

По нашему мнению, «Четыре дня» – «один из эпизодов войны» (подзаголовок «Четырех дней»). Используя форму прямого внутреннего дискурса, прямого внутреннего монолога, прямого внутреннего диалога, форму внешнего диалога, В.М. Гаршин в «Четырех днях» изображает когнитивный процесс развертывания сознания своего героя. Через его систему личностных конструктов автор осознает свой моральный облик, собственную оценку внешнего мира и других людей в самый разгар русско-турецкой войны. Так, благодаря когнитивно-оценочным образованиям, представляющим собой систему понятий («убийца» – «юродивый»; «несколько идущих охотом» – «тысячи остались бы дома»; «кончить» – «бороться до конца»), В.М. Гаршин воспринимает войну на данном этапе своего творчества.

Литература

1. Бялый Г.А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л., 1990.
2. Бялый Г.А. Всеволод Гаршин. Л., 1969.
3. Гаршин В.М. Полное собрание сочинений. М.–Л., 1934. Т. 3.
4. Гаршин В.М. Рассказы. Л., 1978.
5. Короленко В.Г. В.М. Гаршин. Литературный портрет // Его же. О литературе. М., 1957.
6. Краткая история 138-го пехотного Болховского полка. Рязань, 1892.
7. Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996.
8. Латынина А. Всеволод Гаршин. Творчество и судьба. М., 1986.
9. Tumanov V.V. V.M. Garshin: A Pioneer of Direct Interior Monologue // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1992. Band. 30. S. 47–78.
10. Хьел Л., Зиглер Д. Теория личности. СПб. : Питер, 2005.
11. Эткинд Е.Г. В.М. Гаршин // Его же. Внутренний человек и внешняя речь. Очерки психолингвистики русской литературы 18–19 вв. М., 1999.

Artistic representation of the cognitive process in the story by V.M. Garshin "Four Days" (in the aspect of the personal constructs theory by J. Kelly)

By the example of the story by V.M. Garshin "Four Days" there is considered the individual explanation of the peculiarities of artistic representation of the cognitive process, reflected in the structure of the work, in its artistic space and time.

Key words: *personal construct, cognitive process, J. Kelly.*

О.Н. КАЛЕНИЧЕНКО
(Белгород)

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ НЕОМИФОЛОГИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Выявляются особенности типологии неомифологических новелл В.Я. Брюсова, Федора Сологуба. Показано, что новелла-миф Н.С. Гумилева «Лесной дьявол», отражающая миф о мире с различных точек зрения, не вписывается в данную типологию.

Ключевые слова: *неомифологическая новелла, новелла-миф, символизм, структура, типология.*

Литературоведы уже отметили, что «мифопоэтические построения, как некую почти непрерывную и резко выделенную традицию, мы встречаем, начиная с Р. Вагнера (тексты опер) и Ницше, в западноевропейском и русском символизме» [4, с. 4]. Причем ориентация на миф у русских символистов представлена несколькими типами.

К первому типу, явно опирающемуся на достижения писателей-романтиков, можно отнести «переложения мифов, сказок, легенд символистами “первой волны” (Н. Минский, Д. Мережковский, Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт) и собственные вариации в мифологическом духе; “неомифологические” произведения, пронизанные реминисценциями из мировой литературы, фольклора, сакральных текстов и т.д., которые раскрывали тайный, символический смысл изображаемого» [7, с. 13]. Ярким образцом этого типа является неомифологическая новелла В. Брюсова «Дары младенца Иисуса», которая строится на переплетении двух сюжетов – истории рождения младенца Иисуса и истории любви Ахиила и Рахили. Писатель старается достаточно точно воспроизвести текст Евангелия от Матфея и Луки, разнообразно контаминируя отрывки, посвященные рождению Иисуса и проясняя или уточняя затемненные места евангельского текста. Вместе с тем Брюсов в новелле предлагает свою версию о том, куда девались дары, принесенные волхвами Младенцу.

Ко второму, собственно символистскому, типу неомифологической новеллы, «ориентированной и структурно, и тематикой а) на миф в узком значении слова (мифологическая топика и сюжетика, символизм, поэтика мифологем, лейтмотивные повторы), б) на

разнообразные и разнонаправленные произведения искусства – “мифы” в широком значении слова и с) на отображение реальной действительности, причем d) на такое отображение, где тексты искусства и мифы играют роль “кодов”» [4, с. 98], как представляется, относится новелла Ф. Сологуба «Лоэнгрин», которая ориентируется на вагнеровский миф о Лоэнгрине.

