие выделенные нами характеристики сквозных пространственных образов: универсальность образа; повторяемость в ряде литературных произведений; подвижность (сквозные образы не только повторяются, но и варьируются в текстах, сохраняя свои основные признаки); словесная закреплённость в тексте произведения.

Важно отметить, что один и тот же образ может рассматриваться и как архетипический, и как национальный, и как индивидуальный в зависимости от того, каким значением он наделяется автором произведения и какие функции выполняет в тексте.

⁶⁸ Пыхтина, Ю. Г. Сквозные пространственные образы в русской литературе: монография / Ю. Г. Пыхтина. – GmbH: LAP LAMBERT Academic Publishing. 2011. – 150 с.

Так, например, в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» общечеловеческий локус «дом» представлен во всех трех вариантах: «вечный дом», данный мастеру в награду, имеет архетипическую семантику, коммунальная квартира рисуется как типичный образ жилища советской эпохи, дом как носитель признака «внутренний», символизирует человеческую душу, психологический мир главных героев.

Вопросы и задания

1. Какие подходы к классификации пространственных образов вам известны?
2. По каким критериям ученые классифицируют пространственные образы?
3. Какие пространственные образы называют архетипическими? Приведите примеры из русской и/или зарубежной литературы.
4. Какие пространственные образы называют интертекстуальными? Приведите примеры из русской или зарубежной литературы.
5. Какие пространственные образы называют индивидуальными? Приведите примеры из русской или зарубежной литературы.
6. Назовите произведение/я, в котором/ых ключевой пространственный образ можно рассмотреть и как архетипический, и как интертекстуальный, и как индивидуальный.

1.4 Типология пространственных моделей

В ряду разноаспектных исследований художественного пространства наиболее актуальной и малоизученной является проблема типологии пространственных моделей в произведениях литературы. Отечественные филологи давно обратили внимание на зависимость пространственных изображений от родо-жанрового варианта текста и стиля писателя. Так, например, Ю.М. Лотман отмечал, что, создавая ту или иную модель художественного пространства, автор отбирает объекты действительности, организуя их опре-

деленным образом в соответствии с закономерностями жанра и стиля, поскольку «...художественное пространство представляет модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений»⁶⁹. В связи с этим в работах литературоведов были выделены и описаны родо- и жанрообразующие модели художественного пространства: пространственные модели повествовательных и лирических жанров, а также инвариантные модели условного (мифологического, сказочного, фантастического и т.п.), географического, исторического и др. пространств.

Первую классификацию жанрообразующих пространственно-временных моделей разработал М.М. Бахтин, который считал, что «жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом»⁷⁰. Ученый описал крупные «типологически устойчивые хронотопы, определяющие важнейшие разновидности романа на ранних этапах его развития»: хронотопы греческого романа (авантюрный, авантюрно-бытовой, биографический и автобиографический); хронотоп рыцарского романа, раблезианский и идиллический хронотопы, а также выделил ряд сквозных хронотопов, обладающих «высокой степенью эмоционально-ценностной интенсивности»: хронотопы встречи, дороги, замка, салона-гостиной, провинциального городка, пограничные хронотопы порога, лестницы, коридора и др., являющиеся главными местами действия в разных типах романа⁷¹.

Труд М.М. Бахтина, созданный еще в 30-е годы XX века и ставший основой для большинства исследований, посвященных особенностям хронотопа в произведениях различных жанров и стилей, долгое время был единственной работой систематизирующего характера. Лишь недавно появились докторские диссертации, в которых предлагаются новые принципы и методы

⁶⁹ Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251-293.

⁷⁰ Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Изд-во «Худож. лит.», 1975. – С. 235.

⁷¹ Там же. – С. 392.

для типологизации форм художественного времени и пространства как компонентов образной системы литературного произведения.

Так, Н.К. Шутая в работе «Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII-XIX вв.» (2007) выделила и проанализировала четыре исторических пространственно-временных модели: «мифологическое время и пространство, христианскую модель времени и пространства, пространственно-временную модель, характерную для нового времени, и современную модель пространства и времени»⁷².

Считая, как и М.М. Бахтин, что специфика художественного пространства во многом определяет сущность жанровых характеристик романа, автор выделяет две разновидности романной топологии в русской литературе – реалистическую и нереалистическую (сказочную, фантастическую), при этом отмечает, что для классического русского романа XIX в. характерно наличие реалистической референции. По наблюдениям исследователя, художественное пространство используется в романе в двух основных функциях: «на «макроуровне» (топологическом) – как средство осмысления той глобальной исторической коллизии, субъектом которой являются не отдельные люди или политические силы, а все общество в целом (Россия или даже человечество), и на «микроуровне» (уровне пейзажа и интерьера) – как форма авторского вердикта по отношению к описываемым характерам и событиям, как способ собственного незримого присутствия и тем самым – реализации художественного единства текста»⁷³.

Существенным результатом проделанной Н.К. Шутой работы, на наш взгляд, является введение в научный оборот ряда топологических понятий – базисная топология, топологическая рамка, топологический ракурс, топологический пункт, топологический уровень и др., что позволяет использовать их как для характеристики отдельно взятого романа с точки зрения его худо-

⁷² Шутая, Н. К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII-XIX вв.: дис. ... доктора филол. наук. 10.01.08 / Шутая Наталья Константиновна. – М., 2007. – С.19.

⁷³ Там же. – С. 412.

жественного пространства, так и для типологизации романов по типу их художественного пространства.

Для иллюстрации своих теоретических размышлений Н.К. Шутая анализирует топографию Петербурга в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и выделяет при этом «три типа топосов, используемых в романе на топологическом уровне: 1) официальное пространство, 2) открытое городской пространство (пространство «агоры») и 3) частное (жилое) пространство». По мнению ученого, «посредством топосов первого типа реализуется оппозиция «Человек – Власть»; посредством топосов второго типа реализуется оппозиция «Я – другие»; посредством топосов третьего типа реализуется оппозиция «Я – Ты»). Восприятие этого пространства зависит от отношения к нему героя – по-разному чувствуют себя герои на своем и чужом пространстве. Н.К. Шутая считает, что топографический анализ служит типологизации топосов как основных элементов художественного пространства романа»⁷⁴.

В целом автор приходит к выводу о необходимости и плодотворности раздельного исследования художественного пространства и художественного времени как составляющих художественной формы произведения: «Если художественное время романа как целого «привязано» к автору и определяется как авторская временная модель, то художественное пространство романа как целого «привязано» скорее к сюжету, а не к автору, поскольку именно сюжет определяет местонахождение и перемещения героев, соотношение пейзажных и интерьерных зарисовок, как и общую топологию и топографию романа. Художественное пространство романа – это отнюдь не механический «фон», обладающий большим или меньшим сходством с реальным пространством, на котором разворачивается действие, а весьма значимая часть общей идейной концепции автора, и одновременно с этим – часть национальной системы общекультурных символов»⁷⁵.

⁷⁴ Там же. – С. 410.

⁷⁵ Там же. – С. 412

Рассматривая систему лирических жанров в русской поэзии 1880-1890-х годов, Е.Е. Завьялова в своей докторской диссертации указывает на то, что художественное пространство выполняет моделирующую функцию в целом ряде канонических и неканонических жанров⁷⁶.

Например, «концепт пути (дороги)», сочетающий в себе пространственные и временные ряды человеческих судеб, по мнению исследователя, является определяющим для «путевых» медитаций и «путевых» циклов, в которых лирический субъект описывает, что видит (чаще всего – природные ландшафты), какие чувства при этом испытывает и на какие мысли его наводит увиденное». Ученый отмечает, что в группе стихотворений, повествующих об одиноком путнике (страннике, скитальце, пилигриме, прохожем, пешеходе и т.п.), «дорога символизирует жизненные испытания человека, конечная цель путника неизменно соотносится со смертью, с неотвратимостью Божьего суда»; в «трансдуктивных» медитациях (когда наблюдатель передвигается не пешком, а едет в карете, кибитке, повозке, на телеге, дрожках, санях и т.п.) концепт дороги актуализирует идею фатальности; в более крупной форме «дорожного» цикла также повествуется о перемещении в пространстве, влекущем за собой смену впечатлений. В этих стихотворениях конкретизируются место и время описываемых событий, фиксируется точка зрения наблюдателя, панорама чередуется с детализированными описаниями⁷⁷.

Жанрообразующим является художественное пространство и в духовной лирике, многие стихотворения этой группы «представляют собой описания непосредственно воспринимаемых пейзажей, ситуаций и т.п.». В основу некоторых из них положен идиллический хронотоп, «отражающий органическую сопричастность бытию как целому»⁷⁸.

⁷⁶ Завьялова, Е. Е. Соотношение канонического и неканонического в системе лирических жанров 1880-1890-х годов: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Завьялова Елена Евгеньевна. – Астрахань, 2006. – 412 с.

⁷⁷ Там же. – С. 335-337.

⁷⁸ Там же. – С. 342.

Любовным стихотворениям свойственно абстрактно-лирическое пространство. Одной из форм конкретизации лирической концепции мира, замечает Е.Е. Завьялова, является топология: «В интимной поэзии, одном из самых спонтанных жанров, ориентиры художественного пространства часто проявляются подспудно. Они позволяют выявить жанровый инвариант любовной лирики, установить стилистические особенности творчества каждого автора в отдельности и литературного процесса эпохи в целом»⁷⁹. Рассматривая наиболее «отчётливые пространственные модели» любовной лирики 1880-1890-х годов, исследователь выясняет, что «образы строятся на смысловом сопоставлении таких параметров, как замкнутость/разомкнутость, верх/низ, великость/малость. Эти параметры, по наблюдениям автора, могут наполняться противоположным содержанием: близкое «сокровенное» пространство («сенсорный» круг) – и суетная тяготящая близость «в толпе»; «безопасная», «обжитая» комната возлюбленной – и тесное жилище одинокого героя; привольная ширь как фон для развития идиллических отношений – и экстремальное разомкнутое пространство, характерное для стихотворений о разлуке»⁸⁰.

Е.Е. Завьялова считает, что указанные ею инварианты являются традиционными, однако многие поэты «переходного» периода стремятся их обновить, в результате модели либо перестают выполнять свою типовую функцию (мотивы романтической грёзы, весеннего свидания и т.п.), либо сильно видоизменяются (множественность, вариативность пространств, техника монтажа, интерференция и др.)»⁸¹.

Большое внимание в исследовании уделяется типологии пространства в жанре пейзажной лирики. Выделяются и анализируются следующие жанромоделирующие типы пейзажа: урбанистический пейзаж, передающий спокойный ритм жизни большого города, в котором точно фиксируются характерные типы и ситуации, изображаются мгновенные, выхваченные из по-

⁷⁹ Там же. – С. 347.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Там же. – С. 447-448

тока реальности картины; экзотический пейзаж, изображающий неясные, сиюминутные зрительные ощущения; национальный пейзаж с его характерными признаками – «северностью», выровненностью, протяжённостью, невзрачностью и трогательностью; фантастический пейзаж, в котором изображённые картины кажутся лирическому субъекту»⁸².

По мысли Е.Е. Завьяловой, «картина природы всегда отражается, во-первых, сознанием поэта, во-вторых, сознанием лирического субъекта. Поэтому факт воссоздания какого-либо ландшафта приобретает особую художественно-эстетическую ценность, порождая опосредованное отражение воспроизведённой картины – «образ образа»⁸³.

Для ряда устойчивых инвариантных форм – литературной волшебной сказки, утопии, притчи, мифологического, фантастического, сатирического романа и т.п. – жанрообразующей является *модель условного пространства*. Выявлению общих закономерностей создания вымышленных моделей реальности, связанных с отдельными типами условности, посвящены работы Е.Н. Ковтун⁸⁴. Автор определяет основные характеристики данной пространственной модели, проявляющиеся в произведениях названных жанров: для «героической» *fantasy* характерен замкнутый пространственно-временной континуум, для *fantasy* мистического, метафорического и «ужасного» плана свойственно отнесение действия к современности и совмещения фантастических событий с повседневными декорациями; организация повествования в мифологической модели реальности обязательно включает сакральное время-пространство; сказочная условность создает модель реальности, для которой характерна большая по сравнению с *fantasy* и литературным мифом замкнутость и отграниченность от повседневного «большого мира»; модели реальности, созданные средствами сатирической и философской условности, не-

⁸² Там же. – С. 350-352

⁸³ Там же. – С. 352

⁸⁴ Ковтун, Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа / Е.Н. Ковтун. – М., 1999. – 308с.; Ковтун, Е. Н. Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX века: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.05, 10.01.08 / Ковтун Елена Николаевна. – М., 2000. – 304 с.

смотря на явную соотнесенность изображаемого с существующим в действительности, воспринимаются как вымышленные, не существующие и не могущие существовать «на самом деле»; философско-аллегорической условности присущ набор художественных средств, позволяющих создать в произведении гипотетическую ситуацию, лишенную пространственно-временной привязки к реальности, психологической глубины и индивидуального своеобразия деталей⁸⁵.

В последние десятилетия появилось большое количество исследований, в которых анализируются различные варианты модели условного пространства, являющиеся жанрообразующими:

1 Миромоделирующая функция пространства в жанре *фэнтези* рассматривается в работах А.Д. Гусаровой «Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики»⁸⁶, Е.А. Чепур «Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации»⁸⁷ и др. Ученые отмечают, что в фэнтези пространство лишено географической конкретности. Условный мир (чаще всего параллельный) отчасти похож на наш, однако в целом ему противопоставлен (принцип двоемирия). Обязательный в фэнтези путь героя – это, как правило, путешествие в пространстве души в поисках себя и обретения внутренней гармонии, а не перемещение в конкретном пространстве. Специфика моделирования пространства зависит от характера фантастического в произведении: в высокой фэнтези перед читателем предстают полностью вымышленные миры, в низкой – сверхъестественное приносится в нашу реальность.

2 В *фантастических жанрах* моделируется невероятное, существующее по своим законам пространство или параллельно воссоздаются два мира – действительный и сверхъестественный, наполненный нереальными с научной точки зрения и с точки зрения обыденного сознания существами и собы-

⁸⁵ Там же. – С. 275-277.

⁸⁶ Гусарова, А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Гусарова Анна Дмитриевна. – Петрозаводск, 2009. – 255 с.

⁸⁷ Чепур, Е. А. Герой русской фэнтези 1990-х гг.: модусы художественной реализации: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Чепур Елена Анатольевна. – Магнитогорск, 2010. – 191 с.

тиями. Являясь жанрообразующим, данный тип пространства обнаруживается, однако, и в литературно-художественных произведениях, которые нельзя однозначно отнести к фантастике, так как многообразие форм проявления фантастического мотивирует и разнообразие его художественного осмысления.

Специфические черты модели фантастического пространства описаны в основном в работах, посвященных творчеству отдельных авторов (С.В. Брель «Диалектика духовного и материального начал в прозе Андрея Платонова: Категории "живого" – "неживого" в жанрах научной фантастики и антиутопии»⁸⁸, Е.А. Великанова «Цикл "В глубине Великого Кристалла" В.П. Крапивина: проблематика и поэтика»⁸⁹, Е.А. Мызникова «Научно-художественный синтез в рассказах И.А. Ефремова 1940-х гг.»⁹⁰ и мн. др.).

В исследованиях А.А. Файзрахмановой «Поэтика русской литературной утопии 1900-1910-х годов»⁹¹, А.Н. Шушпанова «Литературное творчество А.А. Богданова и утопический роман 1920-х годов»⁹², Б. А. Ланина «Русская литературная антиутопия XX в.»⁹³, А.Н. Воробьевой «Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии»⁹⁴ и др. рассматриваются жанрообразующие признаки утопии и антиутопии, к числу основных относится, по мнению ученых, и специфическая организация художественного пространства.

Утопическая пространственная модель строится на противопоставлении двух миров – реального и идеального. В утопии крайне важна простран-

⁸⁸ Брель, С. В. Диалектика духовного и материального начал в прозе Андрея Платонова: Категории «живого» – «неживого» в жанрах научной фантастики и антиутопии: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Брель Сергей Валентинович. – М., 1999. – 218 с.

⁸⁹ Великанова, Е. А. Цикл «В глубине Великого Кристалла» В.П. Крапивина: проблематика и поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Великанова Екатерина Александровна. – Петрозаводск, 2010. – 290 с.

⁹⁰ Мызникова, Е. А. Научно-художественный синтез в рассказах И.А. Ефремова 1940-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Мызникова Екатерина Андреевна. – Барнаул, 2012. – 172 с.

⁹¹ Файзрахманова, А. А. Поэтика русской литературной утопии 1900 - 1910-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Файзрахманова Альфия Анваровна. – Бирск, 2011. – 233 с.

⁹² Шушпанов, А. Н. Литературное творчество А. А. Богданова и утопический роман 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шушпанов Аркадий Николаевич. – Иваново, 2001. – 237 с.

⁹³ Ланин, Б. А. Русская литературная антиутопия XX в.: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.02 / Ланин Борис Александрович. – М., 1993. – 350 с.

⁹⁴ Воробьева, А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Воробьева Александра Николаевна. – Самара, 2009. – 528 с.

ственная недостижимость государства, в которое с трудом попадает путешествующий герой: оно не только находится бесконечно далеко, но и практически недоступно для посторонних. Это объясняет замкнутость утопического мира и невозможность установления контактов с другими государствами. Герой утопии, восхищенный увиденным, подробно и реалистично описывает пейзажи и интерьеры идеального государства, однако «конкретность изображения и правдивый тон повествования не могут позволить читателю воспринимать утопическую страну «изнутри», с внутренней точки зрения»⁹⁵.

В произведениях *антиутопии* действие происходит также в географически замкнутом пространстве, но, в отличие от утопии, как правило, в государствах, переживших революции или освободительные войны. Антиутопический мир отделен от всего остального мира оградой, стеной, мощным забором, морем, лесом и т.д., живет по своим законам и является агрессивным по отношению к главному герою – это основная его функция и ценностная характеристика. Небольшие размеры замкнутого пространства, а также его «просматриваемость» лишают героя возможности что-то изменить в системе. Антиутопическое пространство отталкивает личность, деперсонифицирует ее, пробуждает в ней инстинкты послушания и подчинения, так как только это ведет к физическому самосохранению.

Мифологическая модель пространства определяет специфику огромного количества художественных текстов разных родов и жанров, ориентированных на изображение мифопоэтической картины мира. Наиболее полно и последовательно эта модель описана в работах В.Н. Топорова⁹⁶. По мысли ученого, «мифологическое пространство всегда заполнено и всегда вещно; вне вещей оно не существует. Особое внимание в мифологической концеп-

⁹⁵ Козьмина, Е. Ю. Утопия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 277.

⁹⁶ Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс. Культура, 1995. – 624 с.; Топоров, В. Н. Пространство / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия, 1997. – Т.2. К-Я. – С. 340-342; Топоров, В. Н. Модель мира / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия. 1997. – Т. 2. К-Я. – С. 161-164.

ции пространства уделяется началу и концу (пределу), границам – переходам перемещения героя. Для мифологического пространства характерны следующие оппозиции: центр-периферия, статика-динамика, верх-низ, реальное-гипотетическое. В архаичной модели мира особое внимание уделено «дурному» пространству (болото, лес, ущелье, развилка дорог, перекресток). Нередко особые объекты указывают на переход к этим неблагоприятным местам или же нейтрализуют их (ср. роль креста, позже – храма, часовни, иконы и т.п.). В великих произведениях искусства от «Божественной комедии» Данте до «Фауста» И.В. Гете, «Мертвых душ» Н.В. Гоголя или «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского достаточно отчетливо обнаруживаются следы мифопоэтической концепции пространства. Более того, подлинное и самодовлеющее пространство в художественном произведении (особенно у писателей с мощной архетипической основой) обычно отсылает именно к мифопоэтическому пространству с характерными для него членениями и семантикой составляющих его частей»⁹⁷.

Из целого ряда мифопоэтических исследований, появившихся в последние годы, следует выделить диссертационные работы В.А. Колотаева «Мифологическое сознание и его пространственное выражение в творчестве А. Платонова»⁹⁸, А.В. Татаринова «Формирование мифологического реализма в творчестве Леонида Андреева, 1898-1911 годы»⁹⁹, Н.О. Кирсанова «Мифологические основы поэтики Л. Н. Толстого»¹⁰⁰, Т.А. Купченко «Условная драма 1920 - 1950-х годов: Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц»¹⁰¹, Е.В. Лыковой «Неомифологические аспекты поэтики и гоголевская традиция в творче-

⁹⁷ Топоров, В. Н. Пространство / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия, 1997. – Т.2. К-Я. – С. 340-342.

⁹⁸ Колотаев, В. А. Мифологическое сознание и его пространственное выражение в творчестве А. Платонова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Колотаев Владимир Алексеевич. – Ставрополь, 1993. – 182 с.

⁹⁹ Татаринов, А. В. Формирование мифологического реализма в творчестве Леонида Андреева, 1898-1911 годы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Татаринов Алексей Викторович. – Уфа, 1996. – 233 с.

¹⁰⁰ Кирсанов, Н. О. Мифологические основы поэтики Л. Н. Толстого: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кирсанов Никита Олегович. – Томск, 1998. – 158 с.

¹⁰¹ Купченко, Т. А. Условная драма 1920 - 1950-х годов: Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Купченко Татьяна Александровна. – М., 2005. – 145 с.

стве С.А. Клычкова: На материале романа "Чертухинский балакирь"¹⁰² и др., в которых рассматривается не только структура мифологического пространства в произведениях отдельных авторов, но и общие типологические признаки этой пространственной модели.

Модель географического пространства является обязательным атрибутом жанра путешествия. Ю.М. Лотман отмечал, что в русской средневековой литературе перемещение в географическом пространстве, имея прежде всего метафорический и в некоторых случаях утопический смысл, включалось в ряд оппозиций: родительский дом – монастырь/дом греха, своя земля – святыне земли/нечистые земли, земные страны – райские страны/ад. «В соответствии с этими представлениями средневековый человек рассматривал географическое путешествие как перемещение по "карте" религиозно-моральных систем»¹⁰³. Ученый убедительно показал, что эта «асимметрия географического пространства и тесная связь его с общей картиной мира приводит к тому, что оно и в современном сознании остается областью семиотического моделирования»¹⁰⁴.

Рассматривая проблему генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе, В.М. Гуминский противопоставляет «средневековое понимание пространства, при котором география выступала как этическое знание о своих и чужих, праведных и грешных землях», представлениям о географическом пространстве в литературе нового времени, когда формируется новый (дневниковый) тип повествования, определивший дальнейшее жанровое развитие. На примере анализа «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н.Радищева ученый показал, что «исходная жанрообразующая оппозиция СВОЙ – ЧУЖОЙ, возникшая первоначально как "географическая", может развертываться в путешествиях по своему миру, по родной стране в виде со-

¹⁰² Лыкова, Е. В. Неомифологические аспекты поэтики и гоголевская традиция в творчестве С.А. Клычкова: На материале романа «Чертухинский балакирь»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Лыкова Елена Викторовна. – М., 2004. – 234 с.

¹⁰³ Лотман, Ю. М. Семиосфера / Лотман. Ю.М. – СПб: Искусство-СПб, 2000. – С.298.

