

Дальше – скучною дорогой – понесу мое дитя.

Именно эти строки из стихотворения „Черный ангел” олицетворяют духовную прелесть. Внутренняя борьба у Лохвицкой – это не „отчаянные поиски спасения”, как называет В. Брюсов [1, 56]. Ее героиня борется с собой и побеждает.

Религиозные мотивы в поэзии Мирры Лохвицкой – не дань отжившей традиции, не пережиток прошлого, как пытались представить Брюсов и другие модернистские критики, а органичный элемент ее мироощущения. Реальность иного мира для нее не подлежит сомнению. Ее жизнь была демонтирована судом совести, сознанием ответственности перед Богом за содеянное – а это главное в вопросе религиозности. Подводя итог творческому пути Мирры Лохвицкой В. Брюсов в книге „Далекие и Близкие” говорит: „Поэт влечется к греху, но не как к конечной цели, а именно как к нарушению правды”. Брюсов сводит проблему к „демонизму”. Но внимательное рассмотрение творчества Лохвицкой приводит к совершенно иным выводам. Вопреки утвердившемуся мнению, поэтесса четко различает добро и зло. Внутренняя жизнь лирической героини Лохвицкой совсем не поверхностна и не ограничена, а сложна и драматична.

Литература

1. Брюсов В. Я. „Далекие и близкие”.– М., 1911.– 148 с.
2. Волынский А. Л. Борьба за идеализм.– СПб., 1900.– 111 с.
3. Волынский А. Л. Русские женщины. Воспоминания.– М., 1994.– 275 с.
4. Макашина В. Г. Предисловие к изданию // Лохвицкая М. Стихотворения.– СПб., 1997.
5. Марков А. Ф. Лохвицкую называли „Русской Сафо” // Рус. словесность.– 1993.– № 5.– С. 79–81.

УДК 821.161.1:82-1/-9

Алла Рубан

МИФОЛОГИЯ ОБРАЗА САДА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. Н. АНДРЕЕВА

Рубан А. Міфологія образу саду в творчості А. М. Андрєєва. У статті розкрито символічну та міфологічну основу образу у творчості Л. М. Андрєєва.

Обґрунтовано авторське трактування цього образу, характерне для неоміфологічної літератури кінця XIX – початку XX ст.

Ключові слова: неоміфологізм, інтертекстуальність, символічні та міфологічні образи.

Ruban A. Sad's mythological image in the heritage of L. N. Andreev. The author of the article investigates symbolic and mythological basis of the image of garden in L. N. Andreev's works. At is stated that authour's meaning of this image is charechterized for the literature of 20-th centure.

Key words: neomythologism, intertextuality, symbolic and mythological imagt.

Последнее десятилетие XX века ознаменовалось снятием всех табу в исследовании литературы „серебряного века”, в том числе и творчества Леонида Николаевича Андреева. Однако и сегодня, после изучения различных аспектов поэтики („эстетики диссонансов”) писателя библейских аллюзий и художественной демонологии, роли гротеска и „смехового” начала, специфики психологизма и „панпсихизма” в прозе и драматургии, танатологии и др. – его творчество в фундаментальном труде ученых ИМЛИ „Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)” отнесено к „переходным” явлениям между реализмом и модернизмом [8]. Изучение же мифопоэтики, системы мотивов, интертекста в творчестве Андреева такими учеными, как И. И. Московкина [6; 7], А. М. Гомон [4], В. А. Сухоруков [10] и др., свидетельствуют о другом: „художественный мир писателя оригинален, но модернистский по своей природе” [6, 10].

Наиболее продуктивными аспектами рассмотрения мира писателя конца XIX – начала XX века является исследование системы образов-символов и лейтмотивов.

Традиционный для литературы образ сада (райского сада) в творчестве Л. Н. Андреева пока не получил всестороннего рассмотрения. Во-первых, он не является основным в системе символов писателя (ср.: образы-символы тьмы, стены, потопа, смерти, лжи, молчания и др. – А. Р.); во-вторых, образы-символы пространства рассматривались только как вспомогательные для раскрытия основной темы произведений [3; 5; 11 и др.]. Исследование этого образа расширит поэтику произведений разных жанров писателя, углубит представление о мифопоэтической основе художественного мира „Ивана Карамахова русской литературы” (В. Львов-Рогачевский).

Вполне репрезентативным для обозначенной темы статьи является рассказ „У окна” (1899). Создавая произведение, Андреев, судя по всему, демонстративно „подключал” к нему интертекст чеховского „Человека в футляре”. В то же время, именно на фоне чеховского произведения, становилась очевидной оригинальность андреевских вариаций на заданную тему.