Напомним, что символисты воспринимали Вагнера не только как предначертанного «внутренний необходимый путь символизма», но и как «первого предтечу вселенского мифотворчества» [2, с. 35, 45]. Совсем не случаен и выбор писателем оперы, явившейся организуемым началом неомифологической новеллы. В основе «Лоэнгрин», «вершины творчества Вагнера» в 1840-х гг., лежит легендарно-мифологический сюжет, заимствованный из средневековых немецких легенд и сказаний [3, с. 202]. Таким образом, можно сказать, что сологубовский «текст – миф» – это своего рода «литература о литературе», поэтически осознанная игра разнообразными традициями, прихотливое варьирование заданных ими образов и ситуаций [5, с. 94].

Сюжетно-образный план сологубовской новеллы связан с вагнеровским мифом о Лоэнгрине. Правда, Сологуб, по канонам неомифологических текстов, транспонирует романтическую историю в современный ему буржуазный мир, что приводит прежде всего к снижению социального статуса героев произведения: посланник Грааля «превращается» в ремесленника, а принцесса Эльза – в молодую учительницу. Отсутствие же в новелле «мира зла», представителями которого в опере являются граф Брандта Фридрих Тельрамунд и его супруга, злая колдунья Ортруда, приводит к снятию оперного конфликта – противопоставления и борьбы добра и зла – и выдвигению на первый план характерного для Сологуба противопоставления милой мечты и серой прозы жизни.

Представляется, что чрезвычайно развитая мечтательность Машеньки Пестряковой, героини сологубовского «Лоэнгрин», восходит к грезам Эльзы о рыцаре, спасающем ее от клеветы. На то, что героиня новеллы – мечтательная натура, указывают многие факты-«дешифраторы»: девушка живет на *Гороховой, в том же самом доме, где жил некогда Обломов*, великий мечтатель XIX в., любит ходить в оперу и читать романы. Вместе с тем мечтательность Машеньки имеет и некоторое содержательное соответствие с мечтой Эльзы.

Как и вагнеровской героине, Машеньке грезится некий «прекрасный образ», однако отыскать его среди серых будней героине не удается.

И все же нашелся молодой человек, который покорила душу и сердце мечтательной девушки. Вошел он в жизнь Машеньки, как и герой оперы «Лоэнгрин», таинственным незнакомцем и именно на представлении этой вагнеровской оперы. *Не красивый, не высокий, тщедушный, неловкий*, он при первом своем появлении вызвал у героини гамму противоречивых чувств. И это не случайно, т. к. сущность и поведение незнакомца, окрещенного Машенькой Лоэнгрином, дешифруются различными группами текстов литературы, выявляющими его сложную, противоречиво сочетающую различные качества натуру. Так, черты «маленького» человека, *робкого и смешного, похожего на забавную, рыжеватую, по стенам крадущуюся тень*, с виновато шмыгающими глазами и странно сгибающимся туловищем, сочетаются в нем с качествами уверенного в себе, редко смущающегося героя, чувствующего себя в любой ситуации очень спокойно, а сентиментальная чувствительность бесконфликтно уживается с расчетливостью буржуа.

Создается впечатление, что сологубовский Лоэнгрин далек от своего музыкального предшественника. Однако это не совсем так. Лоэнгрин Сологуба выявляет характерную для неомифологических текстов расчлененность «единого образа на множество “двойников”, “масок”, “личин”» [5, с. 85]. И ярче всего это проявляется во сне Машеньки, который отчасти соответствует сну Эльзы о лучезарном рыцаре: *Ей снился прекрасный рыцарь, светлокудрый Лоэнгрин в блистающей одежде, и слышались его слова:*

– Я – Лоэнгрин, святыни той посол.

Потом вдруг черты лица и вся фигура Лоэнгрин странно изменялись. Тщедушный маленький человек с рыжими тараканьими усами, сдвинув котелок на затылок, потирая маленькие красные уши, то одно, то другое, о барашковый воротник, нелепо размахивал руками в серых меховых перчатках и, скользя блестящими калошами по обледенелому тротуару Гороховой, пел те же слова. И голос его был так же звучен и сладок, но что-то смешное <...>звучало в нем [8, с. 27].

Существенную роль в сюжете сологубовского «Лоэнгрин», как и в опере Вагнера, играет лейтмотив тайны / запрета. Лоэнгрин Сологуба, сохраняя на протяжении всей

новеллы свое имя и социальное положение в тайне, неоднократно апеллирует к опере, и это приводит в конце концов к тому, что герои новеллы начинают ощущать в некоторой степени свое соответствие героям мифа.