¹⁰⁴ Там же. – С. 303.

циально-политического противопоставления. С этим связано и развитие в русской литературе "романа большой дороги" (М.Бахтин), выдающимся образцом которого явились "Мертвые души"¹⁰⁵.

По мнению В.М. Гуминского, «каждое литературное направление пытается создать свою систему представлений о реальном географическом пространстве, иначе говоря, собственную литературную систему географии, находящую выражение в художественной практике. Так, например, романтики построили единую всеобъемлющую картину мира (романтического космоса), широко используя саму идею движения, перемещения в пространстве, лежащую в основе жанра "путешествий" и "открытую" еще древнерусской литературой». Им принадлежит и открытие новых подтипов путешествий ("путешествия воображения", "путешествия во времени" и т.п.), которые сыграли значительную роль в последующем историко-литературном процессе. Реализм определил новый тип мировосприятия и новый способ изображения действительности в жанре путешествия, актуализировав наименее условный способ освоения увиденной жизни»¹⁰⁶.

Вымышленное или реальное перемещение в географическом пространстве как обязательное условие жанра путешествия отмечается и в ряде других исследований: «Литература "Путешествий" в России в 1840-1850-е годы» Е.Г. Проценко¹⁰⁷, «Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях писателей XVIII-XIX веков» В.А. Михайлова¹⁰⁸, «Цикл "путевых поэм" И.А. Бунина "Тень птицы": проблема жанра» А.Л. Латухиной¹⁰⁹ и др.

Жанрообразующую функцию выполняет географическое пространство и в близком путешествию жанре путевых заметок. Об этом убедительно пи-

¹⁰⁵ Гуминский В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / Гуминский Виктор Мирославович. – М., 1979. – С.166

¹⁰⁶ Там же. – С. 166-167.

¹⁰⁷ Проценко, Е. Г. Литература «Путешествий» в России в 1840-1850-е годы: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / Проценко Елена Георгиевна. – Л., 1984. – 221 с.

¹⁰⁸ Михайлов, В. А. Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях писателей XVIII-XIX веков: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / Михайлов Вадим Александрович. – Волгоград, 1999. – 199 с.

¹⁰⁹ Латухина, А. Л. Цикл «путевых поэм» И.А. Бунина «Тень птицы»: проблема жанра: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / Латухина Анна Леонидовна. – Нижний Новгород, 2004. – 186 с.

шет в своем исследовании Н.В. Иванова, которая считает связь с пространством одной из основных черт этого жанра: «путевые записки существуют в реальном географическом пространстве и во многом им определяются»¹¹⁰. Являясь жанром документально-художественным, «путевые сочинения содержат перечень сведений о географическом положении, архитектурном облике, социальном и нередко политическом устройстве тех населённых пунктов, стран, земель, которые явились предметом их описания», поэтому, в отличие от средневековых путешествий, географическое пространство в которых условно и символично, пространство путевых записок XIX века – реально-географическое, – заключает ученый¹¹¹.

Следует отметить, что художественное пространство играет не только родо- и жанрообразующую роль в литературном произведении, важнейшим его свойством, по мнению А.Я. Гуревича, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, Ф.П. Фёдорова и др., является способность выражать специфические особенности того или иного литературного направления или типа культуры, представленного в художественном тексте. Сторонники этого подхода описывают структуру классицистической¹¹², романтической¹¹³, реалистической¹¹⁴, модернистской¹¹⁵, постмодернистской¹¹⁶ пространственных моделей в конкрет-

¹¹⁰ Иванова, Н. В. Жанр путевых записок в русской литературе первой трети XIX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Иванова Надежда Викторовна. – М., 2010. – С. 197.

¹¹¹ Там же. – С. 199

¹¹² Зверева, Т. В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Зверева Татьяна Вячеславовна. – Ижевск, 2007. – 370 с.

¹¹³ Заманова, И. Ф. Пространство и время в художественном мире сборника Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Заманова Ирада Фуадовна. – Орел, 2000. – 186 с.; Зотов, С. Н. Художественное пространство – мир Лермонтова: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Зотов Сергей Николаевич. – Таганрог, 2001. – 399 с. и др.

¹¹⁴ Кунгурцева, Н. А. Типология пространства в раннем творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка (1875–1882 гг.): автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кунгурцева Надежда Александровна. – Екатеринбург, 2009. – 31 с.; Логутова, Н. В. Поэтика пространства и времени романов И.С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Логутова Надежда Васильевна. – Кострома, 2002. – 201 с.; Шутая, Н. К. Художественное время и пространство в повествовательном произведении: На материале романа Ф. М. Достоевского «Бесы»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Шутая Наталья Константиновна. – М., 1999. – 223 с.

¹¹⁵ Кондрашина, И. Б. Образы пространства и времени в поэзии З.Н. Гиппиус: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кондрашина Ирина Борисовна. – Волгоград, 2008. – 194 с.; Куликова, Е. Ю. Динамические аспекты пространства в лирике акмеистов: лейтмотивная поэтика: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Куликова Елена Юрьевна. – Новосибирск, 2012. – 337 с.; Новик, А. А. Романы Андрея Белого «Серебряный голубь» и «Петербург»: Нереальное пространство и пространственные символы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Новик Анастасия Александровна. – Смоленск, 2006. – 224 с.

¹¹⁶ Губанова, Е. Н. Семантика пространства в постмодернистском художественном тексте: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Губанова Екатерина Николаевна. – М., 2009. – 159 с.; Ловчинский, Н. А. Обра-

ных произведениях, творчестве отдельного писателя или целой литературной эпохе. Однако современное литературоведение до сих пор не разработало единой классификации подобных моделей.

Заслуживают внимания и классификации пространственных моделей, представленные в учебных изданиях. Так, в учебнике Л.Г. Бабенко «Лингвистический анализ художественного текста» (2003) предлагается типология литературно-художественных моделей пространства, построенная с учетом «степени характера объектной наполненности литературно-художественного пространства; явно (неявно) выраженном характере взаимодействия субъекта и окружающего пространства; фокуса, точки зрения наблюдателя, в том числе автора и персонажа»¹¹⁷. Соответственно этим критериям *выделяются психологическое* (замкнутое в субъекте), *географическое* (близкое к реальному), *точечное* (внутренне ограниченное), *фантастическое* (наполненное нереальными существами и событиями), *космическое* (далекое для человека пространство, наполненное свободными и независимыми от человека телами), *социальное* (пространство субъекта-деятеля, субъекта-преобразователя) и *смешанные типы* пространства¹¹⁸.

В практикуме В.Ю. Прокофьевой «Анализ художественного текста в аспекте его пространственных характеристик» (2004) типология Л.Г. Бабенко дополняется моделями *виртуального* пространства, текстовым локализатором которого служит описание происходящего на экране монитора, и пространства *реминисценций*, представляющего из себя сгусток примет («отсылок») к известным читателю произведениям, в то же время точечное пространство в качестве отдельной модели не рассматривается, поскольку, по

зы пространства в современной русской постмодернистской поэзии: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ловчинский Никита Андреевич. – Волгоград, 2010. – 208 с.; Тюленева, Е. М. «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01, 10.01.08 / Тюленева Елена Михайловна. – Иваново, 2006. – 322 с.

¹¹⁷ Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 97.

¹¹⁸ Там же. – С. 97-103.

мнению автора, как внутренне ограниченное может моделироваться пространство в любой из названных моделей¹¹⁹.

Т.Т. Давыдова и В.А. Пронин, авторы учебного пособия «Теория литературы» (2003), выделяют следующие *жанровые* разновидности художественного пространства (*обобщенное* пространство, характерное для произведений, основанных на вторичной условности – для мифа, сказания, предания, легенды, сказки, басни, притчи, утопии, антиутопии, фантастики, а также *конкретное* пространство, локальное, «привязывающее» изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям и активно влияющее на суть изображаемого – в исторических поэмах, повестях, рассказах, романах, эпopeях и большей части произведений писателей-реалистов) и *исторические* разновидности художественного пространства (и в целом хронотопа): *точечное* и *линейное* пространство в древнейших литературах; *условное* в средневековой литературе; *локальное* в литературе Нового времени; *обжитое, символическое* и пространство *внутреннего мира* «эмансипировавшихся» от автора героев в литературе XIX века; *мифологизированное, ирреальное, фантастическое*; «*удвоенное*» (увеличенное в размерах порой до вселенских масштабов); *мозаичное, психологическое* и др. виды пространства в литературе XX века¹²⁰.

В учебном пособии «Теория литературы» (2004), подготовленном сотрудниками кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпой и С.Н. Бройтманом, предлагается классификация форм времени-пространства с учетом фольклорной и литературной традиции. В основу разграничения видов и форм художественного «хронотопа» исследователи положили «характер взаимоотношений автора и героя, а также двух связанных с ними действительностей», выделив при этом «*модели, создающие границы между автором и героем*»

¹¹⁹ Прокофьева, В. Ю. Анализ художественного текста в аспекте его пространственных характеристик: практикум для студентов-филологов / В.Ю. Прокофьева, Ю.Г. Пыхтина. – Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009. – С. 43-47.

¹²⁰ Давыдова, Т. Т. Теория литературы: учеб. пособие / Т.Т. Давыдова, В.А.Пронин. – М.: Логос, 2003. – С. 168-176.

(речь идет в основном о временных формах: времени «объективном» (данном в восприятии повествователя) и «субъективно-переживаемом»; обычном (биографическом) времени героя и «времени испытаний» и т.п.), «*модели, создающие внутренние границы в мире героя*» (устойчивые *пространственные* оппозиции и соответствующие им внутренние границы – «верх-низ», «свое-чужое», «замкнутость-разомкнутость» и т.п., продуктивные в произведениях разных жанров) и «*точечное*» *пространство-время*, названное авторами события «воплощенной границей» (например, точки перехода в иную реальность в авантюрной фантастике XX века)¹²¹.

Кроме того, авторами описываются виды художественного пространства, свойственные определенному литературному роду и жанру (*эпическое пространство-время, пространство-время драматического события и драматического действия, лирическое пространство-время*) [там же, с. 307; 315-316; 347].

Научный обзор литературоведческих работ, в которых рассматриваются различные классификации художественного пространства, показал, что практически вне поля зрения исследователей оказались так называемые универсальные пространственные модели, встречающиеся в произведениях вне зависимости от их родо-жанровой и стилевой принадлежности, это и послужило основанием для разработки собственной типологии.

Проанализировав разные способы моделирования действительности, встречающиеся в художественной литературе с глубокой древности и по сей день, мы заметили, что авторы делают акцент либо на изображении «объективно существующей» обжитой среды, на фоне которой осуществляются социальные отношения (*социальное пространство*), либо на описании внутреннего мира персонажей, представляя этот мир как некий микрокосм (*психологическое пространство*), либо на конструировании вымышленной ре-

¹²¹ Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – С. 180-183.

альности, сознательно раздвигая границы художественной условности (*виртуальное пространство*).

Социальное пространство является самой распространенной моделью в художественной литературе. Еще М.М. Бахтин обратил внимание исследователей на то, что «...всякое литературное произведение внутренне, имманентно социологично. В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками. Поэтому и чисто формальный анализ должен брать каждый элемент художественной структуры как точку преломления живых социальных сил, как искусственный кристалл, грани которого построены и отшлифованы так, чтобы преломлять определенные лучи социальных оценок, и преломлять их под определенным углом»¹²². Описывая хронотопы дороги, площади, замка, гостиной-салона, ученый в своей работе «Формы времени и хронотопа в романе» проследил эволюцию изображения социального пространства от авантюрного греческого романа до романа раблезианского¹²³.

Проблема «личность человека в социальном пространстве» волновала многих русских писателей, которые, насыщая художественные тексты общественной проблематикой, создавали по преимуществу произведения социально-психологические. Человек у А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М. Горького и мн. др. авторов описывается не только «изнутри», но и «извне» – через взаимоотношения с другими персонажами, через среду. Вообще в русской литературе индивидуалистические идеи находили гораздо меньший отклик, нежели идеи социальные, поскольку, как считали русские классики, становление личности происходит прежде всего в обществе – в противопоставлении или в солидарности с людьми¹²⁴.

¹²² Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – С.192.

¹²³ Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Изд-во «Худож. лит.», 1975. – С. 234-408

¹²⁴ Онищенко, Е. В. Сущность социально-философских идей Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук: 09.00.11 / Онищенко Екатерина Васильевна. – М., 2006. – С 170.

Достаточно четко модель социального пространства «прописывается» и в драматургии. В образах Москвы в «Горе от ума» А.С. Грибоедова, уездного города в «Ревизоре» Н.В. Гоголя, Калинова в «Грозе» А.Н. Островского, ночлежки в пьесе «На дне» М.Горького органически сочетаются изображение общественного бытия с психологической многомерностью характеров.

Отмечая широкую распространенность изображения социального мира в русской литературе, отечественные ученые все же редко используют термины «социальное пространство» и «социальный хронотоп». Проведенный нами обзор современных исследований показывает, что понятие социальное пространство понимается литературоведами в лучшем случае как фон, на котором разворачиваются всевозможные социальные конфликты – военные, межнациональные, религиозные, межпоколенческие, семейные и т.п.

Например, главы работы Е.М. Букаты «Поэтика художественного пространства в прозе В.П. Астафьева» (2002) построены на основе сопоставления или противопоставления социального и природного пространства в книгах писателя «Последний поклон» (1957-1992), «Царь-рыба» (1972-1975), «Прокляты и убиты» (1992-1994). В «Последнем поклоне» пространство анализируется в разных аспектах: мир социума, представленный как вещно-предметный, организованный мир и как географическое пространство и природное космическое пространство тесно взаимосвязаны и взаимопроникают друг в друга. В «Царь-рыбе» автор отмечает иную пространственную организацию: социальное пространство создается внутри природного как противопоставленное ему и разделенное внутри себя. Между социумом (поселок, город) и природой существуют либо враждебные, либо гармоничные отношения. В романе «Прокляты и убиты» социальный и природный мир, по мнению исследовательницы, становятся фоном для повествования о ходе исторической жизни народа и разрушении традиционного народного уклада¹²⁵.

¹²⁵ Букаты, Е. М. Поэтика художественного пространства в прозе В.П. Астафьева («Последний поклон», «Царь-рыба», «Прокляты и убиты»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Букаты Евгения Михаловна. – Томск, 2002. – 26 с.

А.А. Шапошников в работе «Естественно-природное и социальное в пространственной картине мира раннего творчества М. Горького» (2008) анализирует реалистические художественные произведения, публицистику и эпистолярный раннего М. Горького. Автор рассматривает естественно-природный и социальный хронотопы в произведениях писателя, с одной стороны, как антитезу (по традиционной схеме "природа – цивилизация"), а с другой – как сложное системное единство, «построенное на взаимодействии двух разнонаправленных тенденций – центростремительной и центробежной, что демонстрирует своеобразный художнический алгоритм или – системообразующий принцип, проецируемый и на построение авторской картины мира в целом»¹²⁶.

Образы природного и социокультурного пространства сопоставляются и в кандидатской диссертации Н.А. Кунгурцевой «Типология пространства в раннем творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка: 1875-1882 гг.» (2009). Исследовательницей анализируются особенности и функции как естественно-природных (уральские горы, леса, река), так и социокультурных топосов (фабрика, рудник, раскольничий скит, дом уральского труженика), раскрывающих индивидуальный облик Урала и являющихся средоточием социальных противоречий¹²⁷.

Заметим, что в ряде диссертационных исследований ученые всесторонне не описывают социальное пространство, но используют иную терминологию. Например, А.А. Богодерова рассматривает типологические варианты ухода (добровольного или вынужденного) из привычного социального пространства на материале беллетристических и классических произведений русской литературы второй половины XIX века. Автор полагает, что «в периоды глубокого кризиса различных сфер жизни общества актуализируется проблема

¹²⁶ Шапошников, А. А. Естественно-природное и социальное в пространственной картине мира раннего творчества М. Горького: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шапошников Анатолий Анатольевич. – Воронеж, 2008. – С. 146.

¹²⁷ Кунгурцева, Н. А. Типология пространства в раннем творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка (1875–1882 гг.): автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кунгурцева Надежда Александровна. – Екатеринбург, 2009. – 31 с.

выбора собственного пути, требующего ухода из дома, из среды, которая представляется губительной, греховной или просто не соответствующей внутренним запросам»¹²⁸. Исходя из этого утверждения, А.А. Богодерова выстраивает «типологическую парадигму "уходов", осмысляет ее значение и определяет место, которое занимает ситуация ухода в сюжетном репертуаре русской литературы второй половины XIX века в контексте философских, религиозных, социальных идей этого периода»¹²⁹.

Мы считаем, что социальное пространство есть изображенная в художественном тексте модель бытия, на фоне которой протекает жизнь человека и совершаются события, имеющие социально-общественную обусловленность. Рассматривая социальное пространство в русской литературе как гетерогенное, мы, безусловно, будем учитывать то, что писатели используют эту модель в совершенно разных в жанрово-стилевом отношении произведениях, согласно своим намерениям и установкам, творческому замыслу, мировоззрению, концептуальным основам литературно-художественного произведения, ценностным и другим ориентирам.

Психологическое пространство. С недавнего времени в литературоведении наряду с понятием внутренний мир героя стало использоваться понятие психологическое пространство. Так, Л.Г. Бабенко, выделяя наиболее продуктивные литературно-художественные модели пространства, психологическим пространством называет внутренний мир субъекта, отраженный в тексте художественного произведения, локализаторами которого обычно выступают номинации органов чувств: сердце, душа, глаза и т.п.¹³⁰.

Однако мы не считаем названные понятия синонимичными. Изображение внутреннего мира человека, его мыслей, чувств, желаний, стремлений и т.п., действительно, является признаком психологизма в художественной литературе, в то же время «традиционные обозначения того, что испытывает

¹²⁸ Богодерова, А. А. Сюжетная ситуация ухода в русской литературе второй половины XIX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Богодерова Анна Александровна. – Новосибирск, 2011. – С. 244.

¹²⁹ Там же. – С. 7-8.

¹³⁰ Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 97.

герой», и даже «развернутые аналитические характеристики» душевных переживаний персонажа¹³¹ психологическим пространством назвать нельзя. Автор моделирует психологическое пространство только тогда, когда изображает внутренний мир как локус, вместилище, используя для этого лексику с пространственным значением, например: Мозг – шире, чем небесный свод – / Попробуй, сопоставь – / И мозг охватит неба синь / (И ты войдешь туда). // Мозг глубже, чем морское дно – / Попробуй, сопоставь – / И мозг вместит весь океан, / Как губка все впитав (Э. Дикинсон, пер. с англ. В. Постникова).

Именно в значении «замкнутое в субъекте пространство» термин «внутренний мир» употребляется в работах психологов. «В самом общем и широком смысле слова, – пишет Т.Н. Березина в докторской диссертации «Пространственно-временные особенности внутреннего мира личности» (2003), – внутреннее пространство – это форма существования психического вообще. В более узком смысле слова внутреннее пространство – это форма существования внутренних образов»¹³².

Структуру внутреннего мира обстоятельно описывает академик В.Д. Шадриков: «Внутренний мир человека представляет собой потребностно-эмоционально-информационную субстанцию, формирующуюся при жизни человека на основе его индивидуальных свойств и качеств и отражающую все многообразие его бытия. <...> Все процессы во внутреннем мире развиваются одновременно на двух уровнях – сознательном и бессознательном». Ученый считает, что пространственно-подобны все психические процессы: память, восприятие, мышление, воображение¹³³.

¹³¹ Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник. / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – С. 213.

¹³² Березина, Т. Н. Пространственно-временные особенности внутреннего мира личности: дис. ... доктора психол. наук: 19.00.01 / Березина Татьяна Николаевна. – М., 2003. – С. 31.

¹³³ Шадриков, В. Д. Мир внутренней жизни человека / В.Д. Шадриков. – М.: Университетская книга. Логос, 2006. – С.20.

В работе Л.М. Веккера «Психика и реальность. Единая теория психических процессов» (1998) как пространственные структуры рассматриваются не только мышление и восприятие, но также эмоции, речь и сознание¹³⁴.

Исходя из этих, наиболее разработанных в психологии представлений, мы попробуем дать определение психологического пространства, которым будем пользоваться далее при анализе художественных текстов. Итак, психологическое пространство – это внутреннее пространство человеческого «Я», в котором сосуществуют два мира – мир сознательного и мир бессознательного. Мир сознательного включает в себя:

- ментальное пространство (отображение внешнего пространства в субъективных формах);
- интеллектуальное пространство (пространство человеческой мысли, в котором формируются и живут идеи, представления, образы);
- духовное пространство (внутренний психический мир человека: его переживания, настроения, чувства и т.д.);
- чувственные образы (зрительные, слуховые, осязательные);
- пространство воображения (создание образов, представлений, идей и манипуляция ими).

Сознание не является единственным уровнем, на котором представлены психические процессы, свойства и состояния человека – внутренний мир. Кроме сознательного, у человека есть и сфера бессознательного, т.е. явления, процессы, свойства и состояния, оказывающие влияние на поведение человека, но не осмысливаемые им. В художественном тексте находят отражение следующие элементы мира бессознательного:

- интуитивное пространство (существуют различные объяснения феномена интуиции, но при всех различиях подчеркивается связь интуиции с неосознаваемыми формами психической деятельности. На интуитивном уровне задействованы все формы чувственности (ощущения, восприятие, па-

¹³⁴ Веккер, Л. М. Психика и реальность. Единая теория психических процессов / Л.М. Веккер. – М.: Смысл, 1998. – 685 с.

мать, воображение, эмоции, воля («чувственная интуиция») и интеллекта, логического мышления («интеллектуальная интуиция»);

- пространство сновидений (согласно З. Фрейду, сновидение – это душевная жизнь во время сна. Сновидения свидетельствуют о бессознательных желаниях, чувствах, намерениях человека, его неудовлетворенных или не вполне удовлетворенных жизненных потребностях)¹³⁵;

- пространство грез (полусон, мечта, создание воображения);

- пространство ассоциаций (ассоциация – это определённая усвоенная духовным опытом личности связь совершенно разных представлений, возникающая в результате их частичного сходства, смежности или противоположности. Основанный на свободных, неожиданных ассоциациях художественный текст обладает редкой красочностью и многозначностью авторских обобщений);

- пространство воспоминаний (образы и сюжеты прошлого, всплывающие в памяти, чаще всего помимо сознательных намерений человека).

Следует заметить, что названные компоненты психологического пространства не могут быть представлены все и в полном объеме в художественном произведении. Каждый отдельный текст уникален, мир, созданный автором, обусловлен его намерениями и установками, его творческим замыслом, мировоззрением, концептуальными основами литературно-художественного произведения, ценностными и другими ориентирами.

Виртуальное пространство. Стремительно меняющийся мир неминуемо влечет за собой и новое его понимание человеком, и новый язык для его описания. Одной из примет современного мировосприятия является осознание реальности как виртуальной. Н.А. Носов, основатель Центра виртуалистики Института человека РАН, отмечал: «Неверно понимать виртуальность как нереальность (возможность, иллюзорность, потенциальность, воображение и т.п.), виртуальность есть другая *реальность*. В виртуалистике полага-

¹³⁵ Фрейд, З. О сновидениях / З. Фрейд. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2004. – 189 с.