Прежде всего он сместил акценты, почти сняв социальный (а тем более политический) и максимально усилив экзистенциально-психологический и онтологический. В рассказе „У окна” развиваются мотивы, связанные не с „беликовщиной”, а с феноменом **страха жизни** (здесь и далее жирным шрифтом выделено нами – А. Р.). Его герой боится жизни, прежде всего, из-за ее непонятности. Причем его страшат не столько социальные обстоятельства жизни, сколько непредсказуемая Судьба и ее орудие – Случай: *„Андрей Николаевич стал говорить о том, какая это странная и ужасная вещь жизнь, в которой так много всего неожиданного и непонятного. Живут люди и умирают и не знают нынче о том, что завтра умрут. Шел чиновник в погребок за пивом, а на него сзади карета наехала и задавила, и вместо пива к ожидавшим приятелям принесли еще не остывший труп”* [1, 144].

Для андреевского героя страшны и очень болезненны любые перемены: как в профессиональной сфере (*„Пять лет тому назад его назначили старшим чиновником – и что это за страшные были дни!”* [1, 107]), так и в личной жизни (*„Он был человеком, который заболевает от перемены квартиры, а тут являлось столько нового (предполагаемая женитьба – А.Р.), что он мог умереть. И обо всем необходимо думать, заботиться, говорить”* [1, 177]). Боится герой и мыслей о своем счастье: *„И только раз или два Андрею Николаевичу приходила мысль о том, что он мог бы быть человеком, который умеет зарабатывать много денег, и у него тогда был бы дом с сияющими стеклами и красивая жена. И от этого предположения ему становилось страшно...”* [1, 106]. Единственная женщина, которую он „любил” два месяца, Наташа, тоже вызывает *„чувство величайшего страха, что она снова подойдет и снова заговорит”* [1, 111].

Символическое и мифологическое начало в рассказе „У окна” во многом связано с хронотопом произведения, соотнесенного с календарным циклом. Основное действие рассказа происходит поздней

осенью: „Всю ночь и утро сеял частый осенний дождь, и деревянные домики, насквозь промокишие, стояли серыми и печальными. Одинокие деревья гнулись от ветра, и их почерневшие листья то льнули друг к другу, шепча и жалуясь, то, разметавшись в разные стороны, тоскливо трепетали и бились на тонких ветках” [1, 103]). В это время уже близок конец календарного цикла, сопряженный с „убыванием” солнца, когда силы смерти и мрака одерживают верх над жизнью и светом: „вокруг все стояло безжизненным и грустным” [1, 104]. По дохристианской мифологии именно осенью надвигается время ритуального высвобождения сил хаоса. Поскольку существование Суслей-Мыслей зависит не только от семейной предопределенности, но и от смены времени года, весной, когда вся Природа просыпается, даже в нем на некоторое время пробудилось некое подобие любви к Наташе: „На него точно просветление какое нашло. Он не только отвечал на вопросы Наташи, но говорил и сам, и даже спрашивал ее, и не удивлялся, что говорил так складно и хорошо, как будто всю жизнь только этим делом и занимается” [1, 111]. Правда, уже 22 августа Сусли-Мысли пишет письмо Наташе, в котором отказывается от всяких отношений с нею.

По сравнению с древними мифами, где хронотоп расширяется за счет путешествий героев, в рассказе Андреева художественное пространство закрыто и постоянно сужается. В канцелярии „стол (героя – А. Р.) притиснут в самый угол” [1, 106], поэтому Сусли-Мысли не видно за другими чиновниками. Дома он оказывается в комнате за перегородкой, отделяющей его от окружающих. Постель стоит в углу комнаты, а любимое положение героя – на кровати под одеялом, с подушкой сверху, закрывшись ото всего и всех: „Вы там себе деритесь, а я – засну. И это „засну”, ехидное, шипящее, вырвалось из его груди, как крик победного торжества, и было последним гвоздем, который вбил он в крышку своего гроба. Стало тихо, как в могиле” [1, 118].

Только однажды, когда герой под влиянием весны влюбился в Наташу, он не по своей воле, „подхваченный неведомой силой, сорвался с места и развязно вышел из своего угла” [1, 112], побывав и в хозяйском саду, и на берегу реки. Однако и тогда ему было не по себе: «Подумаешь, что этот самый храбрый из всех, а у него

холодный пот льет по *бледному лицу* и *сердце разрывается от ужаса*» [1, 112].