ется существование двух типов реальности: виртуальной и константной, – каждая из которых одинаково реальна»¹³⁶.

Открытия, сделанные профессором Н.А. Носовым и его коллегами в различных областях виртуалистики, на наш взгляд, можно использовать и в литературоведении. С глубокой древности в художественных текстах описывались явления «другой реальности» – сновидения, грезы, видения, гипнотические состояния и т.п., в литературных произведениях новейшего времени персонажи погружаются в виртуальные компьютерные реальности и всевозможные эзотерические миры. Примечательно, что и само художественное творчество стало трактоваться как виртуальная реальность, т.к. является вторичным, порожденным по отношению к миру константной реальности (в традиционной терминологии – объективной).

Таким образом, полагаем, что современный литературоведческий анализ не может обойтись без таких понятий, как виртуальная реальность, виртуальный мир, виртуальное пространство. Кроме того, многочисленные примеры использования параллельных реальностей в произведениях разных эпох, художественных направлений и жанров для воссоздания иррациональной или таинственной атмосферы, фантастического фона, для передачи эмоционального состояния персонажей и мотивации их поступков и т.д. являются основанием для выделения модели виртуального пространства как одной из базовых в художественной литературе.

Несмотря на то, что виртуальное пространство в художественной литературе реализуется в самых разнообразных формах: в виде мечтаний, миражей, галлюцинированных картин, вызванных воображением или особым состоянием персонажей (утомленностью, дремотностью, расстройством); в виде пространств-отражений (зазеркалье); пространств-изображений, вводимых в текст описанием «реальностей» других видов искусств; пространств-представлений (пространства души, памяти и т.п.) [542, с. 263], – в современном литературоведении немного специальных исследований, посвящен-

¹³⁶ Носов, Н. А. Манифест виртуалистики / Н.А. Носов. – М.: Путь, 2001. – 17 с.

ных изучению этого художественного феномена. Нет также единого мнения по поводу объема и содержания самого понятия «виртуальное пространство» в литературном произведении.

Так, К.В. Шульга в диссертационном исследовании, посвященном роману Виктора Пелевина «Generation 'П'», виртуальным пространством называет «симулякральный информационный мир», созданный посредством высоких компьютерно-информационных технологий¹³⁷. Предметом анализа этого ученого является структура модели виртуального пространства в пелевинском тексте и специфические средства художественной выразительности (сатирическая гиперболизация рекламных слоганов, эзотерической мифологии, приемы языковой игры англицизмами и варьированием интертекстов фольклора, библейских символов, образов мировой литературы и т.п.), участвующие в моделировании виртуального мирообраза в произведении.

Е.А. Луговая, рассматривая специфику пространственной организации эпопеи Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец», определяет виртуальное пространство шире, чем К.В. Шульга, как «своеобразную ментальную карту реальности в ее пространственном аспекте, существующую не реально, фактически, а лишь в нашем сознании», как «систему ориентиров, с помощью которых герои и читатель устанавливают местонахождение предметов, их тождественность или нетождественность по отношению друг к другу и, самое главное, определяют свое место и назначение среди окружающих пространственных феноменов»¹³⁸. Представляя виртуальное пространство эпопеи как определенную структуру, элементами которой являются пространственные оппозиции типа «центр – периферия», «свой – чужой», «дальше – ближе», «выше – ниже» и т.п., Е.А. Луговая приходит к выводу о том, что вторичный мир произведения, являясь пространством воображения, противопоставляет-

¹³⁷ Шульга, К. В. Поэтико-философские аспекты воплощения «виртуальной реальности» в романе Generation 'П'» Виктора Пелевина: дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01 / Шульга Кирилл Валерьевич. – Тамбов, 2005. – 158 с.

¹³⁸ Луговая, Е. А. Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория: На материале эпопеи Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец»: дис. ... канд. филол. наук. 10.02.19 / Луговая Екатерина Александровна. – Ставрополь, 2006. – С. 10.

ся объективной реальности и отражает моральные, этические и эстетические взгляды автора; «эксплицирует его пристрастия и особенности мировидения»¹³⁹.

В работе О.П. Алексеевой «Виртуальная бытийность сказки в культуре» также дается широкая трактовка понятия «виртуальность» – это «превращенная форма, свойство культурных фактов (объектов, феноменов) быть искусственными, созданными человеком с помощью воображения (фантазии), надстроенными над повседневностью, обладающими самоцельностью, качественной определенностью, пересекающимися с обыденной реальностью, но не включенными непосредственно в ее осуществление»¹⁴⁰. Считая художественное пространство сказки «моделью мира, созданной по законам пространства реального, но не совпадающего с ним»¹⁴¹, исследовательница включает в его структуру господствующие в культуре ценности и смыслы; социальные, нравственные, религиозные стереотипы мировосприятия и поведения; психологические компоненты и личностные смыслы автора.

Из сказанного следует, что модель виртуального пространства может структурироваться на основе вполне узнаваемых фрагментов эмпирической реальности, представленных, однако, в трансформированном, переходном, многомерном и условном состоянии. Подвергая реальное пространство парадоксальным метаморфозам, художники слова, как правило, заполняют виртуальный мир произведения визуальными, зрительными образами, которые выступают как микрообразы единого художественного пространства, но дают представление о каких-то иных, недоступных опыту, его видах.

Важной особенностью виртуальной пространственной модели, на наш взгляд, является не только ее воплощенность на уровне воображения, сознания, чувствования персонажей, но и максимальное воздействие на воображе-

¹³⁹ Там же. – С. 11.

¹⁴⁰ Алексеева, О. П. Виртуальная бытийность сказки в культуре: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Алексеева Ольга Павловна. – Ростов-на-Дону, 2006. – С. 13-14.

¹⁴¹ Там же. – С. 14.

ние читателя в процессе его погружения в художественный мир произведения.

Способами моделирования виртуального пространства являются:

– воссоздание в тексте воображаемой реальности, вторичного, отраженного в сознании воспринимающего субъекта мира. В этом случае реальное пространство, как правило, деформируется, искажается, преобразовывается согласно авторскому замыслу;

– погружение в игровую реальность, которая захватывает участников, замыкает их в иной, построенной по правилам игры сфере;

– изображение кибернетического пространства – мира, созданного средствами компьютерных технологий для имитации реальности.

Мы лишь наметили возможные пути анализа виртуального пространства, поскольку художественная литература дает нам богатейший материал для исследований иной реальности – онейрической, мифологической, зазеркальной, трансперсональной, инобытийной и т.п.

Выделенные модели литературно-художественных пространств не отрицают друг друга и чаще всего в целостном художественном тексте взаимодействуют, взаимопроникают, совмещаются, дополняют друг друга.

Вопросы и задания

1. Объясните, как вы понимаете термин «пространственная модель».
2. Какие пространственные модели выделяют и описывают современные литературоведы?
3. Какие критерии положены в основу разных классификаций пространственных моделей?
4. Приведите примеры из русской литературы, где ключом к пониманию произведения является художественное пространство.
5. Сделайте анализ любого произведения, в котором художественное пространство описывается как: а) географическое; б) социальное; в) психологическое; г) мифологическое; д) фантастическое; е) виртуальное.

1.5 Уровневый анализ пространственных образов и моделей

Обзор современных литературоведческих работ, затрагивающих проблемы пространственной организации художественных текстов, позволил нам выделить несколько основных аспектов исследования, среди которых:

- описание функций отдельных пространственных образов – города, дома, дороги, усадьбы и др.;
- изучение структуры художественного пространства в конкретном произведении или творчестве того или иного автора в целом;
- исследование поэтики пространства в тесной связи со временем;
- выявление особенностей пространственной картины мира в литературном процессе определенной эпохи.

Безусловно, каждый из названных подходов является продуктивным при анализе отдельного произведения или ряда близких по тем или иным параметрам произведений и позволяет успешно решать поставленные исследовательские задачи. В то же время не менее важной, на наш взгляд, является разработка методологии системного анализа разновидностей художественного пространства. Такой – типологический – подход позволит выявить наиболее общие принципы организации художественного пространства в литературе независимо от рода, жанра, направления, эпохи и национальной специфики конкретного текста.

Как мы уже отметили, первым, элементарным, уровнем пространственного анализа текста является выявление и описание ключевых пространственных образов, а также определение их функций в структуре художественного целого. Исследование большого корпуса произведений дало нам основание утверждать, что в мировой литературе существует некий «фонд» устойчиво повторяющихся образов, имеющих универсальную семантику.

Пространственные образы, возникшие в фольклоре и литературе еще в глубокой древности и сохранившие основное свое значение до настоящего времени, в литературоведении называют архетипическими. Известный ру-

мыно-американский религиовед М. Элиаде в своих работах выделил и описал ключевые пространственные архетипы Космос (гора, город, храм или дворец), Хаос (например, населенные чудовищами пустыни, невозделанные земли, неведомые моря и т.п.) и Границу (ворота, дверь, окно, порог, река и т.п.)¹⁴². Ученый утверждал, что данные архетипы соответствуют мифологической модели мира в целом и являются сакрально значимыми. Е.М. Мелетинский, разработавший теорию литературных архетипов, также считал, что мифологическое описание мира невозможно без называния пространственных координат, без повествования об элементах этого мира, «...при этом пафос мифа довольно рано начинает сводиться к космизации первичного хаоса, к борьбе и победе космоса над хаосом (т.е. формирование мира оказывается одновременно его упорядочиванием). И именно этот процесс творения мира является главным предметом изображения и главной темой древнейших мифов»¹⁴³.

Из мифа и сказки пространственные архетипы перешли в литературу, сохранив свою семантику и объем. Так, например, архетипический мотив пути (блуждания) встречается в целом ряде жанров, возникших в разные эпохи (рыцарском романе, хождениях, морском романе, романе путешествий и т.п.), причем путешествия героев, как правило, строго соотносятся с мифологической топографией, которая четко структурируется на основе системы «бинарных оппозиций, фундаментальных противопоставлений, архетипических кодов: свой-чужой, верх-низ, жизнь-смерть, космос-хаос и др.»¹⁴⁴.

Итак, пространственные архетипы – базовые модели, определяющие исконные ценностные ориентации человека и являющиеся основой мировосприятия, некоей матрицей, в которой содержатся устойчивые представления об окружающей действительности. Пространственные архетипы, образуя постоянный фонд сюжетов и ситуаций, чаще всего выступают в виде антино-

¹⁴² Элиаде, М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / М. Элиаде. – СПб: Изд-во «Алетейя», 1998. – 250 с.

¹⁴³ Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 1994. – С.13.

¹⁴⁴ Там же.

мических пар, главной из которых является Космос-Хаос (в конкретных текстах данная оппозиция реализуется в самых разных вариантах: дом/лес, дом/анти-дом, дом/дорога и т.п.). Архетипическим значением наделяется и образ границы – пространственного рубежа, разделяющего свой и чужой миры, а также некоторые параметры пространства, имеющие универсальную семантику, например, стороны света или пространственные оси: вертикальная и горизонтальная.

Необходимо отметить, что любой архетипический образ, сохраняя в своей основе ключевые семантические признаки, может иметь уникальные характеристики в разных национальных литературах, а также выполнять разные функции у конкретных авторов, согласно их творческим задачам.

Так, в мировой литературе образ дома традиционно имитирует небесный архетип, сакрализуется, реализуя значение закрытого внутреннего пространства, дающего покой, безопасность и надежную защиту; является средоточием универсальных жизненных ценностей – счастья, благополучия и согласия в семье, материального достатка. Именно таким описывает дом Н.В. Гоголь в повести «Старосветские помещики». Рисуя замкнутый мир своих героев, мужа и жены Товстогузов, автор создает маленькую вселенную, отгороженную от внешнего мира сначала кольцом изб, затем садом с границей-плетнем, двориком с частоколом и лесом. Основным свойством этого «домашнего» пространства является гостеприимство и доброжелательность, а законом внутреннего мира – уют. Подробное описание дома главных героев как своеобразного рая, где все закономерно и вечно, превращает повесть в своеобразный миф, отсылающий к античному повествованию о Филемоне и Бавкиде: «Но самое замечательное в доме – были поющие двери. <...> если мне случится иногда здесь услышать скрип дверей, тогда мне вдруг так и пахнет деревнею, низенькой комнаткой, озаренной свечкой в старинном подсвечнике, ужином, уже стоящим на столе, майскою темною ночью, глядящую из сада, сквозь растворенное окно, на стол, уставленный приборами, соловьем, обдающим сад, дом и дальнюю реку своими раскатами, страхом и шоро-

хом ветвей... и боже, какая длинная навевается мне тогда вереница воспоминаний!». Буколический аспект изображения, избранный Гоголем, включает в себя традиционное противопоставление уединенной, тихой, скромной жизни на лоне природы сутолоке, беспокойству, шуму большого мира.

В иной тональности описывает дом главного героя Ч. Диккенс в романе «Домби и сын». Используя тот же самый прием характеристики персонажа через подробное описание его жилища, автор добивается совершенно иного восприятия: ни гостеприимства, ни доброжелательности, ни уюта в нем нет, – только холод и страх: «Это был величественный и мрачный дом с полукруглым задним фасадом, с анфиладой зал, выходивших окнами на усыпанный гравием двор, где два чахлая дерева с почерневшими стволами скорее стукали, чем шелестели, – так были прокопчены их листья. <...> И внутри этот дом был так же мрачен, как снаружи. <...> Каждый канделябр, каждая люстра, закутанные в полотно, напоминали чудовищную слезу, падающую из глаза на потолке. Из каминов неслись запахи, как из склепа или сырого подвала. Портрет умершей и похороненной леди, в рамке, повитой трауром, навел страх...».

Приведенные примеры показывают, что оба автора, возможно, интуитивно, при описании характера и образа жизни своих персонажей обратились к архетипическому образу дома. Принципиально важным при этом является то, что они достигают своей цели прямо противоположными способами: Гоголь – сохраняя ключевые характеристики архетипа «дом», а Диккенс – показывая их утрату, тем самым создавая емкие типажи человеческих характеров.

Образ дома, являясь универсальным в мировой литературе, нередко реализуется в национальных вариантах, и дело не только в том, что жилище у разных народов отличается формой и интерьером (изба, юрта, кабанья, конак и т.п.), но и в том, какими именно характеристиками оно наделяется автором и какие функции выполняет. Например, в русской литературе XX века одним из знаковых является образ коммунальной квартиры. Такой дом уже не является «крепостью», т.к. его жильцы лишены приватного пространства (соседи

пользуются общим коридором, кухней, ванной и т.п.) и, как следствие, нормальных человеческих взаимоотношений. Рушатся не только связи между людьми, вынужденными жить рядом, но и представления о семье вообще (подробнее в ст.: «Деформация архетипа «дом» в малой прозе М.А. Булгакова»¹⁴⁵). Таким образом, коммунальная квартира одновременно становится и приметой временной, раскрывая определенный – советский – период в российской истории, и национальной, т.к. подобный образ не встречается в литературах других стран.

Кроме того, образ дома может наделяться в том или ином тексте индивидуальными авторскими чертами, не встречающимися ранее в других произведениях. Например, в романе «S.N.U.F.F.» (2011) В. Пелевин, моделируя виртуальное государство Бизантиум – офшар, прикрепленный к земле на антигравитационном приводе после уничтоженной ядерным взрывом Древней цивилизации, на первый взгляд, вполне реалистично и привычно описывает жилище своих героев: «Дом Бернара-Анри стоял на возвышенности. Из окон открывался удивительный вид – насколько хватало глаз, во все стороны тянулись причудливо нарезанные поля и желто-зеленые холмы, поросшие кипарисами. Кое-где белели старые дома. На полях лежали большие цилиндрические кругляши, скатанные из выжженного солнцем сена. Еще была видна река, далекие синие горы и небо, где плыли безмятежные облака-гиганты. Лето, которому совсем чуть-чуть не хватало до вечности». Однако все это – не что иное, как симулякр: «Контурсы физической реальности почти всегда можно было определить прямо сквозь трехмерное наваждение: места, где возникала опасность ушибить голову или локоть, были отмечены зелеными габаритными огоньками. Судя по ним, реальность была довольно тесной. <...> Но трехмерные проекторы превращали эти кривые технические норы в весьма убедительные проспекты с высокими старыми деревьями и сказочными дворцами. Иллюзия превосходила простой трехмерный мираж». Со-

¹⁴⁵ Пыхтина, Ю.Г. Деформация архетипа «дом» в малой прозе М.А. Булгакова: глава в коллективной монографии // Михаил Булгаков, его время и мы / Ю.Г. Пыхтина; под общ. ред. Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего. – Краков 2012, – С. 83-91.

зданное авторским воображением виртуальное пространство в романе играет одновременно и смысло, – и структуро, – и жанрообразующую роли, становясь ключом к интерпретации произведения (подробнее в ст.: Структура виртуального пространства в романе Виктора Пелевина «S.N.U.F.F.»)¹⁴⁶.

Наконец, один и тот же образ одновременно может наделяться и архетипическими, и национальными, и индивидуальными чертами. Ярким примером в данном случае является роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», в котором общечеловеческий локус «дом» представлен во всех трех вариантах: данный мастеру в награду «вечный дом» имеет архетипическую семантику, коммунальная квартира является типичным образом жилища советской эпохи, дом, как носитель признака «внутренний», олицетворяет человеческую душу, психологический мир главных героев.

Следующий уровень пространственного анализа текста связан с описанием специфики родо- и жанромоделирующей функции художественного пространства. В российском литературоведении первую классификацию жанрообразующих пространственно-временных моделей разработал М.М. Бахтин, который был убежден, что «жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом»¹⁴⁷. В работе «Формы времени и хронотопа в романе» ученый уделил внимание прежде всего тем типологически устойчивым пространственно-временным моделям, которые определяют важнейшие разновидности романа на ранних этапах его развития.

В дальнейшем типология М.М. Бахтина была дополнена другими исследователями (Е.Е. Завьялова¹⁴⁸, Е.Н. Ковтун¹⁴⁹, Н.К. Шутая¹⁵⁰,

¹⁴⁶ Пыхтина, Ю.Г. Структура виртуального пространства в романе Виктора Пелевина «S.N.U.F.F.» / Ю.Г. Пыхтина // Verbal culture of the humanity through the prism of ages: Materials digest of the LVIII International Research and Practice Conference and II stage of the Championship in philological sciences. – London, July 18- July 23, 2013. – P. 46-48.

¹⁴⁷ Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Изд-во «Худож. лит.», 1975. – С. 235.

¹⁴⁸ Завьялова, Е. Е. Соотношение канонического и неканонического в системе лирических жанров 1880-1890-х годов: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Завьялова Елена Евгеньевна. – Астрахань, 2006. – 412 с.

¹⁴⁹ Ковтун, Е. Н. Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX века: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.05, 10.01.08 / Ковтун Елена Николаевна. – М., 2000. – 304 с.

М. Эпштейн¹⁵¹ и др.), которые выделили и описали основные жанровые формы, определяемые в первую очередь пространственными характеристиками. Например, большинство исследователей в качестве жанрообразующей в эпических текстах называют модель условного пространства, которая является основой литературной волшебной сказки, фантастического романа, фэнтези, утопии/антиутопии и ряда других жанров.

Приведем несколько примеров. Художественное пространство в литературной сказке часто моделируется на противопоставлении реального и вымышленного миров, как, например, это делает А. Погорельский в сказке «Черная курица, или Подземные жители». Описывая место свершения событий с топографической точностью: «Лет сорок тому назад в С.-Петербурге на Васильевском острове, в Первой линии, жил-был содержатель мужского пансиона, который еще и до сих пор, вероятно, у многих остался в свежей памяти, хотя дом, где пансион тот помещался, давно уже уступил место другому, несколько не похожему на прежний», – автор явственно очерчивает границу, отделяющую обыденное от чудесного: «Они спустились вниз по лестнице, как будто в погреб, и долго-долго шли по разным переходам и коридорам, которых прежде Алеша никогда не видывал. Иногда коридоры эти так были низки и узки, что Алеша принужден был нагибаться. Вдруг вошли они в залу, освещенную тремя большими хрустальными люстрами. Зала была без окошек, и по обеим сторонам висели на стенах рыцари в блестящих латах, с большими перьями на шлемах, с копьями и щитами в железных руках». Подобный прием используют и другие сказочники – Г.Х. Андерсен, М. Метерлинк, О. Уайльд. Частный пример показывает, что в создании условного мира в сказке немаловажную роль играют пространственно-временные характеристики, которые выполняют жанрообразующую функцию. Многие приемы вторичной художественной условности, присущие

¹⁵⁰ Шутая, Н. К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII-XIX вв.: дис. ... доктора филол. наук. 10.01.08 / Шутая Наталья Константиновна. – М., 2007. – 468 с.

¹⁵¹ Эпштейн, М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высш. школа, 1990. – 302 с.

сказке, сегодня используются в других жанрах, в частности, в мифологическом и интеллектуальном романе (А. Байетт, Г. Грин, Д. Фаулз, Д. Уинтерсон и др.), сохраняющем прежде всего своеобразие пространственной структуры сказок.

В фантастических жанрах также могут параллельно воссоздаваться два мира – действительный и сверхъестественный. Однако нередко моделируется абсолютно невероятное, существующее по своим законам, пространство: «Теперь я это увидел. Бело-зеленое шахматное поле стремительно росло. Уже было видно, что оно нарисовано на удлинённом, китовидном серебристо-блестящем корпусе с выступающими по бокам иглами радарных установок, с рядами более темных оконных проемов, что этот металлический гигант не лежит на поверхности планеты, а висит над ней, волоча по чернильно-черному фону свою тень – эллиптическое пятно еще более глубокой черноты. Одновременно я заметил подернутые фиолетовой дымкой лениво перекатывающиеся волны океана. Затем тучи ушли высоко вверх, охваченные по краям ослепительным пурпуром, небо между ними было далекое и плоское, буро-оранжевое». Безусловно, писатель-фантаст использует в своем произведении самые разные средства репрезентации фантастического: это не только описание неожиданных пространств, но и создание фантастических персонажей, явлений, событий, однако именно хронотоп является основным жанровым признаком текста фантастического характера.

Произведения фэнтези большинство ученых рассматривают как разновидность фантастики. В то же время пространство фэнтези существенно отличается от фантастического, прежде всего оно может быть лишено географической конкретности. Это связано с тем, что путь героя, обязательный в этом жанре, связан с путешествием в мир собственной души, это путь обретения внутренней гармонии, а не перемещение в конкретном пространстве. Кроме того, как отмечают исследователи, особенности моделирования пространства в фэнтези зависят от ее жанровой модификации: в высокой фэнте-

зи перед читателем предстают полностью вымышленные миры, в низкой – сверхъестественное привносится в нашу реальность.

Специфическая организация художественного пространства относится к числу жанрообразующих признаков утопии. Если в сказке и фантастике противопоставляются реальный и вымышленный миры, то в утопии – реальный и идеальный. Важной чертой утопии является пространственная недостижимость государства, куда с трудом попадает путешествующий герой, глазами которого оно подробно и реалистично описывается. Одним из наиболее привлекательных мест для расположения утопического государства становится остров (Т. Мор «Утопия», Ф. Бэкон «Новая Атлантида», Д. Гаррингтон «Республика Океания», Г.Я.К. Гриммельсгаузен «Симплициссимус» и мн. др.).

Таким образом, предпринятый нами краткий обзор только одного из типов художественного пространства в эпических текстах – условного – указывает на безусловную необходимость исследования родо- и жанромоделирующей функции хронотопа.

Уровневый анализ пространства в литературе предполагает также исследование еще одного важного свойства этой категории – способности выражать специфические особенности того или иного литературного направления или типа культуры, представленного в художественном тексте. Сторонники этого подхода описывают структуру классицистической, романтической, реалистической, модернистской, постмодернистской пространственных моделей в конкретных произведениях, творчестве отдельного писателя или целой литературной эпохе.

Как убедительно показала Т.В. Зверева, художественное пространство классицистических текстов моделируется на основе идеи преобразования реальности, что в целом соответствует философии века Просвещения. Если реальное пространство истории отклоняется от провиденциального пути, художник силой слова пытается преодолеть, исправить искаженную временем реальность, вывести мир из мрака хаоса и направить его к свету, к «высше-

му просвещенному состоянию мира и человеческой души»¹⁵². Подобная модель, по мнению исследователя, в целом характерна для самых разных классицистических жанров от торжественной оды до комедии и используется большинством авторов – М.В. Ломоносовым, Г.Р. Державиным, Д.И. Фонвизиним и др.

Открытием сентиментализма становится понимание субъективности зрительного мировосприятия. Автор-сентименталист в отличие от классициста мыслит мир не как подлинный и вечный, а как иллюзорный, соответственно принципиально иным становится характер пространственных описаний, в которых изначально подчеркивается условность воссоздаваемой реальности: «Мы въехали в Курляндию – и мысль, что я уже вне отечества, производила в душе моей удивительное действие. На все, что попадалось мне в глаза, смотрел я с отменным вниманием, хотя предметы сами по себе были весьма обыкновенные. Я чувствовал такую радость, какой со времени нашей разлуки, милые! еще не чувствовал. Скоро открылась Митава. Вид сего города некрасив, но для меня был привлекателен! «Вот первый иностранный город», – думал я, и глаза мои искали чего-нибудь отменного, нового». Цитированный фрагмент из «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина показывает, что большое значение в восприятии окружающего мира имеет психологическое состояние рассказчика – вокруг нет ничего примечательного, но сам факт, что путешественник уже за пределами своего отечества, преображает окружающее, веселит его сердце.

В эпоху романтизма акцент с внешнего пространства перемещается на внутреннее, причем «внутренняя вселенная» представляется как вместилище и описывается по модели макромира (например, посредством метафоры и сравнения). Так, используя универсальные оппозиции свое/чужое, внешнее/внутреннее и т.п., романтики рисуют пространство души как типичный «бурный» пейзаж (см., «Парус» М.Ю. Лермонтова). В целом ключевой прин-

¹⁵² Зверева, Т. В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Зверева Татьяна Вячеславовна. – Ижевск, 2007. – 370 с.

цип романтизма, двоемирие, в каких бы вариантах он ни проявлялся, основан на этом пространственном смещении.

Основной приметой реалистического пространства является вещность. В деталях описанный вещный мир становится одновременно характеристикой времени, социальной среды, материального достатка, образа жизни героев, внутренних перемен, с ними происходящих. Именно к подробному описанию интерьера обращается А.С. Пушкин в «Евгении Онегине», чтобы показать эволюцию внутреннего мира и изменение духовных ценностей своего героя. Если петербургская квартира Онегина напоминает скорее «косметический салон» (Янтарь на трубках Цареграда, / Фарфор и бронза на столе, / И, чувств изнеженных отрада, / Духи в граненом хрустале; / Гребенки, пилочки стальные, / Прямые ножницы, кривые / И щетки тридцати родов / И для ногтей и для зубов), то его деревенский кабинет похож на келью отшельника (Татьяна взором умиленным / Вокруг себя на все глядит, / И все ей кажется бесценным, / Все душу томную живит / Полумучительной отрадой: / И стол с померкшею лампадой, / И груда книг, и под окном / Кровать, покрытая ковром, / И вид в окно сквозь сумрак лунный, / И этот бледный полусвет, / И лорда Байрона портрет, / И столбик с куклою чугунной).

Теоретически осмыслив отдельные проблемы и сопоставив различные концепции пространственного анализа художественного текста, мы предприняли попытку построить уровневую модель типологического исследования пространства. Так, элементарным уровнем анализа является образный, который дает возможность рассмотреть структуру и специфику ключевых локусов в отдельном произведении. Следующий уровень позволяет объяснить особенности родо- и жанромоделирующей функции пространства. Третий уровень направлен на выявление общих закономерностей в изображении художественного пространства в литературном процессе определенной эпохи.

Предложенное нами уровневое исследование художественного пространства может стать основой для анализа произведений разных родов, жанров, направлений, эпох, национальных литератур. Однако только обшир-

ная эмпирическая база позволит определить те особенности пространство-представления, которые диктуются культурой, временем, творческим методом и т.п., и те сущностные свойства художественного пространства, которые являются универсальными.

Вопросы и задания

1. Подготовьте уровневый анализ одного из произведений по выбору, опираясь на следующий план:

- определите ключевые пространственные образы в произведении;
- назовите функции выявленных пространственных образов;
- установите связь между пространственной структурой текста и литературным направлением, к которому он принадлежит, его родом и жанром, сделайте выводы из своих наблюдений.

2 Национальное пространство и русский характер

Проблема русского национального характера и национального самосознания давно привлекала пристальное внимание отечественных мыслителей. Этой теме посвятили свои труды многие русские ученые: историки, философы, этнографы, прежде всего Н. Бенедиктов, Н. Бердяев, Л. Гумилев, И. Ильин, Л. Карсавин, Н. Лосский, А. Лосев, Вл. Соловьев, П. Флоренский, Г. Федотов и др.

Еще со времен античности (Аристотель, Геродот) исследователи объясняют особенности национального характера влиянием целого комплекса факторов, среди которых географический и природно-климатический называются в первую очередь, наряду с этническим, историческим, социально-экономическим, общественно-политическим, религиозным.

В отечественной науке впервые вопрос влияния пространства на русский характер затронул П.Я. Чаадаев: «Есть один факт, который властно господствует над нашим историческим движением, который красною нитью проходит чрез всю нашу историю, который содержит в себе, так сказать, всю

ее философию, который проявляется во все эпохи нашей общественной жизни и определяет их характер, который является в одно и то же время и существенным элементом нашего политического величия, и истинной причиной нашего умственного бессилия: это – факт географический. <...> Мы лишь геологический продукт обширных пространств»¹⁵³.

Географические и климатические особенности России, оказавшие первостепенное влияние на характер русского земледелия, хозяйствования и быта вообще, рассматриваются как наиболее важный фактор формирования национального характера большинством отечественных исследователей. Так, выдающийся историк С.М. Соловьев в своей «Истории России с древнейших времен» писал: «Природа для Западной Европы, для ее народов мать; для Восточной, для народов, которым суждено было здесь действовать, – мачеха»¹⁵⁴.

О воздействии русской природы на историю говорил В.О.Ключевский в работе «О русской истории». Ученый отмечал, что русская равнина и ее почвенное строение, пограничье леса и степи, река и бескрайнее поле, овраги и летучие пески, суровый климат – все это сформировало и мировоззрение русского народа, и тип преимущественной хозяйственной деятельности, и характер земледелия, и тип государственности, и взаимоотношения с соседними народами, и фольклорные образы, и народную философию¹⁵⁵.

На роль «русских пространств» в формировании «русского видения мира» обратил внимание и Н. Бердяев. «Пейзаж русской души, – рассуждал философ, – соответствует пейзажу русской земли, подчеркивая безграничность, бесформенность, устремленность в бесконечность, широту нацио-

¹⁵³ Чаадаев, П. Я. Философические письма. Апология сумасшедшего [Электронный ресурс] / П.Я.Чаадаев. – Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chaadaew_p_j/text_0010.shtml.

¹⁵⁴ Соловьев, С. М. История России с древнейших времен [Электронный ресурс] / С.М. Соловьев // Сочинения: В 18 кн. – М.: Голос; Колокол-Пресс, 1993-1998. – Режим доступа: <http://militera.lib.ru/common/solovyev1/index.html>.

¹⁵⁵ Ключевский, В. О. Курс русской истории: В 5 ч. // Ключевский В.О. Соч.: В 9 т. [Электронный ресурс]. – М.: Просвещение, 1987-1989. – Режим доступа: <http://lib.ru/HISTORY/KLYUCHESKIJ/history.txt>

нального русского сознания»¹⁵⁶. Эти же мысли Н. Бердяев развивал в эссе «О власти пространств над русской душой»: «Широк русский человек, широк как русская земля, как русские поля. <...> В русском человеке нет узости европейского человека, концентрирующего свою энергию на небольшом пространстве души, нет этой расчетливости, экономии пространства и времени, интенсивности культуры. Власть шири над русской душой порождает целый ряд русских качеств и русских недостатков»¹⁵⁷.

О том, что тип национальной модели мира определяется через то пространство (место, ландшафт), на котором живет народ, через «природу, среди которой вырастает народ и совершает свою историю», неоднократно писал Г. Гачев: природа (шире пространство) – это то, что «определяет лицо народа. Она – фактор постоянно действующий»¹⁵⁸. Рассуждая о наиболее важных, врожденных элементах, повлиявших на культуру и менталитет народов, ученый отмечал: «Для немцев время более важно, чем пространство. Бытие и время, философские *Sein und Zeit* Хайдеггера. А для русских наоборот – пространство»¹⁵⁹. «Русь! Куда же несешься ты?» «Что пророчит сей необъятный простор?» Писатели-художники, поэты чуяли излучение воли и смысла от Русского Космоса и пытались угадывать их значения. Пушкин, Гоголь, Тютчев, Блок, Есенин, Пастернак...»¹⁶⁰.

«Первый факт русской истории – это русская равнина и ее безудержный разлив. <...> отсюда непереводаемость самого слова простор, окрашенного чувством мало понятным иностранцу и объясняющим, почему русскому человеку может показаться тесным расчлененный и перегороженный западноевропейский мир; отсюда и русское, столь отличное от западного, понимание свободы не как права строить свое и утверждать себя, а как права уйти,

¹⁵⁶ Бердяев, Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. Репринтное воспроизведение издания. Париж: YMCA-PRESS, 1955. – М.: Наука, 1990. – С.8.

¹⁵⁷ Бердяев, Н. А. О власти пространств над русской душой / Н. А. Бердяев // Бердяев Н.А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. – М.: Мысль, 1990. – С. 60.

¹⁵⁸ Гачев, Г. Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. – М.: Академический проект, 2007. – С.27.

¹⁵⁹ Там же. – С. 17.

¹⁶⁰ Там же. – С. 217.

ничего не утверждая и ничего не строя», – писал В. Вейдле, русский мыслитель-эмигрант¹⁶¹. Целый ряд высказываний такого рода собран в работе Д.Н. и А.Н. Замятиных «Хрестоматия по географии России. Образ страны: пространства России»¹⁶².

Все названные выше факторы сплелись воедино и определяют причудливую «географию русской души» (выражение Н.А. Бердяева). Механизм влияния широких русских пространств «на широту» национального характера раскрывает В. Подорога: «Так, широта плоских равнин, низин и возвышенностей обретает устойчивый психомоторный эквивалент, аффект *широты*, и в нем как уже моральной форме располагаются определения русского характера: открытость, доброта, самопожертвование, удаль, склонность к крайностям и т.п.»¹⁶³.

Из сказанного выше видно, что исследователи обращали внимание прежде всего на огромность равнинных пространств, на которых формировалась русская нация, их открытость. Немаловажным является также отсутствие естественных границ и срединное положение между востоком и западом, севером и югом.

С одной стороны, однообразие природных форм на огромной Восточно-Европейской равнине (называемой также Великой Русской равниной), отсутствие сколько-нибудь значительных гор и возвышенностей, резких переходов и границ вело к единообразию занятий населения, а через них и к единообразию обычаев, нравов, верований. Кроме того, равнинные пространства, а также разветвленная система рек, на берегах которых селились племена и строились города, затрудняли обособление территорий, способствовали единству народа и государства.

¹⁶¹ Вейдле, В. В. Задача России / В.В. Вейдле. – Минск: Белорусская Православная Церковь, 2011. – С. 42-43.

¹⁶² Хрестоматия по географии России. Образ страны: Пространства России / Авт.-сост. Д.Н. Замятин, А.Н. Замятин; Под ред. Д.Н. Замятина. – М.: МИРОС, 1994. – 156 с.

¹⁶³ Хрестоматия по географии России. Образ страны: Пространства России / Авт.-сост. Д.Н. Замятин, А.Н. Замятин; Под ред. Д.Н. Замятина. – М.: МИРОС, 1994. – С. 131-132.

С другой стороны, обширность территории, суровость климата на севере, огромные дремучие леса и постоянная угроза нападения с юга, набеги кочевников серьезно затрудняли в течение длительного времени освоение этих пространств, создание крепкого государства и государственности.

Очень нелегко давались русскому народу организация огромных пространств, их освоение, поддержание и охранение. Именно на решение этих задач уходили все силы русского народа. Естественно, что это истощало его творческие силы, держало в постоянном напряжении, в том числе и в связи с необходимостью защиты границ. Вся российская история говорит о том, что внешняя деятельность русского человека была полностью подчинена государственному интересу, сопровождалась «подавлением свободных личных и общественных сил». Борьба с татаро-монгольскими ордами, собирание земель в Смутное время и в период формирования империи Петра I, освоение огромной территории и создание индустриальной державы в советскую эпоху – все это требовало огромных усилий. Как видим, здесь имеет место прямая связь географических, исторических и политических факторов.

Обратим внимание на еще один парадокс. С одной стороны, широкая вольность равнинных пространств формировали широту и распахнутость, открытость русской души, ее очень существенную черту – созерцательность, и с другой – эти же необъятные пространства (поля и снега, дремучие леса) подавляли эту душу, порабощали ее. В результате в русском человеке не выработалась европейская расчетливость, экономия времени и пространства, интенсивность культуры. Ибо широта русской земли и души открывала путь к экстенсивной, а не интенсивной работе.

Таким образом, можно говорить о том, что внешний географический, природно-климатический фактор стал одновременно внутренним духовным фактором русского человека.

Противоречия русской жизни находят свое отражение во всем: и в истории, и в философии, и, что очень важно, в литературе. Гуманистическая по своей направленности, богатая по содержанию, языку и образности, она ха-

рактизуется глубоким проникновением во внутренний мир человека, поиском добра и смысла жизни, обличением зла, несправедливости, а также милосердием и состраданием. Выдающиеся представители русской классической литературы И. Бунин, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, А. Пушкин, Л. Толстой, И. Тургенев, А. Чехов и др. показали в своих произведениях не только жизнь отдельных русских людей или социальных групп, но и характер народа, причудливое соединение в нем величия, гордости и отсутствия достоинства; любви к людям, открытости, бескорыстия и жестокости; стремления к свободе и смирения, рабской покорности; одаренности, великого трудолюбия и лени.

В отечественном литературоведении немало работ, в которых рассматриваются проблемы национального характера в творчестве русских писателей (Я. Билинkis, Б. Бурсов, Г. Гачев, Г. Ионин, В. Кантор, Г. Краснов, Е. Краснощекова, Е. Купреянова, Г. Макогоненко, П. Маркович, М. Махмудова, В. Мельник, В. Недзвецкий, М. Отрадин, Л. Пумпянский, В. Щукин, И. Юнусов и др.). В то же время о том, что в формировании русской национальной ментальности важную роль играют пространственные характеристики, специалисты-филологи практически не писали.

Представим обзор наиболее значимых работ, посвященных характеристике национального пространства в русской литературе.

В кандидатской диссертации О.А. Лавреновой «Отображение географического пространства в русской поэзии 18 - начала 20 века (геокультурный аспект)» (1996) развивается мысль о том, что «художественная литература несет в себе информацию о восприятии пространства авторами, а также об особенностях географических представлений соответствующей культуры и социальной группы. Более того, зафиксированные в литературных произведениях индивидуальные представления о географическом пространстве в значительной мере поддерживают стабильность организации геокультурного

пространства, формируя культуру последующих поколений»¹⁶⁴. Используя художественные тексты для географического исследования, автор детально рассматривает систему стереотипных представлений о пространстве, о самоопределении культуры России в мировом геокультурном пространстве в различные временные периоды. Ценным представляется вывод О.А. Лавреновой о том, что система представлений русских поэтов о географическом пространстве имеет в себе некоторые константы, которые характерны для русской культуры в целом. К таким национальным географическим константам, по мнению исследователя, относятся Санкт-Петербург, Москва, Волга, Дон, Днепр, Черное море, Каспийское море, Урал, Кавказ, Сибирь и др.¹⁶⁵.

О национальной специфике мотива дороги рассуждает С.М. Шакиров в работе «Мотив дороги как парадигма русской лирики» (2001). Среди факторов, повлиявших на «живучесть» мотива дороги в русской литературе, исследователь называет пространственную протяженность российских дорог, неустроенность «дорожного» бытия, русскую «любовь к быстрой езде», естественно возникающие в «дорожной» ситуации искренность и открытость, присущие русской ментальности. Идею «русскости» мотива дороги автор подтверждает многочисленными примерами из русской поэзии XIX-XX веков¹⁶⁶.

Статья Е.К. Никаноровой «Буря на море, или Буран в степи» (2004) посвящена характеристике двух сквозных пространственных образов в русской литературе – бури на море и метели. Для нас значимым является рассуждение исследователя о том, что мотив метели является образным эквивалентом, национальным (русифицированным) вариантом античного по происхождению мотива бури¹⁶⁷. Рассуждая об эволюции, функциях, богатстве метафори-

¹⁶⁴ Лавренова, О. А. Отображение географического пространства в русской поэзии 18 - начала 20 века (геокультурный аспект): автореф. дис. ... канд. геогр. наук: 11.00.02 / Лавренова Ольга Александровна. – М., 1996. – С.3.

¹⁶⁵ Там же. – С. 15.

¹⁶⁶ Шакиров, С. М. Мотив дороги как парадигма русской лирики: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шакиров Станислав Маэлович. – Магнитогорск, 2001. – 196 с.

¹⁶⁷ Никанорова, Е. К. Буря на море, или Буран в степи. Статья вторая / Е.К.Никанорова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов. Вып 6. Интерпретация художественного произведения. Сюжет и мотив / Отв. ред. Ромодановская Е.К. – Новосибирск, 2004. – С. 3.

ческих значений этого мотива в русской литературе, Е.К. Никанорова приходит к выводу о том, что, метель – это важнейшая составляющая национального русского пейзажа, символ внутренней смуты, жизненных бедствий и народного мятежа (А. Пушкин, С. Аксаков, И.Лажечников, А. Блок, А. Белый, Б. Пастернак, Б.Пильняк).

О.В. Лазарева рассматривает проблему русского национального самосознания в прозе И.А. Бунина на материале повестей «Деревня», «Суходол», рассказов «Иоанн Рыдалец», «Чаша жизни», «Божье дерево» и др. произведений, написанных в период с 1910 по 1920 гг. Автор, опираясь в своем исследовании на работы известных буниноведов В. Афанасьева, А.А.Бабореко, А.А. Волкова, О.Н. Михайлова, Л.А. Смирновой и др., обоснованно связывает русский национальный характер с темой деревни у Бунина. Кроме того, исследователь замечает, что существенное влияние на бунинскую концепцию русского национального характера оказали представления писателя о том, что его родина, Россия, представляет собой странное, но явное сочетание двух пластов, двух культурных укладов – «западного» и «восточного», европейского и азиатского»¹⁶⁸.

Таким образом, современные исследователи затрагивают в своих работах проблему отражения в художественной литературе специфики русского характера, связанного с национальным пространством. Эта связь прослеживается, с одной стороны, в изображении типично русских пространственных образов, а с другой – в попытке русских писателей через пространственные характеристики объяснить специфику русского характера.

К сквозным национальным пространственным образам можно отнести деревню, провинциальный город, национальные пейзажные образы, региональные образы (Сибирь, Урал, Кавказ и т.п.) и др.

¹⁶⁸ Лазарева, О. В. Проблема русского национального самосознания в прозе И. А. Бунина 1910-1920-х гг.: формы художественного выражения, эволюция: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Лазарева Ольга Владимировна. – М, 2006. – С. 62.

Делая основным инструментом анализа художественное пространство, на примере конкретных произведений покажем, что функции национальных пространственных образов в русской литературе выполняют провинциальный город, деревня и пейзаж, через изображение которых писатели-классики стремились постигнуть сложное, иррациональное сочетание несочетаемого в русском характере.

2.1 Дом в русской ментальности (на материале литературы советской эпохи)

Дом относится к архетипическим, общечеловеческим образам, бессознательно передающимся из поколения в поколение, пронизывающим всю художественную литературу от мифологических истоков до современности и определяющим исконные ценностные ориентации человека. Чаще всего образ дома реализуется в мировой литературе в виде бинарных оппозиций, например, дом/лес (безопасное пространство/ опасное пространство), дом/дорога, (закрытое пространство/открытое пространство), дом/антидом (свое пространство/чужое пространство) и др.

Литературные архетипы сохраняют основное значение на протяжении всего своего существования. Стабильным при всех исторических изменениях остается и оценочный компонент архетипического образа. Считая «дом» константой русской культуры, наиболее устойчивым для национального сознания концептом, Ю.С. Степанов выделяет в качестве его основного, актуального признака представление об уюте: «В русском понятии уют присутствует семантический и психологический компонент – «ощущение своего, своего дома (ср. фр. *un chez-soi* "свой уголок, свой дом"), нахождение у себя, "домашности")»¹⁶⁹. К архетипическим характеристикам этого концепта ис-

¹⁶⁹ Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. / Ю.С. Степанов. – М.: «Академический проект», 2004. – С. 827.

следователи относят также: «покой, безопасность, счастье, благополучие, согласие в семье, материальный достаток»¹⁷⁰.

Блестящий образец анализа архетипического образа дома дал Ю.М. Лотман в статье «Художественное пространство в прозе Гоголя»¹⁷¹. Справедливости ради отметим, что ученый не употреблял термина «архетип», однако, рассматривая замкнутый мир гоголевских старосветских помещиков как маленькую вселенную, отгороженную от внешнего мира сначала кольцом изб, затем садом с границей-плетнем, двориком с частоколом и лесом, он, безусловно, обозначал те базовые универсальные признаки дома, которые перешли в литературу из мифологии и фольклора. Подробное описание усадьбы старичков Товстогузов как своеобразного рая, где все закономерно и вечно, по мнению Лотмана, превращает повесть в своеобразный миф, отсылающий к античному повествованию о Филемоне и Бавкиде, этот буколический аспект изображения включает в себя традиционное противопоставление уединенной, тихой, скромной жизни на лоне природы сутолоке, беспокойству, шуму большого мира.