Итак, Андрей Николаевич страшится „райского сада” – обители любви, гармонии, радости. Герой творит и призрачную, мифологическую обитель. Таков миф о „*тайной вечнозеленой жизни, где никогда не умирала весна*”, навеянный герою созерцанием барского дома, к которому направлены все мысли и устремления Андрея Николаевича. Этот дом притягивает героя иллюзией счастья, спокойствия и умиротворения, хотя все это скрыто за дубовой дверью. Сусли-Мысли приятно грезить, наблюдая за богатыми обитателями дома, расположенного напротив его окна. Но стоит ему представить себя обитателем такого дома со множеством *сияющих окон*, как он от ужаса возвращается в свою комнату-крепость-гроб.

Противоположное значение приобретает образ сада / живой жизни в рассказе „Петька на даче” (1899). Сад становится символом природы, живой, свободной, контрастирующей с образом города.

Так, Петька, родившийся в городе, „*в поле был первый раз в своей жизни, и все здесь для него было поразительно ново и странно: и то, что можно видеть так далеко, что лес кажется травкой, и небо, бывшее в этом новом мире удивительно ясно и широким, точно с крыши смотришь*” [1, 143–144]. Однако первое впечатление для мальчика оказалось довольно обманчивым. Живя на даче, Петька пребывает в смятении: „*В противоположность дикарям минувших веков, терявшимся при переходе из пустыни в город, этот современный дикарь, выхваченный из каменных объятий городских громад, чувствовал себя слабым и беспомощным перед лицом природы. Все здесь было для него живым, чувствующим и имеющим волю. Он боялся леса, ...полянки, светлые, зеленые, веселые... он любил и хотел бы приласкать их, как сестер, а темно-синее небо звало его к себе и смеялось, как мать. Петька волновался, вздрагивал и бледнел, улыбался чему-то и степенно, как старик, гулял по опушке и лесистому берегу пруда*” [1, 144–145]. „*Но прошло еще два дня, и Петька вступил в полное согласие с природой*” [1, 145].

И только уезжая, мальчик понял, что все его „свободное счастье”, „природное бытие” **призрачно**, а город – реальный факт. Поэтому так сильна и неожиданна его реакция на отъезд в город: „...он не просто заплакал, как плачут городские дети... – он закричал громче

самого горластого мужика и начал кататься по земле, как те пьяные жёщины на бульваре. Худая ручонка его сжималась в кулак и била по руке матери, по земле, по чем попало, чувствуя боль от острых камешков и песчинок, но как будто стараясь еще усилить ее” [1, 147].

В данном случае интертекстом мифологического порядка является сюжет из Ветхого Завета – изгнание Адама и Евы (детей Божих) из рая. Петька тоже вынужден покинуть этот „живой”, „свободный” рай, правда, из-за социально-бытовых причин. Поэтому для ребенка райский сад призрачен, как призрачна гармония в реальной жизни.

Подобие „райского” сада воплощено в рассказе через образ сада Дипмана, *„где ... были назначены танцы и уже играла военная музыка”* [1, 147]. Но это место времяпрепровождения „богатых взрослых», и о «живой воле» там никто не думает.

В отличие от рассказов „У окна” и „Петька на даче” образ сада не представлен конкретно, но он четко прослеживается и реализуется через интертекст произведения, его сюжет и образную систему.

Вера, дочь о. Игнатия, подобно герою притчи о блудном сыне, против желания родителей покинула отчий дом, уехала в Петербург. Поэтому уход героини вызывал в памяти, в первую очередь, библейскую ситуацию об изгнании первых людей из Эдемского сада. Неслучайно Андреевым был выбран Петербург, „подключающий” интертекст петербургского мифа русской литературы. О. Игнатий представляет город *„как что-то большое, гранитное, страшное, полное неведомых опасностей и чуждых, равнодушных людей. И там, одинокая, слабая, была его Вера, и там погубили ее. Злая ненависть к страшному и непонятному городу поднялась в душе о. Игнатия и гнев против дочери...”* [1, 196]. Город-фантом, в который Вера отправилась познавать Жизнь, желая приобщиться к Истине, судя по всему, привел ее к неутешительным открытиям, с которыми ей стало „скучно” жить.

Вера вернулась домой после скитаний по свету, но в ней нет раскаяния „блудного сына”. Наоборот, она еще больше отгораживается **стеной молчания** от родных, выбирая молчание как единственно возможный способ своего бытия. Вера, не вынеся муки безысходного одиночества, предпочла добровольно уйти из жизни.