Итак, главной особенностью архетипических образов является их константность, сохранение первоначального смысла на всех этапах развития литературы. Действительно, в русской классической прозе, ориентированной на традиционную ценностную систему, образ дома при всем многообразии его функций, можно рассматривать как архетип (произведения А.С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого), однако в литературе советского периода в смысловом поле «дом» произошли значительные изменения. Приспосабливаясь к новой социальной реальности, теряя прежние знакомые и понятные ориентиры, дом в произведениях многих авторов, по мнению ряда исследователей, превращается в антидом, утрачивает

¹⁷⁰ Байбурин, А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. / А.К. Байбурин. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 224 с.

¹⁷¹ Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251-292.

свою сущность, становится символом разрушения прежней гармонии, некогда упорядоченного течения жизни.

Основные трансформации в семантике образа дома в советской литературе мы рассмотрели на материале прозаических произведений, опираясь в основном на данные Национального корпуса русского языка (далее НКРЯ).

Наиболее важным, на наш взгляд, признаком инверсии архетипического значения образа дома в литературе советского периода является замена ключевой номинации другими, также обозначающими жилище. В ходе анализа данных мы пришли к парадоксальному выводу: из 4 182 текстов, в которых употребляется лексема дом в первых ее двух значениях – как жилое здание, и как свое жилье, а также семья, люди, живущие вместе, их хозяйство, только около 70 относятся к советскому времени.

Большей частотностью отличаются номинации «квартира» и «жилплощадь». Как справедливо замечает Ю.М. Лотман, «квартира – хаос, принявший вид дома и вытеснивший его из жизни. То, что дом и квартира (разумеется, особенно коммунальная) предстают как антиподы, приводит к тому, что основной бытовой признак дома – быть жилищем, жилым помещением – снимается как незначимый; остаются лишь семиотические признаки. Дом превращается в знаковый элемент культурного пространства»¹⁷². Такой дом уже не является «крепостью», т.к. его жильцы лишены приватного пространства (соседи пользуются общим коридором, кухней, ванной и т.п.) и, как следствие, нормальных человеческих взаимоотношений. Рушатся не только связи между людьми, вынужденными жить рядом, но и представления о семье вообще. Коммунальная квартира одновременно становится и приметой временной, раскрывая определенный – советский - период в русской истории, и национальной, т.к. подобный образ не встречается в литературах других стран.

¹⁷² Лотман, Ю. М. Семиосфера / Лотман. Ю.М. – СПб: Искусство-СПб», 2000. – С. 320.

Доказательством того, что коммунальная квартира – ложный дом, внутренне дисгармоничный, являются настойчиво повторяющиеся признаки в его описании, такие как:

– теснота: Они торопливо делают распоряжения, поскольку они всей семьей живут в одной небольшой комнате. И кругом – коммунальная квартира. И старичка даже поставить, извините, некуда, – до того тесно. [М. М. Зощенко. Беспокойный старичок (1933)];

– грязь: Огромный, выкрашенный в грязно-желтый колер коммунальный дом. В доме нет квартир – только жилплощадь. Лестницы дома загажены отбросами еды и окурками, на ступеньках щетинятся голодные и злые кошки, а на площадках пластается густой чад прокисших щей. [Константин Воробьев. Во гробе сущий (1949)];

– холод: «Наталья Егоровна бросила этой зимой мочалку на пол, а отодрать ее не могла, потому что над столом 9 градусов, а на полу совсем нет градусов и даже одного не хватает» [М. А. Булгаков «Москва 20-х годов»];

– постоянные конфликты между соседями: «В эти как раз дни она запустила в Журавлева горящим примусом. Коммунальная квартира насыщалась грозovým электричеством. Сонечка Варенцова нервничала и уходила из кухни, заслышав шаги Зотовой... [А. Н. Толстой. Гадюка (1928)].

М. А. Булгаков писал *«москвичи утратили и самое понятие слова "квартира" и словом этим наивно называют что попало» ...»* [там же, с. 237], Например, в фельетоне «Площадь на колесах» он описывает совершенно абсурдную ситуацию устройства дома в трамвае. Герой рассказа саркастически замечает, что отсутствие в Москве квартир, заставило его обжить столь необычную жилплощадь после ночевки у Карабугева в ванне, где *«удобно, только капает»*, и у Щуевского на газовой плите, *«удобная штука, какой черт! – винтики какие-то вбиваются, и кухарка недовольна»*. Этот «дом» жильцы наделяют всеми необходимыми атрибутами нормального человеческого жилища: стелют ковры, развешивают картины известных ху-

дожников, устанавливают печь и плиту, устраивают уборную и даже намереваются к Новому году нарядить елку: *«Ездим, дай бог каждому»*.

Типичным жилищем в советское время стал также барак или дом барачного типа. Если в XIX веке слово «барак» употреблялось только в значении «здание для временного помещения войск, больных и раненых», то в XX баракom называли также дома, в которых расселяли рабочих вплоть до 1960-х годов. Предназначенные для временного проживания, бараки для многих семей стали постоянным домом, и этот факт находит широкое отражение в литературе. Как и коммунальная квартира, барак имеет все приметы антидома: Не знал, стерпит ли он до конца артельную эту жизнь, барак, полный чужих мужиков. <...> Барак в грязище, в срамотище, из матрацев труха лезет, один куб с кипятком на восемь домов... [А. Г. Малышкин. Люди из захолустья (1938)].

Еще одним атрибутом советского времени были общежития, имеющие, как правило, все те же отрицательные характеристики: «Так, например, вместо вывески «Гостиница» висел плакат с надписью: «Общежитие № такой-то», и, само собой, грязь и гадость была такая, о которой Гоголь даже понятия не имел». [М. А. Булгаков. Похождения Чичикова (1922)].

В художественной литературе рассматриваемого периода встречаются и иные номинации жилища:

– халупа (И квартир у нас нету, а если и есть какая халупа, так и стоярей же нужно звать. [А. С. Макаренко. Педагогическая поэма. Часть 1 (1933)]);

– конура (В городе они с Томкой снимали какую-то темную конуру, на окраине, а тут в это время пустовал целый дворец. [Федор Абрамов. Алька (1971)]);

– чулан (И она сказала, что раньше это была не комната, а чулан; когда приехали ленинградцы, она все-таки захотела иметь свой угол и сама утеплила этот чулан, положила еще один слой толя на крышу, оклеила обоями — и

вот теперь живет. [Константин Симонов. Так называемая личная жизнь/ Двадцать дней без войны (1973)];

– свой угол (– Сруби, – говорит, – Саша, мне такую вот баньку, только чтоб окошко побольше да потолок повыше. Хочу свой угол занять на родине. Буду приезжать, когда выдастся время. [Алексей Иванов. За рекой, за речкой (1982)].

Наблюдаемые нами изменения в семантике архетипа «дом» фактически сводятся к бинарной оппозиции дома – антидома, которая у разных авторов получает весьма сходные характеристики. Однако в непреодолимой тоске по порядку, уюту и стабильности советский человек способен превратить любой, даже непригодный для проживания дом в своеобразный рай (срабатывают заложенные в подсознании архетипические схемы): Им было тесно и неудобно, но это все же был свой угол, своя тумбочка; здесь был коврик над кроватью, и прошивки на наволочках, и цветочки на ширме, это был очаг; в час семейного отдыха они льнули к очагу. [В. Ф. Панова. Времена года. Из летописей города Энска (1953)]; Тамарка, жена моя, прислала нам занавесочки вышитые, скатёрку, клеёнку, прочие там фигли-мигли, а Валька к Новому году купил здоровый приёмник "Рига". В общем, комфортабельная получилась халупа. Ребята из общежития нам завидовали. [Василий Аксенов. Пора, мой друг, пора (1963)]; «<...>ему, как он изобретатель, большая жилплощадь полагается, – отдельная комната девяти метров, – вот я в ней и живу... И уж что насчет еды, что насчет теплоты – это у меня всегда есть... Я ведь и паровым отоплением у себя не нуждаюсь... Призвала печника, так он мне такую печку сложил и трубы пропустил, – у меня, когда захочу, всегда баня... [С. Н. Сергеев-Ценский. Счастливица (1931)]; Они попадали в «барак-на косе» с его огнедышащей печью, и после всех передрыг барак этот казался уютным, как отчий дом, обетованное место в чужой земле. [Олег Куваев. Территория (1970-1975)]

Вторая, выявленная в ходе анализа материалов НКРЯ, архетипическая оппозиция – дом-бездомье. В первых послереволюционных произведениях

ключевыми, по нашим наблюдениям, становятся мотивы утраты дома или же боязни его потерять. Очевидно, что в этот переломный для России исторический период дом из категории пространственной, материальной превращается в категорию духовную. В первом значении дом неизменно ассоциируется с родным гнездом, семьей, пространством сакральных ценностей и реализуется в попытке во что бы то ни стало сохранить эти ценности: «Некогда уж больше веселиться, и мечтать, меланхоличничать. Борись, отстаивай свой дом, семью, детей. Вези паёк, тащи салазки, разгребай сугробы и коли дрова, но не сдавайся, русский, гражданин Арбата. [Б. К. Зайцев. Улица св. Николая (1921)]. «Что хочет вытолкнуть он из сердца вашего? Родной дом – дом, милый дом! Бродягами по диким полям истории он хочет вас сделать». [Ю. К. Олеша. Зависть (1927)].

Второй компонент оппозиции связан с проблемой бездомности, столь актуальной в данный исторический период: «Помните то время, помните, во что жилищный кризис превращал людей, помните коммунальные прелести, как люди бились за жилплощадь, как держались за неё, боялись потерять? [Анатолий Рыбаков. Тяжелый песок (1975-1977)]

С особой остротой передается страх потерять дом в эмигрантской прозе: « Я очень любил свой дом, свою семью, но мне часто снился сон, будто я иду по нашему городу и прохожу мимо здания, в котором живу, и непременно прохожу мимо, а зайти туда не могу, так как мне нужно двигаться дальше. [Г. А. Газданов. Вечер у Клэр / начало романа (1930)]

Лишившись крыши над головой, герои многих произведений страстно мечтают обрести любой угол, пригодный для жилья. Так, М.А. Булгаков, для которого дом, по свидетельству его жены Елены Сергеевны, является магическим словом, не без иронии пишет в автобиографическом очерке «Воспоминание» о своей бродяжьей жизни: «Два раза я спал на кушетке в передней, два раза – на стульях и один раз – на газовой плите. А на шестую ночь я пошел ночевать на Пречистенский бульвар» – и радуется комнате в коммунальной квартире, выхлопотанной для него Н.К. Крупской: «...лишь только я

подниму голову, встречаю над собой потолок. Правда, это отвратительный потолок – низкий, закопченный и треснувший, но все же он потолок, а не синее небо в звездах над Пречистенским бульваром, где, по точным сведениям науки, даже не 18 градусов, а 271, – и все они ниже нуля. А для того, чтобы прекратить мою литературно-рабочую жизнь, достаточно гораздо меньшего количества их. У меня же под черными фестонами паутины – 12 выше нуля, свет, и книги, и карточка жилтоварищества. А это значит, что я буду существовать столько же, сколько и весь дом». <...> «Благодарю вас, Надежда Константиновна» («Воспоминание»).

Исследование архетипа дом в литературе советской эпохи позволило нам прийти к следующему выводу: при всей разнородности анализируемых нами текстов, мы выявили, что именно представление о ДОМЕ как ключевом компоненте русской ментальности объединяет авторов самых разных судеб, эстетических установок, уровня мастерства и т.п. В новой социальной и исторической реальности утрачивается не само представление о доме, а лишь отдельные компоненты в его значении, ведь по большому счету человеку нужно не так уж и много: «Простая пища, скромная одежда и крыша над головой – вот всё, что мне нужно по части благополучия». [Владимир Войнович. Иванькиада, или рассказ о вселении писателя Войновича в новую квартиру (1976)].

Вопросы и задания

1. Вспомните произведения русской и/или зарубежной литературы, в которых ключевым пространственным образом является дом.
2. Какие черты образа дома можно назвать архетипическими, а какие национальными?
3. Назовите основные функции образа дома в рассмотренных вами произведениях.
4. Проследите на материале произведений русской литературы XIX–XX вв. изменения в семантике и функциях образа дома (произведения для анализа по выбору).

2.2 Деревня как модель национального пространства (Л. Толстой, А. Чехов, И. Бунин)

Большое место в русской литературе занимает образ деревни, который многие отечественные исследователи рассматривают как важнейший элемент национальной картины мира. Еще со времен А.Н. Радищева сложилась антиномическая традиция в изображении деревни: с одной стороны, это идиллия, а с другой – место, где царят жестокость и рабство. У А.С. Пушкина («Деревня», «Евгений Онегин», «Повести Белкина», «Дубровский») нашли отражение оба эти противоположные полюса: *«Приют спокойствия, трудов и вдохновенья, / Где льется дней моих невидимый поток / На лоне счастья и забвенья»* и *«Здесь барство дикое, без чувства, без закона, / Присвоило себе насильственной лозой / И труд, и собственность, и время земледельца»*.

Внутренне противоречивой деревню рисуют и И.А. Гончаров, и Л.Н. Толстой, и А.И. Солженицын, и В.П. Астафьев, и В.Г. Распутин, и В.И. Белов и мн. др. писатели, в чьих произведениях этот образ становится национально значимой моделью бытия, отражающей специфику русской ментальности.

Представления о деревне и русском национальном характере не являются субъективными взглядами писателей, а представляют собой объективное обобщение, нашедшее развитие в русской литературе. В качестве примера рассмотрим «Утро помещика» (1854) Л.Н. Толстого, «Мужики» (1897) А.П. Чехова и «Деревня» (1910) И.А. Бунина. Не претендуя на всестороннее историко-литературное сравнение названных произведений и делая основным инструментом анализа художественное пространство, покажем, что именно через изображение деревни писатели стремились постигнуть русский характер.

Ведущими пространственными образами повестей, формирующими модель деревенского пространства, являются крестьянский дом и деревенский пейзаж. Сопоставление характеристик крестьянского жилища у Л.Н.

Толстого (дома Чуриса, Юхванки Мудреного и Давыдки Белого, которые один за другим посетил молодой помещик Нехлюдов), А.П.Чехова (дом Чикильдеевых) и И.А. Бунина (дома жителей Дурновки и Тихона Красова) позволило выделить сходные элементы в его описании: двора, внешнего вида крестьянских домов, стен, крыш, окон, внутреннего убранства.

Писатели отмечают прежде всего материальную нищету крестьян: во всех трех произведениях крестьянское жилище описывается как непригодное для житья. Однако внешняя неустроенность в той же мере характеризует и дома помещиков. Например, комната Нехлюдова в повести Л.Н. Толстого *«имела бесхарактерный и беспорядочный вид»*; не отличался уютом и дом «помещика» Тихона Красова («Деревня»), с *«длинной, полутемной» комнатой для приезжающих, двумя «большими диванами, жесткими, как камень, обитыми черной клеенкой, переполненными и живыми и раздавленными, высохшими клопами», печкой-лежанкой «по белому, замазанной глиной»*. Таким образом, в рассмотренных произведениях дается богатый материал для вывода о том, что русский человек по причинам не онтологическим, а национальным не в силах измениться, что деревня (и Россия в целом) роковым образом движется к самоуничтожению и распаду.

Наследники Л.Н. Толстого – А.П. Чехов и И.А. Бунин – усиливают негативные черты в описании деревни: их внимание направляется не столько на характеристику внешне неприглядной жизни деревни, сколько на изображение духовного оскудения ее жителей. В связи с этим традиционные в «Мужиках» А.П. Чехова (изобразительные) пейзажные зарисовки постепенно переходят в социальную плоскость, красота деревенской природы противопоставляется убогости будней.

Взаимопроникновение бытового и природного пространства характерно и для повести И.А. Бунина. Во все времена года деревня у Бунина мрачна и однообразна по колориту, в котором преобладают серые и черные тона: «серое» утро, «серый» снег, «серая деревня», «серыми мерзлыми лубками» висит белье, «серо» возле изб, т.к. у порогов выкидывают золу, «снежно-

серый» простор полей, «густая серая мгла», «темные» поля, «черно-фиолетовые» от дождей проселки и т.п. Таким образом, бунинский пейзаж дополняет общую картину неблагополучия деревенской жизни, представленную в произведениях рассматриваемых авторов.

Обратим внимание и на сходство в отрицательной эмоциональной оценке деревни: *«Вот она, нищета-то и невежество!»* – думал молодой барин, грустно наклонив голову и шагая большими шагами вниз по деревне. Среди чувств Нехлюдова, духовно близкого молодому Л.Н. Толстому, – досада, стыд и бессилие: *«Он почувствовал даже некоторую злобу на мужика, сердито пожал плечами и нахмурился; но вид нищеты, окружавшей его, и среди этой нищеты спокойная и самодовольная наружность Чуриса превратили его досаду в какое-то грустное, безнадежное чувство».*

Стыдно и герою А.П. Чехова Николаю перед своей женой и дочерью за бедность, постоянный крик, «голод, угар и смрад» в доме, за своих «тощих, сгорбленных, беззубых» родителей, за всегда пьяного брата Кирияка: *«По случаю гостей поставили самовар. От чая пахло рыбой, сахар был огрызанный и серый, по хлебу и посуде сновали тараканы; было противно пить, и разговор был противный – все о нужде да о болезнях».*

И.А. Бунин еще более резок в своих оценках, и хотя прямой авторской характеристики в повести нет, она явно просматривается в репликах героев. Так, например, Тихон с раздражением заключает: *«Эх, и нищета же кругом! Дотла разорились мужики... Хозяина бы сюда, хозяина!»*, а Кузьма добавляет: *«Дикий мы народ! ... Русская, брат, музыка: жить по-свинячьи скверно, а все-таки живу и буду жить по-свинячьи!».*

Как мы уже отмечали, писатели через пространственные описания стремились постигнуть русскую душу, поэтому интересный вывод можно сделать, сопоставив в повестях образы крестьян. Например, во всех трех произведениях мы находим героев, символизирующих такую черту русского характера, как смирение (Иван Чурис в «Утре помещика», Ольга в «Мужиках», Молодая в «Деревне»). Об этой черте, тонко подмеченной великими худож-

никами, впоследствии писали русские философы и выводили ее именно из особенностей пространственной организации России: «Но необъятные пространства России тяжелым гнетом легли на душу русского народа. В психологию его вошли и безграничность русского государства, и безграничность русских полей. Русская душа ушиблена ширию, она не вошла внутрь, в созерцание, в душевность, она не могла обратиться к истории, всегда связанной с оформлением, с путем, в котором обозначены границы. Формы русского государства делали русского человека бесформенным. Смирение русского человека стало его самосохранением».¹⁷³

Другая черта русского характера проявляется в крепкой связи с родовым гнездом, родиной. Связь поколений в крестьянской семье проявляется в привязанности к привычному месту, крестьянскому миру, который состоит не только из жилища, но из двора, дороги, пруда, гумна, огорода и т.д. («Утро помещика»). Подобный пример находим и у А.П. Чехова, его герой Николай Чикильдеев, почувствовав, что смертельно болен, едет умирать в родную деревню, где легче становится даже от созерцания родной природы: *«Сидя на краю обрыва, Николай и Ольга видели, как заходило солнце, как небо, золотое и багровое, отражалось в реке, в окнах храма и во всем воздухе, нежном, покойном, невыразимо-чистом, какого никогда не бывает в Москве».*

Важными для писателей были и такие положительные начала в русском народе, как религиозность, порой не всегда осознаваемая: *«Мало кто верил, мало кто понимал. В то же время все любили Священное Писание, любили нежно, благоговейно, но не было книг, некому было читать и объяснять, и за то, что Ольга иногда читала Евангелие, ее уважали и все говорили ей «вы», — писал Чехов в «Мужиках»; осознание своей безысходной дикости и обреченности (Тихон и Кузьма Красовы); жертвенность (Молодая) и др.*

¹⁷³ Бердяев, Н.А. О власти пространств над русской душой / Н. А. Бердяев // Бердяев Н.А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. — М.: Мысль, 1990. — С. 60.

Таким образом, сопоставительный анализ повестей «Утро помещика» Л.Н. Толстого, «Мужики» А.П. Чехова и «Деревня» И.А. Бунина позволил обнаружить единство авторских взглядов на русскую деревню, отражающих тот тип национальной модели мира, который органично присущ русскому менталитету и проявляет себя в пространственных характеристиках.

Вопросы и задания

1. Назовите произведения русской литературы, в которых ключевым пространственным образом является деревня?
2. Какие черты русской ментальности отражаются в этом образе?
3. Каковы функции образа деревни в произведениях русских писателей?
4. Проследите на материале произведений русской литературы XIX-XX вв. изменения в семантике и функциях образа деревни (произведения для анализа по выбору).

2.3 Провинциальный город – сквозной национальный пространственный образ в русской литературе

Образ провинциального города в русской литературе имеет особый статус и у каждого художника слова выполняет свои художественные функции. У одних писателей провинциальный город является всего лишь декорацией, фоном для разворачивания событий, другие, ощущая свою связь с городом, создают сложный и цельный образ, третьи вносят сюда свои идеи и стремятся осмыслить город в связи с общей системой своего мирозерцания, наконец, четвёртые, совмещая всё это, творят из города целый художественный мир, живущий своей самодовлеющей жизнью.

Л.О. Зайонц, исследуя историографию провинции, замечает, что уже ко второй половине XIX века слово «провинциальный» вышло за пределы своей грамматической функции – простого определения – и срослось с поэтической – стало эпитетом, то есть приобрело устойчивую эмоциональную и стили-

стическую окраску (этим оно, конечно, было обязано художественной литературе, где прошло путь своеобразной инициации)¹⁷⁴.

Учитывая эти рассуждения исследователя, можно предположить, что представления о провинциальном основаны исключительно на субъективно-эмоциональном авторском восприятии. Так, один и тот же провинциальный город может характеризоваться писателем одновременно со знаком плюс и со знаком минус. Например, в «Соборях» Н.С. Лескова читаем: *«Над Старгородом летний вечер. Солнце давно село, Нагорная сторона, где возвышается острый купол собора, озаряется бледными блесками луны, а тихое Заречье утонуло в теплой мгле. По плывучему мосту, соединяющему обе стороны города, изредка проходят одинокие фигуры. Они идут спешно: ночь в тихом городке рано собирает всех в гнезда свои и на пепелища свои. Прокатила почтовая телега, звеня колокольчиком и перебирая, как клавиши, мостовины, и опять все замерло. Из далеких лесов доносится благотворная свежесть»*.

В данном текстовом фрагменте эпитеты, отражающие восприятие городского пространства (тихое Заречье, теплая мгла, тихий городок, благотворная свежесть), имеют, без сомнения, положительную коннотацию.

Далее город описывается автором совсем в другой тональности: *«Тяжел, скучен и утомителен вид пустынных улиц наших уездных городов во всякое время; но особенно убийствен он своею мертвенностью в жаркий летний полдень. Густая серая пыль, местами изборожденная следами прокатившихся по ней колес, сонная и увядающая муравка, окаймляющая немощные улицы к стороне воображаемых тротуаров; седые, подгнившие и покосившиеся заборы; замкнутые тяжелыми замками церковные двери; деревянные лавочки, брошенные хозяевами и заставленные двумя крест-накрест положенными досками; все это среди полдневного жара дремлет до такой*

¹⁷⁴ Зайонц, Л.О. Провинция: опыт историографии // Отечественные записки. 2006. – № 5. – С. 82.

степени заразительно, что человек, осужденный жить среди такой обстановки, и сам теряет всякую бодрость и тоже томится и дремлет».

Образный ряд данного отрывка вполне соответствует отечественной сатирической традиции в изображении провинциального города, и у читателя создается впечатление, что таковы и жители этого скучного, утомительного, пустынного, мертвенного, пыльного города. Последнее обусловлено взаимосвязью менталитета и места жительства. Однако подобное впечатление ошибочно, так как Н.С. Лесков очарован своими героями: Отец Туберозов «высок ростом», «бодр», «подвижен», «голова его отлично красива», кудри белы, как у «Фидиева Зевса», глаза «большие, смелые и ясные», и в них «и блеск радостного восторга, и туманы скорби, и слезы умиления; в них же сверкал порою и огонь негодования, и они бросали искры гнева – гнева не суетного, не сварливого, не мелкого, а гнева большого человека». В Захарии Бенефактове отмечены иные, столь же дорогие Лескову свойства: кротость и смирение, богатство личности при немощности и слабости физического тела. Третий любимец Лескова – могучий дьякон Ахилла Десницын, увлекающаяся натура, смешливый, добрый, «слагающийся богатырь». Описывая жителей Старгорода, писатель любит этими людьми из «старой сказки», то есть жизни, которая складывалась на Руси веками, устоялась и в которой устоял человек с его несуетностью, совестью, детской открытостью и некоторой наивностью, натуральностью, священным отношением к тому делу, к которому приставлен.

Однако нельзя отрицать тот факт, что в русской литературе значительно больше произведений, обличающих провинциальный уклад как неполноценный, отсталый и проч.¹⁷⁵ Русские писатели к недостаткам относят материально-бытовую неустроенность города и низкий уровень духовно-нравственного облика провинциалов.

¹⁷⁵ Такое восприятие провинциального города, отразилось и в словарных статьях, например, в словаре синонимов В.Н. Тришина, 2010.: провинциальный – урюпинский, уездный, отсталый, отдаленный, наивный, глухой, нестоличный, мухосранский, захолустный, заштатный, простоватый, периферийный.

Основными маркерами внешнего пространства провинциального города являются – грязь, пыль, хлам, ветхость построек, отсутствие самых обычных благ цивилизации; духовно-нравственного облика – малообразованность, низкий уровень культуры, отсутствие в обществе высших интересов, бессмысленность жизни, страсть к интрижкам, сплетням и т.п.

Выделенные характеристики указывает на типичность ментального облика провинциальных городов, а также свидетельствуют о глубокой рефлексии русских писателей-классиков¹⁷⁶ по поводу отсталости и захолустности провинции.

Русская классическая литература дает нам богатый материал для рассуждений о противоречивости менталитета русского провинциала, который, по сути, воплощает «глубоко противоречивые духовные основы жизни России вообще»¹⁷⁷. Так, наблюдаем, с одной стороны, сердечную привязанность к городу, к размеренному, спокойному течению жизни в нем, а с другой – отрицание именно этого ничем не нарушаемого ритма жизни как рутинного, застойного.

Противоречивость в оценке провинциального города (со знаком плюс и со знаком минус) находит отражение и в описании жителя провинции. Провинциал представлен и как носитель чистоты нравов, открытости, доверительности отношений, искренности, порядочности, бескорыстия, и как стыдящийся своей провинциальности, безобразного, несчастного, невыносимого окружения, стремящийся вырваться за пределы города, в котором все заранее известно, где вместо судьбы – роль, вместо пути – круг, дурная бесконечность повторений. Так, например, описывая харьковское общество в романе «Жизнь Арсеньева», И.А. Бунин использует такие характеристики, как замечательное, очаровательное, доброжелательное, рассудительное, ласковое, спокойное, приятное, чистое, искреннее и др.

¹⁷⁶ Самые «отчаянные» критики провинциального уклада родились в провинции – Н.В. Гоголь в Полтавской губернии, М.Е. Салтыков-Щедрин в Тверской, А.П. Чехов в Таганроге, И.А. Бунин в Воронеже.

¹⁷⁷ Злотникова, Т.С. Провинция // Человек. Хронотоп. Культура. Введение в культурологию. – Ярославль: Александр Рутман, 2003. – С. 94.

В то же время А.П. Чехов в «Моей жизни», «Ионыче», «Невесте» и других рассказах оценивает провинциалов иначе (скучные, гадкие, нечестные, ненужные, бесполезные, мертвые и др.).

Таким образом, провинциальный город осознается русскими писателями-классиками двояко:

– как замкнутое в себе патриархальное пространство, обладающее ценностно-нормативными и сакральными характеристиками, отличающееся гармоничностью, чистотой, искренностью, крепостью родовых отношений.

– как рутинная, отсталая среда, не способная принципиально обновляться.

Выделенные нами внешние (быт) и внутренние (жители) признаки провинциального города позволяют характеризовать его как особый, не только пространственно-географический, но и ментальный локус.

Вопросы и задания

1. Вспомните произведения русской и/или зарубежной литературы, в которых ключевым пространственным образом является провинциальный город?

2. Как вы думаете, имеет ли образ города специфически национальные черты? Если да, то как это отражается в произведении?

3. Подумайте, почему и в русской, и в зарубежной литературе провинция чаще всего рисуется со знаком минус.

4. Проследите на материале произведений русской литературы XIX-XX вв. изменения в семантике и функциях образа провинциального города (произведения для анализа по выбору).

2.4 Национальные пейзажные образы в русской литературе

К сквозным пространственным образам в русской литературе относятся и образы родной природы, русский пейзаж.

Типологию пейзажных образов в русской поэзии разработал М.Н. Эпштейн в работе «Природа, мир, тайник вселенной...» (1990)¹⁷⁸. Ученый выделил и описал пейзажи, которые отражают реальные физически наблюдаемые состояния природы – национальный пейзаж (идеальный, бурный и унылый) и экзотический пейзаж (в русской поэзии пейзажи Азии и Африки, а также Крыма и Кавказа) - и пейзажи воображаемые, «раскрывающие высшую реальность духовных миров»: таинственный и страшный пейзажи; пустынный; космический, фантастический, потусторонний (загробный), inferнальный (адский)¹⁷⁹.

Кроме того, с целью «облегчить читателю самостоятельный поиск и разбор художественного материала по интересующей его теме»¹⁸⁰ М.Н. Эпштейн создал «Частотно-тематический указатель пейзажных образов», в который включил помимо названных и проанализированных видов пейзажей также временные пейзажи, атмосферные и небесные пейзажи, образы природных стихий, ландшафтные и растительные пейзажи, образы животного мира, пейзажи страны и местности и др.¹⁸¹.

В соответствии с нашей основной задачей подробнее рассмотрим классификацию национальных пейзажных образов. Ученый выделяет следующие эстетические виды национальных пейзажей:

1 Идеальный пейзаж, сложившийся еще в античной литературе, получивший развитие в литературе средневековья и Возрождения и ставший точкой отсчета развития пейзажа в литературе (в основном в поэзии) нового времени в конце 18 – нач.19 вв. Возрожден в 40-60-е годы XX в. Текстовыми элементами этого вида пейзажа являются: 1) мягкий ветерок, овевающий, нежащий, доносящий приятные запахи; 2) вечный источник, прохладный ручеек, утоляющий жажду; 3) цветы, широким ковром устилающие землю; 4) деревья, дающие тень; 5) птицы, поющие на ветках. Чаще всего встречается у

¹⁷⁸ Эпштейн, М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высш. школа, 1990. – 302 с.

¹⁷⁹ Там же. – С. 186.

¹⁸⁰ Там же. – С. 287-288.

¹⁸¹ Там же. – С. 289-298.

М. Ломоносова, А. Сумарокова, Г. Державина, Муравьева, Н. Карамзина, В. Жуковского, Батюшкова, А. Пушкина, А. Дельвига, Баратынского, Ф. Тютчева, А. Майкова, Н. Некрасова, А. Фета, у позднего Б. Пастернака, Н. Заболоцкого, а также у Д.Кедрина и А.Твардовского, В.Соколова¹⁸².

2 Бурный пейзаж имеет признаки: 1) звуки – шум, рев, грохот, свист, вой; 2) черная мгла, сумрак; 3) ветер – бушующий, порывистый; все сметающий на своем пути; 4) волны, пучины – кипящие, ревущие; 5) дремучий лес или груды скал, волны, бьющиеся о скалы; 6) трепет, дрожь мироздания, крушение всех опор. Этот вид пейзажа также имеет архаическое происхождение (в древних литературах мог изображать стихийные силы природы), в русской литературе особой популярностью пользовался у Н. Карамзина («Раиса»), В. Жуковского («Двенадцать спящих дев», «Пловец»), Батюшкова («Сон воинов», «Мечта»), К. Рылеева («Смерть Ермака»), А. Пушкина («Обвал», «Бесы»)¹⁸³.

3 Унылый пейзаж, которому характерны: 1) особый час дня: вечер, ночь или особое время года – осень (удаление от солнца, источника жизни); 2) непроницаемость для взора и слуха, пелена, застилающая восприятие (туман, тишина); 3) лунный свет, таинственный, жутковатый, отраженный свет льет печаль на душу; 4) картина обветшания, увядания, тления, развалин; 5) образы северной природы. С середины XIX в. унылый пейзаж трансформируется в «бедный», «серый» или «мокрый». Вторая половина XIX в. меняет элементы унылого пейзажа: 1) исчезает луна, нет ни солнца, ни лун – один рассеянный серый ни свет, ни мрак; 2) тучи – серые, лохматые, рваные; 3) в подтексте социальные мотивы – голод, болезнь, нищета; 4) дождь, мелкий, монотонный; 5) мокрота, сырость, промозглость; 6) грязь, липкая, дорожная слякоть, сплошная вязкость; 7) холод, пронизывающий, подчеркивающий энтропийное состояние мира, в котором нет ни жары, ни мороза; 8) ветер, заунывный, стонущий; 9) мокрая опавшая листва – знак увядания и гниения;

¹⁸² Там же. – С. 130-143

¹⁸³ Там же. – С. 144-148.

10) галки и вороны – обыденные серые дневные птицы. В XX веке такой пейзаж переходит в «тихий»¹⁸⁴.

Необходимо отметить, что типология пейзажных образов, разработанная М.Н. Эпштейном, не только стала основой для целого ряда исследований, посвященных изучению пейзажа в лирике отдельных авторов, но и с успехом используется учеными, рассматривающими специфику художественного осмысления пейзажа в прозе.

Те виды национальных пространственных образов, которые часто встречаются в русской поэзии, безусловно, имеют место и в прозаических произведениях разных жанров. Так, одним из наиболее устойчивых образов в русской литературе является зимний пейзаж с обязательным атрибутом – снегом. Слово «снег» в контексте русской национальной традиции окружено целым ореолом всевозможных ассоциаций – исторических, литературных, эмоциональных. «С-не-г» – важнейшее на Руси слово»¹⁸⁵, – писал Г. Гачев. Не случайно этот образ опоэтизирован и в фольклоре (Бел снег на черну землю – и то к лицу!), «Снег земле-кормилице – теплый кожух», «Красна весна цветами, лето – снопами, осень – пирогами, а зима – снегами» и т.п.), и в литературе (вспомним хотя бы пушкинские строчки: *«Под голубыми небсами / Великолепными коврами, / Блестя на солнце, снег лежит»* [А.С. Пушкин. Зимнее утро (1829)]).

В сознании носителей русского языка слово «снег» имеет ряд ассоциативных значений – снег белый, чистый, непорочный, свежий, мягкий, нежный: Только что снег выпал, земля словно в пасхальную ризу одета... чистота, сияние и кроткая тишина вокруг. [Максим Горький. Мещане (1901)]; «<...> думаю я и заглядываю в окна. О, какой белый, чистый снег!». [И. А. Бунин. Новая дорога (1901)]; «Мне показалось, что даже и снег валил в тот день какой-то совсем особенный – так поразил он меня своей белизной и свежестью...». [И. А. Бунин. Жизнь Арсеньева. Юность (1927-1933)]; «На го-

¹⁸⁴ Там же. – С. 148-156.

¹⁸⁵ Гачев, Г. Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. – М.: Академический проект, 2007. – С. 188.

род густо *валил* дремотными хлопьями тот *великопостный снег*, что всегда обманывает *своей нежной, особенно белой белизной*, будто уж совсем близка весна. [И. А. Бунин. Жизнь Арсеньева. Юность (1927-1933)].

Собственно семантический компонент значения сливается в произведениях русских писателей с компонентом эмоциональным – снег вызывает не только приятные зрительные и осязательные ощущения: «Когда идет *первый снег*, в первый день езды на санях, *приятно видеть белую землю, белые крыши, дышится мягко, славно*, и в это время вспоминаются юные годы». [А. П. Чехов. Дама с собачкой (1899)], но и обонятельные: «*В воздухе пахло снегом*, под ногами *мягко хрустел снег*, земля, крыши, деревья, скамьи на бульвара – всё было мягко, бело, молодо, и от этого дома выглядели иначе, чем вчера, фонари горели ярче, воздух был прозрачней, экипажи стучали глуше, и в душу вместе со свежим, легким морозным воздухом просилось чувство, похожее на белый, молодой, пушистый снег». [А. П. Чехов. Припадок (1889)]; «Какие <...> мощные чащи стоят вокруг, тихо задремывая в эту теплую январскую ночь, полную *нежного и чистого запаха молодого снега* и зеленой хвои!» [И. А. Бунин. Новая дорога (1901)]; «Но *запах снега так вкусен*, мороз так весел, быстрое движение так упорно гонит горячую кровь по всему телу...» [А. И. Куприн. Юнкера (1932)], и даже вкусовые: «*Снег мягко скрипел* под ногой, *падали белые его хлопья*, медленно и беззвучно: *что-то вкусное, свежее и острое несли они с собой* и, оседая на ветвях деревьев, шапочках барышень, усах мужчин, давали белое оперение, называемое зимой. [Б. К. Зайцев. Голубая звезда (1918)]; «Надо бы от глаз к губам перепрыгивать смешливой радости, какую дает первый пушистый *снег, чистый, вкусный, деловитый и ласковый*». [М. А. Осоргин. Сивцев Вражек (1928)]; .

Однако в русской литературной традиции особенно ощутимо символическое значение словообраза «снег», связываемого с детством, родным домом, родиной, Россией. Особенно примечательна в этом отношении эмигрантская проза, в которой снег всегда описывается с ностальгическим чувством: Нет, это луна, как снег, *а снегу тут нет, снег там в России*. [А.М. Ре-

мизов. Кукха. Розановы письма (1923)]; « И в этой темноте – а он ни разу не открыл глаз – сквозь их музыкальный туман, до него доносился низкий голос Кати, певший о сожалении и расставании и о потерянных возможностях счастья, – и *опять Россия, почти неведомая и далекая Россия, и все тот же снег, и ямщики, и бубенчики*». [Гайто Газданов. Ночные дороги (1939)].

Национальную окраску и необычайно богатую палитру значений, по нашим наблюдениям, имеет образ снега в творчестве замечательного мастера лирического пейзажа К. Паустовского. Являясь важной составной частью художественной концепции писателя, этот образ связывается с поэтическим миром детства, дорогими воспоминаниями, с милыми сердцу пейзажами средней полосы России, где деревья зимой засыпаны «цветами мокрого снега»... Удивительно живописен зимний пейзаж в рассказе «Прощание с летом», который тонко передает настроение героя, его восторг от первого снега: *«Я открыл глаза. Белый и ровный свет наполнял комнату. Я встал и подошел к окну – за стеклами все было снежно и безмолвно. <...> Через окно я увидел, как большая серая птица села на ветку клена в саду. Ветка закачалась, с нее посыпался снег. Птица медленно поднялась и улетела, а снег все сыпался, как стеклянный дождь, падающий с елки. Потом снова все стихло. Проснулся Рувим. Он долго смотрел за окно, вздохнул и сказал: – Первый снег очень к лицу земле. Земля была нарядная, похожая на застенчивую невесту. А утром все хрустело вокруг: подмерзшие дороги, листья на крыльце, черные стебли крапивы, торчащие из-под снега»*¹⁸⁶.

В повести «Орест Кипренский» снегопад пробуждает патриотические чувства героя: *«Кипренский очнулся, поднял голову и остановился. То, что он увидел вокруг, было больше похоже на торжественный сон, чем на петербургское утро. Ночь не хотела уходить из столицы. Она лежала пластами тяжелого сизого воздуха у подножия зданий и в глубине садов. <...> Летел густой, медленный снег. При ясности неба это казалось непонятным.*

¹⁸⁶ Здесь и далее цитируется по: Паустовский, К. Г. Собрание сочинений: в 9 т. / Константин Георгиевич Паустовский [примеч. Л. Левицкого]. – М.: Худож лит., 1981-1986.

Чудилось, что снег зарождается в чистом воздухе между землей и небесным сводом. Кипренский долго смотрел на торжественное падение снега среди немоты и безлюдья петербургских площадей. Снег осторожно ложился на чугунные перила мостов, на меховой ворот шинели и спины спящих извозчиков. Столица покрывалась белым блеском. Далекие куранты пробили семь. Вокруг был разлит запах лесов, подступавших к Петербургу с севера и востока. "Как я счастлив, что родился в России", – подумал Кипренский.

Тревожные ноты звучат в повести «Романтики», в которой возникает драматический образ «России в снегах», России тяжелых военных лет, и мрачный колорит книги, рассказывающей о жизни русской интеллигенции эпохи предреволюционного десятилетия, становится господствующим. В ряде произведений писателя из сборника «Повести о жизни» образ снега, олицетворяющий ненастье, суровые жизненные испытания, становится ключевым.

Даже интимные чувства К. Паустовский сравнивает со снегом: *«Не будем говорить о любви, – писал он в рассказе «Ручьи, где плещется форель», – потому что мы до сих пор не знаем, что это такое. Может быть это густой снег, падающий всю ночь...».*

Подробнее остановимся на анализе лирической новеллы «Снег», относящейся к числу тех произведений, постичь которые можно, только проникнув в глубинный смысл ключевых образов. Один из них вынесен в название новеллы. В этом произведении нет ни ослепительной праздничности, ни динамически-захватывающего сюжета с вихрем страстей и событий. Главное для писателя – не интрига, а настроение. Для него важно раскрыть тончайшие нюансы душевного состояния героев, живущих в ожидании любви и предчувствии счастья, нарисовать в красках удивительно родной российский пейзаж.

Первая зарисовка зимнего пейзажа дана через восприятие главной героини рассказа Татьяны Петровны, эвакуированной вместе с дочерью из Москвы во время Великой Отечественной войны в небольшой «пустынный

городок». Татьяна Петровна долго не могла привыкнуть к «маленькому дому, стоявшему на горе, над северной рекой, на самом выезде из городка», <...> «к скрипучим калиткам, к глухим вечерам...». Особенно трудно ей пришлось, когда спустя месяц после ее приезда умер хозяин дома, старик Потапов.

Состояние одиночества, заброшенности, сиротливости, которое испытывает героиня рассказа, передает следующий фрагмент: *«Снега тускло светили в окна. На диване всхрапывал серый кот Архип, оставшийся в наследство от Потапова. Татьяна Петровна накинула халат, пошла в кабинет к Потапову, постояла у окна. С дерева беззвучно сорвалась птица, стряхнула снег. Он долго сыпал белой пылью, запорошил стекла».*

Фраза «снега тускло светили в окна» сразу же обращает на себя внимание формой множественного числа слова «снег», которая встречается в произведениях русской классики в значении «покрытые снежным покровом огромные пространства». Татьяна Петровна не просто видит снег, она чувствует холодность военной зимы, по-своему переживает трагедию родины.

В следующем фрагменте снег, на первый взгляд, обычная деталь пейзажа: *«"Я часто вспоминаю тебя, папа, – читала дальше Татьяна Петровна, – и наш дом, и наш городок. Все это страшно далеко, как будто на краю света. Я закрываю глаза и тогда вижу: вот я отворяю калитку, вхожу в сад. Зима, снег, но дорожка к старой беседке над обрывом расчищена, а кусты сирени все в инее. В комнатах трещат печи. Пахнет березовым дымом. Рояль, наконец, настроен, и ты вставил в подсвечники витые желтые свечи – те, что я привез из Ленинграда. И те же ноты лежат на рояле: увертюра к "Пиковой даме" и романс "Для берегов отчизны дальней". Звонит ли колокольчик у дверей? Я так и не успел его починить. Неужели я все это увижу опять? Неужели опять буду умываться с дороги нашей колодезной водой из кувшина? Помнишь? Эх, если бы ты знал, как я полюбил все это отсюда, издали! Ты не удивляйся, но я говорю тебе совершенно серьезно: я вспоминал об этом в самые страшные минуты боя. Я знал, что защищаю не только*

всю страну, но и вот этот ее маленький и самый милый для меня уголок – и тебя, и наш сад, и вихрастых наших мальчишек, и березовые рожи за рекой, и даже кота Архипа. Пожалуйста, не смейся и не качай головой».

Однако для сына старика Потапова, который еще не знает о смерти своего отца и пишет ему из госпиталя, самые дорогие воспоминания о родном доме связаны с кусочком этого зимнего пейзажа. Непритязательная русская природа становится символом Родины, которую он защищает.

Обратим внимание на то, как меняется пейзаж до и после чтения главной героиней письма Потапова: *«Татьяна Петровна долго сидела у стола, смотрела широко открытыми глазами за окно, где в густой синеве начинался рассвет, думала, что вот со дня на день может приехать с фронта в этот дом незнакомый человек и ему будет тяжело встретить здесь чужих людей и увидеть все совсем не таким, каким он хотел бы увидеть».* Рассвет здесь не только начало нового дня, но и начало новой жизни. У Татьяны Петровны появляется надежда, предчувствие счастья, и тусклые краски начинают постепенно проясняться, светлеть.

Следующая пейзажная зарисовка дана глазами Потапова, который, приехав на побывку в родной городок после госпиталя, узнал от начальника станции о смерти отца и о том, что в его доме живут чужие люди: *«Потапов прошел через город, к реке. Над ней висело сизое небо. Между небом и землей наискось летел редкий снежок. <...> Потапов подошел к дому в сумерки. Он осторожно открыл калитку, но все же она скрипнула. Сад как бы вздрогнул. С веток сорвался снег, зашуршал. Потапов оглянулся. К беседке вела расчищенная в снегу дорожка. Потапов прошел в беседку, положил руки на старенькие перила. Вдали, за лесом, мутно розовело небо – должно быть, за облаками подымалась луна. <...> Потапов облокотился о перила, тихо сказал: – Как же это так?».*

Потапову, который находится в подавленном состоянии, сад кажется мутным, а сизое небо, повисшее над головой, передает гнетущее ощущение тяжести, горя, обрушившегося на этого человека.

Мрачная картина неожиданно оживляется словом «снежок». Контраст создает уменьшительно-ласкательная форма, звучащая диссонансом в контексте. Редкий снежок олицетворяет для Потапова нечто милое, родное. Значит, несмотря на боль утраты, Николай Потапов рад встрече с тем «клочком земли», о котором вспоминал в самые страшные минуты боя. Заснеженный сад, вздрогнув, словно живое существо, тоже приветствует его. И первое, что видит удивленный герой, – это расчищенная в снегу дорожка к беседке.