Через символические образы **окна** и **души-птицы** расширяется представление о призрачном райском саде, куда ушла Вера.

Согласно мифопоэтическим представлениям, окно, открытое наружу, – это „образ света, ясности, сверхвидимости, понимаемое как высшее знание, мудрость” [9, 171], которые позволяют установить связь человека, его души с мирозданием, с Богом. „Окно в мезонине не открывалось с самой смерти Веры. О. Игнатий открыл окно – и в комнату широкой струей влился свежий воздух, и еле слышное донеслось хоровое пение” [1, 202]. Углубляет понимание этого образа-символа образ души-птицы, выпущенной на волю в мир, к Отцу небесному, в вечность:

„ – Настасья! Где канарейка?

– Известно где. Улетела.

– Зачем выпустила?

– Душенька... барышня... Разве можно ее держать?” [1, 198–199].

На протяжении всей жизни Вера пыталась вырваться из замкнутого пространства (не только материального, но и экзистенциального). Но преодолевает она его только после смерти.

Символом будущего, надежды становится сад для умирающего Сперанского – рассказа „Жили-были” (1901). Он „был болен неизлечимо, и дни его были сочтены, но он этого не знал, с восторгом говорил о путешествии в Троицко-Сергиевскую лавру, которое он совершит по выздоровлении, и о яблоне в своем саду, которая называлась „белый налив” и с которой нынешним летом он ожидал плодов” [1, 283]. Он строит (грандиозные и не очень) планы на будущее. Смертельно больной о. дьякон живет, наслаждаясь жизнью, заражая ею всех остальных, и кажется, что ничто не может этого изменить. Он, дитя божие, совершенно лишен „городской” определенности. Пространство, в котором о. дьякон живет, органично, синтетично и самодостаточно: оно образует естественно растущий целостный мир, нечто почти природное и материнское: „был хорошо знаком с обитателями всех пяти палат” [1, 280], „он не чувствовал себя одиноким, так как познакомился не только со всеми больными, но и с их посетителями, и не скучал” [1, 280], „что бы ни творилось на воздухе, которого он не видел, он постоянно утверждал, что погода сегодня приятная на редкость” [1, 281] и т. п. Он – символ света, весны, райского сада, в котором и с которым всем хорошо и покойно.

Наиболее полно образ сада представлен в первом романе Андреева „Сашка Жегулев” (1911). Для произведения характерна значительно большая масштабность хронотопа, чем для „малых” эпических жанров. В романе пространство мифологизируется. Оно складывается из топографического – провинциальный город Н. и его окрестности – и обобщенно-символического – Россия, открывающаяся герою в „гуле мощных деревьев” – фантастически загадочного сада, в „манящей далью” дороге [2, 79]. Топографическое делится на две части, соответствующие двум сторонам жизни и души героя. Город и деревня, сад и лес – два полюса России: город – „картины” жизни культурных слоев русского общества”, деревня – символ „черноземной России”, воплощение стихийного, темного, бунтарского начала в природе.

Эту же символику получают образы сада и леса. В саду „раскидывались мощные шатры такой зеленой глубины и непроницаемости, что невольно вспоминалась только что выученная история о патриархе Аврааме: как встречает под дубом Господа” [2, 78]. Переехав из Петербурга, семья Саши долго выбирает квартиру, пока „не попалось сокровище: особнячок в пять комнат в огромном, многодесятичном саду, чуть ли не парке: липы в петербургском Летнем саду вспоминались с иронией...” [2, 78]. Но „первое время петербургские дети боялись сада, не решались заходить в глубину” [2, 78]. Страх был связан с таинственностью сада. Со временем „страх не проходил, только вместо боли стал радостью: страшно – значит хорошо” [2, 79].

Сад ассоциируется с „вечноженственным”, высокоодухотворенным началом России: „в осенние темные ночи их (деревьев – А. Р.) ровный гул наполнял всю землю и давал **чувство** такой **шири**, словно в темноте, начиналась огромная Россия. ...душа растет вместе с гулом, ширится, плывет над темными вершинами и покрывает всю землю, и эта земля есть Россия. И проходило тогда чувство такого великого **покоя**, и **необъятного счастья**, и **неизъяснимой печали**, что обычный сон с его нелепыми грезами, досадным повторением крохотного дня казался утомлением и скукой” [2, 78].