Эпизод встречи героев – кульминация новеллы: *«Кто-то осторожно тронул Потапова за плечо. Он оглянулся. Позади него стояла молодая женщина с бледным строгим лицом, в накинутом на голову теплом платке. Она молча смотрела на Потапова темными внимательными глазами. На ее ресницах и щеках таял снег, осыпавшийся, должно быть, с веток. – Наденьте фуражку, – тихо сказала женщина, – вы простудитесь. И пойдёмте в дом. Не надо здесь стоять. Потапов молчал. Женщина взяла его за рукав и повела по расчищенной дорожке. Около крыльца Потапов остановился. Судорога сжала ему горло, он не мог вдохнуть. Женщина так же тихо сказала: – Это ничего. И вы, пожалуйста, меня не стесняйтесь. Сейчас это пройдет. Она постучала ногами, чтобы сбить снег с ботинок. Тотчас в сениях отозвался, зазвенел колокольчик. Потапов глубоко вздохнул, перевел дыхание»*.

В этом фрагменте особую роль играет подтекст. Фраза – *«На ее ресницах и щеках таял снег, осыпавшийся, должно быть, с веток»* (ср. «таял снег» и «сердце оттаяло») – становится ключевой, показывая душевное преобразование Потапова, ожидавшего встретить здесь чужих, равнодушных людей, но приятно обманувшегося. Татьяне Петровне удалось устранить остатки холодности, недоверия, замкнутости и добиться, чтобы Потапов почувствовал тепло родного дома. Таким образом, эстетический смысл этого отрывка вызывает представление о доброте, душевной чуткости героини.

Последняя пейзажная картинка – *«После чая Татьяна Петровна провела Потапова на могилу отца, за рошу. Туманная луна поднялась уже высоко. В ее свете слабо светились березы, бросали на снег легкие тени»* – вызывает

настроение торжественности, светлой печали. Глагол «светиться», обозначая в традиционной русской символике нечто возвышенное, чистое, воспринимается в данном контексте как проявление духовной, нравственной чистоты героини, а легкие тени от берез на снегу выражают надежду, предчувствие близких приятных перемен.

Акцентированное использование К. Паустовским снежных пейзажей в новелле говорит об их особой значимости. Все краски в них приглушены: снег не блестит, не сверкает, не переливается на солнце. Перед нами прошли печальные картины, вызывающие светлую грусть. Но снег здесь не просто лирическая декоративно-орнаментальная деталь пейзажа, создающая определенное настроение. В художественном контексте новеллы он вырастает до романтического образа-символа, раскрывающего глубинную суть произведения. Снег воспринимается как символ родного дома, с которым связано ощущение тепла, радушия, гостеприимства.

Образ заснеженного сада, появляющийся в финале произведения, вызывая тургеневско-чеховско-бунинские ассоциации, отражает специфические черты русской культуры и помогает ярче высветить основную идею, которая владела писателем.

Рассмотренные нами сквозные пространственные образы дома, деревни, провинциального города и пейзажа являются, на наш взгляд, ключевыми элементами русской национальной картины мира. В ходе анализа значительного корпуса произведений мы показали, что русские писатели-классики, возможно, интуитивно почувствовали связь географического фактора с фактором ментальным, подчеркнув тем самым уникальность и противоречивость русского национального характера.

Мы акцентировали внимание на полисемантической национальных пространственных образов, которые зачастую характеризуют духовно-нравственное пространство героев, отражая особенности их мировосприятия и образа жизни.

Вопросы и задания

1. Познакомьтесь с работой М.Н. Эпштейна «"Природа, мир, тайник вселенной...": система пейзажных образов в русской поэзии». Какие виды пейзажных образов в русской поэзии выделяет и описывает ученый?
2. Какие функции выполняет пейзаж в художественном произведении?
3. Какие пейзажные образы, по вашему мнению, имеют национальную специфику?
4. Проанализируйте любое произведение русской литературы, в котором пейзажные образы имеют национальную окраску.

3 Оренбургское пространство в художественном тексте: соотношение национального и регионального

3.1 Региональный текст как отражение национальной ментальности

Современные исследователи, занимающиеся изучением локальных текстов русской литературы, сходятся во мнении, что множество конкретных воплощений того или иного локуса в художественной литературе «объединяется в сложное семиотическое единство, некий сверх-текст, пронизанный, как и положено всякому тексту, системными связями и отношениями. Этот сверх-текст парадигматически объединяет комплекс образов, мотивов, сюжетов, которые воплощают специфическую модель городского бытия и характеризуются единой системой средств художественного выражения»¹⁸⁷. Базовой специфической чертой локальных текстов, по наблюдениям ученых, является наличие «более или менее стабильной сетки семантических кон-

¹⁸⁷ Шмидт Н.В. «Городской текст» в поэзии русского модернизма. Дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01.- Русская литература. – М., 2007, 199 с. С. 180.

стант»¹⁸⁸, которые «становятся доминирующими категориями описания места и начинают по существу программировать этот процесс в качестве своего рода матрицы новых репрезентаций»¹⁸⁹. Таким образом, типологический анализ локальных текстов предполагает, во-первых, установление интертекстуальных связей между множеством текстов, объединенных предметом описания, – городом, или местностью, или даже целой страной; во-вторых, выявление общих закономерностей семиотики, поэтики, мифологии анализируемого локуса.

Особенности интертекстуальной модели пространства в локальных текстах русской литературы рассмотрим на материале оренбургского текста.

Под оренбургским текстом можно понимать вслед за Ю.М. Лотманом, и семиотику имени, рассматривая историю названия города и всевозможные варианты его трактовки; и семиотику пространства, описывая городские архитектурные и садово-парковые реалии, несущие огромное количество информации; и семиотику времени¹⁹⁰. Но нам представляется не менее важным иной путь – изучение города как ментального пространства, отражающего устойчивые духовные ценности, существующие в определенных пространственно-темпоральных границах и являющиеся основой поведения и специфической матрицей восприятия мира.

Оренбургский текст включает в себя целый ряд специфических литературных явлений (художественные произведения разных жанров, а также краеведческие, биографические, путевые, физиологические очерки и т.п.), в которых репрезентируется провинциальная ментальность.

На протяжении нескольких веков в Оренбуржье формировался своеобразный вариант национальной культуры, особенности которой связаны со следующими факторами:

– географическим положением города (граница Европы и Азии);

¹⁸⁸ Абашев В.В. Пермский текст в русской культуре и литературе XX века: дис. ... доктора филол. наук. – Екатеринбург, 2000. – С. 11-12.

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб: Искусство-СПб», 2000. – С.150-390.

- изначально военным статусом (форпост России на Востоке);
- социальным составом (в XVIII в. сформировались военно-служилое сословие, по большей части состоящее из бедных офицеров, бесплатно получавших землю за военную службу, и казаков; купеческое сословие (Оренбург находился на пересечении торговых путей); дворянское сословие (в основном бывшие на государственной службе чиновники); крестьяне-переселенцы (местное же население – башкиры и киргиз-кайсаки – занимались скотоводством); с середины XIX века промышленники и т.д.);
- конфессиональным составом (православные, старообрядцы, католики, лютеране, магометане, иудеи);
- многонациональным составом (русские, башкиры, татары, казахи, мордва, поляки, немцы и др.);
- постоянным миграционным притоком населения (в XVIII и XIX вв. Оренбург был местом ссылки политических преступников, прибежищем для раскольников, беглых крестьян; в XX в. регион пополнялся репрессированными и ссыльнопереселенцами (1930-1950-е гг.); эвакуированными с юга и центра страны (1940-е гг.); целинниками (1950-1960-е гг.); беженцами с национальных окраин бывшего СССР (1980-1990-е гг.)).

Сложный процесс взаимодействия этих факторов сопровождался формированием особого локального менталитета оренбуржцев, основные черты которого отразились в оренбургском тексте в виде магистральных образов, мотивов, сюжетов, относящихся к региональной топики и являющихся интертекстуальными.

Учитывая жанровую специфику рассматриваемых произведений, а также форму выражения в них авторского сознания, мы выделили в оренбургском тексте две группы произведений.

1 Тексты описательного характера. Основными жанрами в этой группе текстов являются путевые и физиологические очерки, отражающие впечатления, как правило, иногородних авторов, представляющие собой взгляд извне, взгляд стороннего наблюдателя, «исследующего» специфику местно-

сти и ее обитателей. Список имен ученых, путешественников и любителей, совершивших поездки в Оренбургский край в XVIII-XXI вв. и опубликовавших впоследствии путевые заметки, записки и воспоминания, весьма внушителен (П.П. Свиньин «Картина Оренбурга и его окрестностей», А.К. Толстой «Два дня в киргизской степи», М.В. Авдеев «Дорожные заметки», М.Л. Михайлов «Уральские очерки», Г.И. Успенский «От Оренбурга до Уфы», В.Л. Кигн-Дедлов «Заметки и картинки», В.Г. Короленко «У казаков» и мн. др.). Сюда же можно отнести и произведения местных авторов, написанные в жанре путешествия по родному городу (А.П. Прусс «Пройди по старому городу...», В.Г. Рыбкин «Оренбург», Ю.М. Орябинский «Родная улица моя» и др.). Главной особенностью текстов этой группы является ориентация на правдивое, объективное описание городского пространства.

2 Тексты нарративного характера (разнообразие жанров от романа до краеведческого анекдота), в которых отражаются, с одной стороны, ментальные особенности субъекта литературного творчества, автора-оренбуржца, его ценности, идеалы, установки и т.п., а с другой – героев-провинциалов, их быта, образа жизни, поступков, характеров (произведения Н.Ф. Корсунова, П.Н. Краснова, В.А. Пшеничникова, И.С. Уханова, В.П. Шатуна и мн. др.). Относящиеся к этой группе тексты являются способом оценки «своего» пространства, поэтому основополагающим «сюжетом» для провинциальных авторов становится местная история, образы родного города, городской и пригородный пейзаж и т.п. (С.Т. Аксаков «Семейная хроника», П.М. Кудряшев «Сокрушитель Пугачева илецкий казак Иван», В.Г. Короленко «Пугачевская легенда на Урале» и др.), культурно-исторические традиции казаков (В.И. Даль «Уральский казак», М.Л. Михайлов «Казак Трофим», «Уральские очерки», В.П. Правдухин «Яик уходит в море», И.Г. Пьянков «На линии», «Казак Лопатин, или Эпизоды на краю империи» и др.), купцов (А.П. Крюков «Оренбургский меновой двор», В.И. Даль «Бикей и Мауляна», С.И. Гусев-Оренбургский «Страна отцов» и др.), нравы и обычаи народов, проживаю-

щих в регионе (В.И. Даль «Майна», Л.Н. Толстой «Ильяс», «Много ли человеку земли нужно», «За что?», Н.А. Афиногенов «Сказки степи» и др.).

Особое место в оренбургском тексте занимают нарративные произведения обличительной направленности. Они созданы как местными писателями (С.И. Гусев-Оренбургский «Страна отцов»), так и иногородними авторами, жившими в Оренбурге некоторое время и отразившими свои негативные впечатления от города и городских обывателей в сатирических повестях (А.Н. Плещеев «Житейские сцены. Отец и дочь», «Пашинцев», Т.Г. Шевченко «Близнецы» и др.).

В текстах описательного характера интертекстуальными характеристиками Оренбурга являются строгая планировка, благоустроенность, чистота и т.п., а оренбуржцев – образованность, воспитанность, открытость, порядочность (очерки П.П. Свинына, В.Л. Кигн-Дедлова, И.С. Уханова и др.).

Оренбург, основанный на пересечении торговых путей, на долгие годы стал средоточием меновой торговли со странами Средней Азии, проводником евразийской политики российского государства и центром хозяйственно-экономического общения с народами востока. Этот факт в значительной мере повлиял на формирование особого духа предпринимательства и торговли, идеологии товарного обмена, которыми изначально пропитана оренбургская земля¹⁹¹.

Интересен тот факт, что торговля по большей части с восточными народами способствовала формированию не только типичных черт, свойственных купечеству как сословию (активность, мобильность мышления и т.п.), но и особых, региональных (склонность к грубым и примитивным способам обогащения, обману¹⁹². Известны случаи преступного мошенничества в среде оренбургских торговцев. Одну из подобных историй рассказал Н.А. Степной (Афиногенов) в «Сказках степи»¹⁹³.

¹⁹¹ Кигн-Дедлов В.Л. Заметки и картинки // Гостиный двор. – 1999. – № 7. – С. 96.

¹⁹² Даль В.И. Бикей и Мауляна // В.И. Даль Оренбургский край в художественных произведениях писателя. – Оренбург, 2001. – С. 227.

¹⁹³ Степной Н. (Афиногенов Н.) Сказки степи. – Самара, 1919. – С. 28.

Можно отметить также, что ментальные особенности оренбургских купцов связывались с их национальной и конфессиональной принадлежностью (православные, староверы и мусульмане), которая определяла приемлемые и неприемлемые образцы профессионального поведения. Подробно рисуя оренбургскую торговлю, В.И. Даль отмечал, например, что *«русские вовсе не ходят с караванами в Среднюю Азию: торговля эта принадлежит исключительно бестолковым, безрасчетливым и безмерно корыстолюбивым мусульманам. Русский изворотлив, сметлив, предприимчив и предприимчив у себя, дома; но караванная и морская торговля – не его рука»*¹⁹⁴.

Оренбуржье исторически формировалось как многонациональный регион. В процессе длительного совместного проживания и взаимодействия различных этнических общностей на территории Оренбуржья (славянских, тюркских, финно-угорских и др.) между различными народностями складывались традиции взаимопонимания и уважения, межнационального общения и веротерпимости¹⁹⁵.

Многие особенности хозяйственного уклада, общественно-нравственных устоев, культурных и народных традиций, бытующих в оренбургском крае, объясняются сегодня именно многовековым полиэтническим и поликонфессиональным статусом региона, и этот факт, конечно же, находит яркое отражение в оренбургском тексте. Особенно значимым в этом отношении стал совместный проект оренбургской областной библиотеки им. Крупской и местного отделения Союза российских писателей – цикл литературных салонных вечеров «Содружество национальных литератур».

Особое место в оренбургском тексте занимает описание истории, жизни, быта, нравов, обычаев, религии казаков, одной из самых оригинальных этнокультурных групп населения региона. Основу местного казачества составили выходцы из среды русских и украинских крестьян и мещан, кроме того, в Оренбургское и Уральское казачьи войска рекрутировались предста-

¹⁹⁴ Даль В.И. Бикей и Мауляна // В.И. Даль Оренбургский край в художественных произведениях писателя. – Оренбург, 2001. – С. 220.

¹⁹⁵ Орябинский Ю. Родная улица моя // Гостиный двор. – 2001. – № 12. – С. 13.

вители калмыков, мещеряков (одна их этнографических групп поволжских татар) и других неславянских народов. В 1748 г. все казачье население Оренбургской крепостной линии было объединено в Оренбургский нерегулярный корпус, преобразованный вскоре в Оренбургское казачье войско. Этнографические особенности быта оренбургских казаков окончательно оформились после середины XIX в., к этому времени относится и первое художественное описание казачьей ментальности – очерк В.И. Даля «Уральский казак». Автор в мельчайших подробностях описывает характер, привычки, быт, любимые занятия казаков. Уральского казака отличают строгость этических норм, регулирующих его семейную, личную и общественную жизнь, патриархальность и консерватизм в жизни домашней и свобода в походе, религиозность, страстная любовь к рыбной ловле, физическая крепость¹⁹⁶.

Богатейший материал, отражающий ментальность оренбургского казачества, собрал и частично опубликовал в конце XIX в. писатель, собиратель фольклора и этнограф И.И. Железнов («Уральцы – очерки быта уральских казаков», «Предания и песни уральских казаков»).

Одним из лучших произведений о казаках, созданных в советское время, стал роман В.П. Правдухина «Яик уходит в море», в котором много тонко выписанных бытовых картин: традиционное багрение рыбы на Яике, посиделки молодёжи, встреча казаками наследника в Уральске, гульбища, драки.

Интерес к казачьей культуре не утихает и в настоящее время, например, история казачьей общины, её старинный быт и уклад являются главным предметом художественного исследования современного оренбургского писателя И.Г. Пьянкова («На линии», «Казак Лопатин, или Эпизоды на краю империи»). В оренбургском альманахе «Гостиный двор» ведется рубрика «Казачья линия», создано Оренбургское окружное казачье общество, которое издает свою газету «Станица Славянская», – все это свидетельствует не только о желании возродить казачество в регионе, но и о том, что наследники ка-

¹⁹⁶ Даль В.И. Уральский казак // В.И. Даль. Оренбургский край в художественных произведениях писателя. – Оренбург, 2001. – С. 158-174.

зачьих традиций пытаются всячески сохранить свои ментальные особенности.

Среди текстов нарративного характера на первый план выдвигаются произведения сатирические, в которых Оренбург описывается как типичный провинциальный город с устойчивым негативным набором характеристик: уездный, отсталый, отдаленный, глухой, захолустный, заштатный, периферийный и т.п.

Таков, например, город в повести А.Н. Плещеева «Житейские сцены. Отец и дочь» (1857), константными маркерами которого являются внешний облик (традиционная архитектура города) и ничем не нарушаемый ритм жизни, рутинный и застойный. Патриархальные нравы и характер горожан автор связывает с географической отдаленностью Боброва (так называется в повести Оренбург) от обеих столиц. Картина Оренбурга «дорисовывается» А.Н. Плещеевым в повести «Пашинцев» (1859). В обеих повестях А.Н. Плещеева Оренбург предстает как ментальное пространство, но, в отличие от выше-рассмотренных произведений, со знаком минус. Главными характеристиками внешнего пространства города становится материально-бытовая неустроенность, а духовно-нравственного облика горожан – малообразованность, низкий уровень культуры, отсутствие в обществе высших интересов, бессмысленность жизни, страсть к интрижкам, сплетням и т.п.

Особый интерес вызывают произведения, в которых ментальность провинциала выражается через форму субъектного авторского повествования. Так, например, в повести С.И. Гусева-Оренбургского «Страна отцов» (1905) автобиографический герой произведения, отец Иван, стыдится своей провинциальности, безобразного, невыносимого окружения, стремится вырваться за пределы города. Жизнь в провинции рождает конфликт в душе отца Ивана: чувство личной вины, муки совести, которые в конце концов перерастают в бунт и желание отречься от сана священника.

Другая картина вырисовывается в прозе современных оренбургских писателей, которые не только не тягостятся своей провинциальностью, но,

напротив, гордятся ею, прекрасно осознавая, что именно в провинции сохраняется все самое лучшее, что есть в русском народе. «Тепло родного очага», «На своей земле», «Дым отечества» так назывались первые сборники оренбуржцев, изданные в конце XX века, об этом же и новейшие произведения. Сильное провинциальное начало местной литературы сказывается и в том, что основным ее направлением остается «деревенская проза», и в том, что даже молодые оренбургские авторы пишут в традиционной, строго реалистической манере, обращая пристальное внимание к быту, языку, образу мыслей, кругу надежд и чаяний своих земляков-современников.

Таким образом, проведенный нами анализ показывает, что оренбургский текст моделируется по законам локального интертекста, который в полной мере отражает черты региональной ментальности оренбуржцев, сложившиеся под влиянием таких факторов, как пограничное положение (Европа/Азия), многословный, многонациональный и многоконфессиональный состав, непрекращающийся миграционный поток населения и др. Один корпус текстов формирует представление о провинциальном пространстве как патриархальном, обладающем ценностно-нормативными и сакральными характеристиками, другой – как среде рутинной, отсталой, не способной принципиально обновляться. Выделенные нами интертекстуальные компоненты оренбургского текста позволяют характеризовать Оренбург как пространственно-географический ментальный локус.

Вопросы и задания

1. Познакомьтесь с произведениями, местом действия в которых является Оренбургский край (С.Т. Аксаков «Семейная хроника»; Н.А. Афиногенов «Сказки степи»; С.И. Гусев-Оренбургский «Страна отцов»; В.И. Даль «Уральский казак», «Бикей и Мауляна», «Майна»; В.Г. Короленко «Пугачевская легенда на Урале»; А.П. Крюков «Оренбургский меновой двор»; П.М. Кудряшев «Сокрушитель Пугачева илецкий казак Иван», М.Л. Михайлов «Казак Трофим», «Уральские очерки»; В.П. Правдухин «Яик

уходит в море»; И.Г. Пьянков «На линии», «Казак Лопатин, или Эпизоды на краю империи»; Л.Н. Толстой «Ильяс», «Много ли человеку земли нужно», «За что?» и др.). Как характеризуют авторы нравы оренбуржцев? Какие черты характера героев сформировались под влиянием географического фактора?

2. Подготовьте пространственно-временной анализ одного из произведений, сделав акцент на исследовании особенностей региональной ментальности героев.

3.2 Образ города в лирике оренбургских поэтов

Город – один из наиболее устойчивых пространственных образов в мировом искусстве. Современные научные концепции рассматривают город как пространственный архетип – универсальную форму, наполняющуюся в разные эпохи конкретным содержанием; гипертекст, в котором закодированы смыслы, берущие начало в глубине веков и формирующиеся в ходе истории человечества (В.М. Долгий, А.Г. Левинсон, Ю.М. Лотман, Э.В. Сайко, А.А. Сванидзе и др.); как интертекстуальный образ внутри национальной и региональной литературы (В.В. Абашеев, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Е.В. Милюкова, А.Л. Осповат, И.А. Разумова, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, С.О. Шмидт, Н.В. Юхнева и др.).

На наш взгляд, перспективным является изучение города Оренбурга как текста, обладающего своей семантикой, структурой и мифологией. Наиболее полно вопросы исследования «городского текста» были рассмотрены в трудах тартуско-московской семиотической школы, яркими представителями которой являются В.Н. Топоров, Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, З.Г. Минц и др. Раскрывая основные характеристики понятия «текст городской культуры», представители этой школы обратились к семиотическому анализу Петербурга. В настоящее время помимо петербургского текста выделены и

описаны московский и усадебный тексты, рассматриваются разнообразные аспекты изучения провинциального текста.

Под текстом Оренбурга можно понимать вслед за Ю.М. Лотманом и семиотику имени, рассматривая историю названия города, всевозможные варианты трактовок и прочее; и семиотику пространства, описывая городские архитектурные и садово-парковые реалии, несущие огромное количество информации, в том числе и мифологической; и семиотику времени¹⁹⁷. Но нам представляется не менее важным иной путь – рассмотрение мотивной структуры поэтического текста о городе, в частности произведений оренбуржцев второй половины XX – начала XXI века.

Обращение именно к лирике объясняется тем, что этот род литературы обладает широким спектром художественных возможностей, создающих его поэтографию. Мы ставим перед собой задачу выделить наиболее значимые пространственные мотивы Оренбургского текста, которые в конечном итоге определяют восприятие города и отношение к нему.

Целесообразно начать рассмотрение пространства города с точки зрения его географического положения, т.е. с его координат на карте. В «Большой советской энциклопедии» Оренбург значится как город, расположенный на реке Урал. Опять *стою на берегу Урала*. / Горит в лучах закатная струя. / Мой дух здоров, и сердце не устало / Любить свои родимые края... (П. Попов); А *Урал называется Южным*. / Здесь зимою под сорок морозы, / Здесь на месяц метели закружат... (А. Тепляшин).