„Отцовское” начало заключено в образе города, особенно Петербурга (в роман Андреева суггестивно включен „миф о Петербурге”), откуда после смерти генерала Елена Петровна вместе с детьми

„уехала на жительство в свой тихий губернский город” [2, 74]: думала, „что в мирной и наивной провинции она вернее сохранит сына, нежели в **большом, торопливом и развращенном городе**” [2, 74]. Поэтому естественное бурление природы весной, рождение новой жизни противопоставлены искаженному лику города, в котором „мертво грохочут... типографические машины... и мечется испуганно городская, уже утомленная мысль” [2, 149].

Сад становится символом начала и конца, он наставник мудрый, через него познается путь России и путь человеческий. Образ-символ тем самым мифологизируется, создавая особый микрокосмос души человека и бытия России.

Роман „Сашка Жегулев” становится отправной точкой для последующих произведений Андреева. Появляются новые мотивы и образы, например: образ **дороги**; мотивы **мужского и женского**, соответственно **отцовского и материнского**, **эгоистически-волевого и духовного**, начала в человеке. Новую семантику получают символические образы **Сада, Города, Петербурга и Дома** и т. д.

Среди таких „продолжений” можно назвать „таинственную” повесть „Он (Рассказ неизвестного)” (1913). В ней сад – символ „необычного и даже ужасного, производит зловещее впечатление и имеет власть над людьми” [6, 185].

Таким образом, традиционный для мировой литературы образ сада у Андреева хотя и обнаруживает генетическую связь с Библией, классикой, все же отличается высокой степенью новаторства. Писатель оригинально трансформирует традиционное содержание и функции образа. Образ сада и предметен, и приобретает символическо-мифологический смысл в субъективном восприятии героев, а внутренне развитие его символических значений (страх жизни, призрачность, живая жизнь, надежда, свобода / воля / выбор, тайна и др.) в произведениях запечатлевает неодинаковый процесс постижения героями сути бытия и оригинальную позицию самого Андреева: „И моя суть в том, что я не принимаю мира, каким мне дали его наставники и учителя, а беспокойнейшим образом ставлю ему вопросы, расковыриваю, раскапываю...” (из письма Л. Н. Андреева А. С. Голоушеву, 15 декабря 1916 года).

Литература

1. Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т.– М.: Худож. лит., 1990.– Т. 1.– 639 с.
2. Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т.– М.: Худож. лит., 1994.– Т. 4.– 639 с.
3. Беззубов В. И., Карлик Л. С. Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898–1904 гг. // Учен. зап. Тарт. ун-та, 1979.– Вып. 491.– № 31.– С. 59–83.
4. Гомон А. М. „Сміховий світ” прози Леоніда Андреева: Автореф. дис. ... канд. ... філол. наук.– Х., 2004.– 21 с.
5. Мескин В. А. Художественный метод Л. Андреева и экспрессионизм // Пробл. поэтики рус. лит. XIX века.– М., 1983.– С. 141–149.
6. Московкина И. И. Между „pro” и „contra”: координаты художественного мира Леонида Андреева.– Х.: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005.– 288 с.
7. Московкина И. И. Проза Леонида Андреева: жанровая система, поэтика, художественный метод.– Х.: ХНУ, 1994.– 152 с.
8. Татаринев А. В. Леонид Андреев // Рус. лит. рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 х кн.– М.: Наследие, 2001.– С. 286–340.
9. Топоров В. Н. К символике окна в мифологической традиции // Балто-славянские исслед.– М., 1983.– С. 164–185.
10. Сухоруков В. А. Мифопоэтика и жанровое своеобразие драмы Л. Андреева „Океан” // Вісн. Харк. ун-ту.– Х., 1999.– № 448.– С. 206–209.
11. Шишкина Л. И. Роль природы в повести Л. Андреева „Жизнь Василия Фивейского” // Человек и природа в художественной прозе.– Сыктывкар: Б. и., 1981.– С. 15–32.

УДК 821.161.0

Людмила Скибицкая

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ (на примере рассказов Ю. Казакова и М. Стрельцова)

Автор статьи исследует, как реализуются в заглавиях сущностные признаки лирической прозы. Анализируются функции и структура заглавия в жанровой модели лирического рассказа русского и белорусского писателей.

Ключевые слова: лирическая проза, лирико-психологический рассказ, лирико-философский рассказ, заголовочно-финальный комплекс.

Скибицкая Л. Поэтика заголовків ліричної прози (на прикладі оповідань Ю. Казакова й М. Стрельцова). Автор досліджує, як у заголовках реалізуються сутнісні ознаки ліричної прози. Проаналізовано функції та