В оренбургскую поэзию прочно вошёл мотив Урала как границы, он стал емким пространственным образом, несущим у разных поэтов сходное значение, «...за наименованием Урал закрепился смысл, который соотносится именно с пограничным географическим расположением реки и края, – «восток», «российская Азия», и соотношение Оренбуржье – «азиатский край» надолго войдет с сознание, станет привычным, концептуальным»: Урал. Он лег в мою страну / Во всю длину, размашисто и строго. / Он азиатскому ма-

¹⁹⁷ Лотман, Ю. М. Семиосфера / Лотман. Ю.М. – СПб: Искусство-СПб», 2000. – 704 с.

терику / Пришелся каменным порогом (С. Щипачев); Наши предки здесь давным-давно / Прорубили смело в Азию окно. (Ю. Энтин); Недаром мелководный наш Урал / Границей стал между частями света... (А. Тепляшин).

Как справедливо отмечает Ю.М. Лотман, любое пространство обособляется посредством границ: «...границу эту можно определить как черту, на которой кончается периодичная форма. Это пространство определяется как «наше», «свое», «культурное», «безопасное», «гармонически организованное» и т.д. Ему противостоит «их-пространство», «чужое», «враждебное», «опасное», «хаотическое». Действительно, во многих стихотворениях оренбургских поэтов мотив Урала-границы имеет именно такую коннотацию: свое пространство со знаком «+»: Нас ветра с тобой венчали, / В тополиную пургу, / Тихий город на Урале, / Европейском берегу (А. Юдина), а чужое со знаком «-»: Переходя из Азии в Европу, / Я мыслю так: есть у моей страны / И старины любимой страшный опыт, / И роковое чувство новизны (Н. Кондакова).

Оказываясь пограничным городом, Оренбург вместе с тем соединяет в себе обе части света, вот как это представлено в поэтических строках: На Европу и Азию нас не дели.../ Здесь все дышит ковыльной спокойною Русью, / Сделал шаг – и уже с азиатскою грустью / Видишь ты же кругом – ковыли, ковыли... (Г. Красников); Невероятно бьют фонтаны из Урала / Канатка Азию с Европою связала (О.Шумилов).

Географическое расположение Оренбурга обуславливает описание города как степного, окруженного бескрайними степными просторами: На карте – с ладонь или даже поменьше, / А пешим – попробуй его обойди! / Смотри: бесконечные-бесконечные / Все степи да степи бегут впереди (Р. Герасимов). Локус «степь» для оренбуржцев становится устойчивым мотивом. Интересно наблюдение А.Г. Прокофьевой и В.Ю. Прокофьевой о том, что восприятие степи у многих поэтов «передается через слова, ассоциативно входящие в лексико-тематическую группу МОРЕ»: Не найдешь ты просторов таких никогда – / В них нетрудно пропасть, утонуть, затеряться!.. / Я люблю

в этот край в эту степь возвращаться, / Я люблю этот путь бесконечный сюда!.. (Г. Красников); Поезд мчал / Оренбургскую степью, / День и ночь / Оренбургскую степью, / И в бескрайних ее просторах / Скорость поезда / Не ощущалась...(А. Тепляшин).

Помимо мотивов, связанных с географическим положением Оренбурга, можно выделить и мотивы, организующие его внутреннее пространство. Попробуем зайти в поэтический город, походить по его улицам: *Улицы Буранные, Степные*, / Мерзлый визг калиток и ворот... / Сами-то названья ледяные, / А уж в зимы – оторопь берет! (И. Бехтерев); И никогда не забудется / Утро неповторимое. Чкалов. *Советская улица*. / Ветер, метель, любимая (А. Фатьянов); Смотри – *Беловка* красотою засияла / А в Зауралье роща, наконец-то рощей стала / И «Мёртвый город» оживает как во сне / И «Снегири» на *Терешках* кивают мне. (О.Шумилин); Гордиться будем мы *уральскою Беловкой*, (В. Поживин); На *Форштадте* ветер / Песенки поет. (А. Аверьянов); Тут сердцу нет волнения больней, / Как на *Советской* емкий шаг замедлить (В. Рузавина).

Внутреннее пространство города Оренбурга организуется и с помощью конкретных объектов, реалий, имеющих историко-культурную ценность для данного региона: Взлетела в небо гордо телевышка, / *Знак памятный Гагарину* стоит. (В. Поживин); Где что ни двор – то самородный скверик, / Где *Чкалов* встал на европейский берег... (И. Бехтерев); С *покатой крышей Караван-Сарая*, / Где солнце отражается, играя, / И смотрится восточная луна. (С. Попова); Дышу «Степного» я простором каждый раз, / *Собор Введенский* будоражит глаз (О. Шумилов).

То, что город стоит на стыке Европы и Азии, наложило особенности на его архитектурный облик. В нем отражены традиции и европейской, и азиатской архитектуры: С *покатой крышей Караван-Сарая*, / Где солнце отражается, играя, / И смотрится восточная луна. (С. Попова); Дышу «Степного» я простором каждый раз, / *Собор Введенский* будоражит глаз (О.Шумилов).

Таким образом, в стихотворениях называются главные улицы города – Советская, Парковый проспект; наиболее значимые для оренбуржцев памятники – Караван-Сарай, памятник знаменитому летчику Валерию Чкалову на набережной реки Урал; Зауральная роща – излюбленное место отдыха горожан; Форштадт – старейший район города, т.е. это ключевые, значимые места Оренбурга, наполненные культурными событиями.

Мотив города нередко реализуется в поэзии оренбуржцев через ряд оппозиций: «город – деревня», «столица – провинция», «город – Вселенная».

Противопоставленность города и деревни охватывает физическую организацию городского и деревенского локусов, социально-экономические особенности городской и деревенской жизни и проч. Например: Улицы... Углы, сараи, бани, / Из колючих проволок плетни, Кучи всякой мерзости и дряни, Горы, норы, ямы, дыры, пни (И. Бехтерев); В арматуре оград, в паутине антенн / Мы как будто себя сами держим в загоне, / Не ломая заслоны из каменных стен, / Снятся нам ковыли и летящие кони (А. Мелешко); Как холоден родимый *город* / Насквозь продутый октябрем. / Давай возьмем себя за ворот, / Давай в *деревню* удерем (В. Одноралов). На наш взгляд, широкая и многообразная вербализация противопоставления города Оренбурга и деревни свидетельствует об актуальности данной оппозиции в сознании городских жителей. Наряду с противопоставлением признается, однако, и единство провинциального города и деревни: *В нашем городе* свищут степные ветра. / В нашем городе буйные вольные травы / Рвут асфальт и бетон, а по зябким утрам / На полнеба заря плещет огненной лавой. / ...Здесь всегда ощущалось и даже сейчас, / *Что-то всё-таки есть от ушедшей деревни* (А. Мелешко).

Одной из традиционных оппозиций мировой литературы является противопоставление столицы и провинции. В лирике оренбургских поэтов эта дихотомия связана не только с аспектом географическим, но и с ценностным: столица-центр, как правило, характеризуется значительностью, динамичностью, а периферия – второстепенностью, «неподвижностью»: *В нем мало са-*

мобытности Востока, / *Столичности Москвы*, / И так порой бывает одиноко... / Но в нем живёте – вы! (Д. Канн).

Если первые две оппозиции являются традиционными для русской литературы, то противопоставление в оренбургской поэзии города и Вселенной, видимо, уникально: Поезд мчал / Оренбургскою степью, / День и ночь / Оренбургскою степью, / И в бескрайних ее просторах / Скорость поезда / Не ощущалась, только степь / Как пластинка вращалась, / День и ночь / Неустанно вращалась... / Поезд мчит / Оренбургской степью, / День и ночь / Оренбургской степью, – / Как Вселенной, / Ей нет предела, / И, как жизни, / Ей нет конца (А. Тепляшин).

Итак, Оренбург, являясь постоянным лирическим объектом в оренбургской поэзии, имеет «стандартный набор» мотивов, формирующих городской текст: особое географическое положение (на Урале, на границе Европы и Азии, в степи); включенность в поэтическое описание ключевых историко-культурных объектов, организующих внутреннее пространство города, включенность в ряд оппозиций: город – деревня, столица – провинция, город – Вселенная.

Вопросы и задания

1. Познакомьтесь со стихотворениями оренбургских поэтов из антологии «Вечный берег: два века поэзии Оренбуржья»¹⁹⁸. Найдите стихотворения, в которых описывается Оренбург. Какие особенности города нашли отражение в лирике оренбургских авторов?

2. Сделайте письменный анализ одного из стихотворений. Определите семантику и функции пространственных образов «Оренбург» и «Оренбуржье» как лирических объектов оренбургской поэзии XIX-XX веков.

¹⁹⁸ Вечный берег: Два века поэзии Оренбуржья: Избранная лирика. – Калуга: «Золотая аллея», 1994. – 384 с.

3.3 Образ степи в оренбургской поэзии

По свидетельству ряда авторитетных исследователей (Г. Гачева, М. Эпштейна и др.) частотным пейзажным образом в русской литературе является образ степи. Ф.П. Федоров в статье «Степное пространство в русской литературе»¹⁹⁹ убедительно показал сквозной характер этого образа и его национальную специфику, обратившись к анализу произведений А.С. Пушкина, А.С. Хомякова, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, П.А. Вяземского и А.А. Блока.

По наблюдениям исследователя, у романтиков степное пространство – «безбрежное, свободное пространство, не знающее не только внешних, но и внутренних границ (оно не рассечено "межами"), пространство "первого дня творения", неискаженного "Божьего мира" противопоставляется пространству цивилизации (пушкинский Алеко бежит в Бессарабские степи, героиня Лермонтова из "цветущих степей" в Петербург (<М.А. Щербатовой>))»²⁰⁰. Существенной и константной в романтической поэзии становится оппозиция пространства конечного мира и мира бесконечного.

Ф.П. Федоров отмечает, что первые существенные изменения в концепции степного пространства в русской литературе наблюдаются в поэзии П.А. Вяземского с его «фундаментальной декларацией»: степь – воплощение «матушки России». В стихотворении «Степью» (1849) «космополитическое бесконечное романтиков трансформируется в государственно-национальное бесконечное» (славянофильство)²⁰¹.

Со степной философией Вяземского органично связано, по мнению исследователя, мировоззрение А.А. Блока. Его «Куликово поле – это историко-мифологический знак степи – Руси»²⁰². В то же время «Блок формулу Вязем-

¹⁹⁹ Федоров Ф.П. Степное пространство в русской литературе // ГОРОД, УСАДЬБА, ДОМ В ЛИТЕРАТУРЕ: Сб. науч. ст. / Сост. И науч. ред. А.Г. Прокофьева, О.М. Скибина, В.Ю. Прокофьева. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004. – С. 6-19.

²⁰⁰ Там же. – С. 8.

²⁰¹ Там же. – С. 12.

²⁰² Там же. – С.13

ского наполняет историографическим и историософским материалом конца XIX – начала XX века, благодаря которому она обретает конкретный историко-мифологический характер», – пишет Ф.П. Федоров. Таким образом, заключает ученый, «степной текст – одно из важнейших созданий русской мысли» – на протяжении столетия претерпевает значительные изменения: «степное пространство романтиков с реестром атрибутов трансформируется у Блока в неомифологическое пространство модернизма»²⁰³.

В последнее время появилось несколько диссертаций, предметом изучения в которых стало пространство степи: «Донская степь как художественное пространство в языке М.А. Шолохова» (2007) С.А. Кононовой²⁰⁴, «Языковая картина степи в художественном мире А.П. Чехова» (2009) Е.С. Игумновой²⁰⁵ и др. Однако в основном исследователи обращаются к классическим произведениям русской литературы, оставляя без внимания региональный степной текст, анализ которого, на наш взгляд, представляя научный интерес, позволит ученым более полно осмыслить национально-региональную специфику одного из ключевых в русской картине мира пространственных образов.

Обратимся к образу оренбургских степей, получившему художественное осмысление в целом ряде произведений XIX-XX веков.

Как справедливо заметил Г. Гачев, «природа каждой страны есть текст, исполненный смыслов, сокрытых в Материи»²⁰⁶. Природа Оренбуржья – это безграничные, вечные степи, заселявшиеся веками, но не утратившие своей первозданности по сей день. Степная природа – дикая, лишенная пышности, однообразная – способна дать душе покой, подарить ощущение гармонии, исцелить. Об этом писал еще С.Т. Аксаков, выросший в Оренбургском крае и назвавший «простор степных лугов» «миром спокойствия и свободы»:

²⁰³ Там же. – С. 19.

²⁰⁴ Кононова, С. А. Донская степь как художественное пространство в языке М.А. Шолохова. Дис. ... канд. филол. наук. 10.02.01. – Русский язык. – М., 2007. – 165 с.

²⁰⁵ Игумнова, Е. С. Языковая картина степи в художественном мире А.П. Чехова. Дис. ... канд. филол. наук. 10.02.01. – Русский язык. – Тамбов, 2009. – 151 с.

²⁰⁶ Гачев, Г. Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. – М.: Академический проект, 2007. – С. 9.

«Прощай, мое уединенье! / Благодарю за наслажденье / природой бедною твоей...» («Прощай, мой тихий, сельский дом!»²⁰⁷).

«Скупое разнообразие картин» дикой оренбургской степи пленяет своей красотой и наших современников: *«Простор и блеск. И степь, как океан, / Пуста и молчалива: без ответа / Все тонет в ней, в душистом зное лета...»* (И.А. Бехтерев «Степные сонеты»). На первый взгляд, в этих строчках – душевное смятение: без ответа остаются вопросы лирического героя, ищущего истины. Степь молчит, но душа невольно полнится ее блеском, разлитым в пространстве ощущением покоя. Поэт дает волю восторгу перед безграничностью степного «простора, света, дали». В поэтической атмосфере степного пейзажа чувства и мысли человека сливаются с ликующим состоянием природы. Восторг перед полнотой мироздания вытесняет горечь и тоску: *«Душа болей неслышно забывает – / Не жаль себя, не жаль, что ты один! / А новых бед совсем не принимает. // И право же, какая там печаль, / Когда весь мир – простор, и свет, и даль».*

Степь – это пространство, где взгляд не встречает препятствий, это простор, который манит, но в то же время наполняет душу неутолимой тоской: *«Азиатская ересь в славянской крови / и тоска по просторам бескрайним, / это тот вечный зов, / что сильнее любви, / та тревога, что мучает втайне»* (В.В.Трефилов «Будто заперли душу мою на засов»).

Образ-переживание унылой и печальной степи часто соотносится с мотивом прощания: *«Предо мной лежит / Степь печальная. / Все мне слышится / Речь прощальная // Все мне видятся / Взоры милые, / Все твержу «прости» / Через силу я»* (М.Л. Михайлов «На пути»); с размышлениями о вечных вопросах бытия: *«Так скоро, может быть, покинуть должен я, / О степь унылая, простор твой необъятный;/ Но вместо радости зачем душа моя / Полна какою-то тоскою непонятной?..»* (А.Н. Плещеев «В степи»), с необъяснимой тягой к ее созерцанию и одновременно с желанием избавиться от

²⁰⁷ Здесь и далее цит. по кн.: Вечный берег: Два века поэзии Оренбуржья: Избранная лирика. – Калуга: Золотая аллея, 1994. – 384 с.

этой всепоглощающей грусть-печали, порожденной бесконечным величием степи: *«Может быть, в тысячный вечер / Немо глазею на степь, / Может быть, тысячный ветер / Взялся над солнцем свистеть»* (В. Одноралов «Оренбуржье»).

Вечное противостояние пустому, бескрайнему, томительному пространству – такова судьба русского человека, «ушибленного ширью»; невозможность вместить в свою душу весь этот бесконечный простор, гул веков, который слышится в вое ветра, порождает вековечную русскую тоску, сопряженную с непреодолимым страданием.

Грандиозность, масштабность степи подавляет человека физически, но возвышает духовно: *«Не найдешь ты просторов таких никогда – / в них нетрудно пропасть, утонуть, затеряться!.. / Я люблю в этот край в эту степь возвращаться, / я люблю этот путь бесконечный сюда!.. // Леню свою просвещенную сбрось, пристыди, / посмотри, сколько летом за городом – неба, / сколько здесь караваев грядущего хлеба – / и тогда ты поймешь, что живем мы в степи»* (Г.Н. Красников «На уральскую землю однажды ступи...»). Путь «в этот край, в эту степь» – это путь к себе, возвращение к началу, к своим истокам. Прямое обращение автора к читателю (глаголы «не найдешь», «посмотри», «поймешь», употребленные в определенно-личном предложении) удерживает нас в настоящем времени, переживаемом нами здесь и сейчас, однако в этом миге – отзвук прошлых веков, воспоминания о которых хранит в своем лоне степь: *«На ладони полынь разотри и вдохни – / в горечь давних времен погружаясь все глубже, / видишь – ветер гоняет колючку верблюжьей, / сколько долгих веков, в этой гонке они!..»*. Приметы времени здесь раскрываются в пространстве, пространство же втягивается в движение времени.

Образ степи в стихотворении Г.Н. Красникова, и в оренбургской поэзии в целом, тесно связан с образами бурана, метели, со стихией ветра, который «шумит и свистит», вторя гулу эпохальных перемен; разрывая пространство, будит в душе тягу к освоению нового и неизведанного: *«На уральскую*

землю однажды ступи: / Посмотри, как врываються в город бураны, / Как стучатся метели в оконные рамы – / И тогда ты поймешь, / что живем мы в степи». Ветер – самая изменчивая, подвижная, летучая стихия, но в то же время и самая вечная, неизменная. Синтез этих противоположных начал ощущается поэтом интуитивно, так же, как интуитивно чувствуется древняя неразрывная связь европейского и азиатского в русском человеке: *«На Европу и Азию нас не дели... / Здесь все дышит ковыльной спокойную Русью, / сделал шаг – и уже с азиатскою грустью / видишь ты же кругом – ковыли, ковыли...».* Так уж сложилось, что «человек степной» одновременно живет и тоской по воле, и стремлением к покою.

Свистящими, ревущими, бушующими ветрами наполнена степь в стихотворении В.Н. Кузнецова «В моем краю»: *«В моем краю с утра и до утра / Бушуют казахстанские ветра / <...> Они несутся с яростью сарматской / По всем просторам пашен и полей! / Гонимые по этой дикой воле...».* Начиная стихотворение с характеристики настоящего, с личностного «мой край», автор постепенно втягивает в круг произвольных ассоциаций далекое прошлое: в стихии ветра чувствуется дух тех времен, когда жажда открытия новых пространств, завоеваний влекла из края в край племена кочевников: *«Трещать в мороз, / в жару сгорать от зноя, / Копить пласты наречий и имен, / Служить в веках трубою вытяжною/ Степных пространств / И кочевых племен! / – Вот родина моя...».* В образе манящей и неразгаданной степи, хранящей тайны веков, духовной истории народов, некогда ее населявших, вновь сливаются постоянно меняющееся и вечное: *«Сама стихия ветра здесь живет, / Здесь тучи рыщут конницей Мамая, / Столбами смерчи пыльные вздымая, – И так из века в век, из года в год!..».*

Образ степи, олицетворяющий приобщенность к многовековой истории, становится сквозным в лирике оренбургских поэтов XX века: *«Грязно-бурый полынный ландшафт, / Птиц осенних кочевье.../ Лишь татарник сухой виноват / В этой тяге дочерней // В том, что даже в больших городах / Слышу топот коней одичалых / Да по ветру развеянный прах / И – начало,*

начало...» (Н.В. Кондакова «В степи»). «Дочерняя тяга к степи» – тоска по пространству, где мгновение вбирает в себя вечность, где время стремится к началу, к истоку, как одичалая душа рвется к свободе, к воле. Татарник символизирует в стихотворении неистребимую жажду жизни, энергию, толкающую на поиск ответов на вечные вопросы бытия: *«Ведь, привязана сзади седла, / Разметавшая косы, / Я, наверное, выжить смогла, / Чтоб ответить на эти вопросы. // Пограничный славянский рубеж, / Половецкое поле. / И татарник до ярости свеж / У меня на подоле»*.

Древней силой «дышит» степь и в стихотворении В.В. Трефилова «Будто заперли душу мою на засов...», в котором звучит традиционный в поэзии мотив бегства из городской «несвободы» в просторы степи: *«Тесно мне среди спичечных этих дворов, – / и несут меня ноги куда-то / <...> «Кругосветных ветров тихий слышится хор, / облака стыннут стаей гусиной, / и тщедушную грудь наполняет простор / и какая-то древняя сила»*. Пространство расширяется, и кажется, что степные просторы – вся Русь с ее «бесшабашным размахом, гордым норовом и удалью разбоя». Никакие преграды не стесняют душу, она свободна и вольна вбирать в себя опыт прошлых веков, или устремляться в неизведанное. Погрузившись в мир степной природы, лирический герой В.В. Трефилова начинает по-настоящему понимать смысл и гармонию жизни: *«Только там, на холме, одиноко, как куст / застываю и горю мне мало. / Замирает душа от нахлынувших чувств, / обретая все то, что искала»*. Но и здесь, посреди первозданного покоя, его сердце тревожит какая-то смутная тоска, древняя, как сама степь, объяснить которую никто не в силах.

Вечное течение времени в бесконечном пространстве олицетворяет образ дороги в степи. «Гудящий простор» степных дорог, кажется, не в силах преодолеть даже скорый поезд: *«Поезд мчал / Оренбургской степью, / день и ночь / Оренбургской степью, / и в бескрайних ее просторах / скорость поезда / не ощущалась»* (А.А. Тепляшин «Возвращение»). Сравнивая степь с вращающейся пластинкой, по которой поезд «на месте летит что есть мочи», автор

показывает, что законы физического времени здесь не действуют: день и ночь бесконечны, как бесконечна сама степь: «...как Вселенной, / ей нет предела, / и, как жизни, / ей нет конца». Возвращение в степь – это возвращение к той точке отсчета, с которой начинается осознание человеком своей слитности с миром, с Вселенной, ощущение своей причастности тайнам бытия.

Отмеченные особенности поэтического изображения степного пейзажа в творчестве оренбургских поэтов помогают осознать и общие моменты восприятия этого образа в русской литературной традиции: степь олицетворяет вечное время в безграничном пространстве, органично соединяет «европейское» и «азиатское» начала в русском человеке; пугает своей дикостью и манит бесконечными просторами, тревожит душу вековой тоской и дарит ощущение полной свободы.

Вопросы и задания

1. Познакомьтесь со стихотворениями оренбургских поэтов из антологии «Вечный берег: два века поэзии Оренбуржья»²⁰⁸. Найдите стихотворения, в которых дано описание оренбургских степей. В чем, по-вашему, главная особенность степного пейзажа?

2. Сделайте письменный анализ одного из стихотворений. Определите семантику и функции образа степи в поэзии оренбургских авторов.

²⁰⁸ Вечный берег: Два века поэзии Оренбуржья: Избранная лирика. – Калуга: «Золотая аллея», 1994. – 384 с.