Однако что же заставляет сологубовского Лоэнгрин так тщательно хранить тайну? Известно, что «для Вагнера “Лоэнгрин” имел автобиографический и общественный смысл, заключающийся в показе в инскапательной <...> форме положения художника, высокие идеалы которого не могут быть поняты, не могут получить признания и доверия в современном ему мире фальши, лжи и коварства» [3, с. 239]. В «Обращении к друзьям» Вагнер подчеркивал: «Кто в Лоэнгрине открывает категорию христианского романтизма, тот созерцает его случайную внешность, а не самую сущность... Я подхожу к трагическому положению истинного художника в современной жизни...» [3, с. 203].

Сологубовский Лоэнгрин – художник в душе, но в жизни на нем *лежит зарок, наложенный <...> людскими предубеждениями*, ведь он – обычный переплетных дел мастер. И *получить признание и доверие* любимой девушки герой может, лишь тщательно сохранив свою тайну. Только когда Машенька беззаветно полюбила Лоэнгрин, он смог новеллистически неожиданно открыть свое социальное положение и разрешить одолевающие ее сомнения (*может быть, он – сыщик или папач?*).

Примечательно, что любовь героев новеллы раскрывается сквозь призму сологубовской концепции жизни как творимой легенды. Благодаря вагнеровскому мифу молодые люди создали свою прекрасную легенду, свой миф, где *Лоэнгрин всегда останется Лоэнгрином, и мечтательный образ не поблекнет, – потому что любовь сильнее не только смерти, но и страшной в своей обыкновенности жизни* [8, с. 47].

Итак, Сологуб действительно создал неомифологическую новеллу, ориентированную на миф в узком значении слова, а реальная действительность в ней дешифруется текстами искусства и мифами как европейского происхождения, так и авторскими. Кроме того, выявленные нами в «Лоэнгрине» «гетерогенетичные компоненты текста» являются по З.Г. Минц, важнейшей особенностью символистского неомифологического текста, т.к. в них раскрывается взаимная несовместимость образов и их поликультурность [5, с. 94].

Однако в литературе Серебряного века есть «мифопоэтические построения», которые не укладываются в отмеченные нами типы. К ним относится новелла Н. Гумилева «Лесной дьявол».

Напомним, что, по мнению символистов, «множественность точек зрения на мир более всего приближает нас к истине о нем» [5, с. 91]. Как представляется, в «Лесном дьяволе» Гумилев «обнажает прием», раскрывает механизм создания «мифа о мире» с помощью «множественности точек зрения» на одно событие. Четко выстроенная композиция новеллы помогает выявить специфику рождения мифа, причины и особенности создания его вариантов.

Открывает новеллу изложение самого события. В обширной экспозиции писатель дает красочную картину экзотического леса и выразительный портрет одинокого свирепого бродяги-павиана, «в припадке минутной злобы» укушенного черной ядовитой змеей. Умный зверь знает, как спастись от змеиного яда, – для этого надо перебраться через лесной ручей и съесть маленькую травку, растущую в укромном месте. Однако маленький ручей после дождя превратился в «клокочущий мутный поток», а брод оказался занят «нескончаемой толпой людей и животных» – это Ганнон в сопровождении всего двора едет «на таинственную реку Сенегал». Павиан одним прыжком *очутился на шее одного из проезжавших коней, который поднялся на дыбы, пронзительно заржал от внезапного ужаса и бешено помчался в лес* [1, с. 213–214]. Если бы не прекрасная молодая всадница, сидевшая на этом коне, старый бродяга спасся бы от смерти. Однако борьба между жгучим желанием овладеть девушкой и начавшимися корчами-конвульсиями завершилась смертью павиана.

Страшная смерть обезьяны явилась для чудесно спасенной девушки подтверждением мифа о могуществе грозной богини Истар. Глядя на предсмертные муки лесного бродяги и не зная об убивающем его яде, девушка непрестанно шепчет: «Истар, Истар, это она поглотила мне».

Это же событие для карфагенян приобретает иной ракурс. За старым павианом и его действиями им видится лесной дьявол, который принял облик страшного зверя. Так рождается миф о лесном дьяволе. Однако сразу же он возникает в нескольких вариантах. И, как показывает Гумилев, причины создания этих вариантов могут быть разными – в зависимо-

сти от восприятия и понимания самого события.

Так, жрецы слагают свой, религиозно-культовый вариант мифа: *Все вы знаете, что сегодня лесной дьявол в образе страшного зверя умчал далеко в лес эту девушку, дочь великого вождя. <...> Нет сомнения, что ее девственность, которой домогались столько знатнейших юношей, досталась страшному зверю. Ни из древних папирусов, ни из рассказов старцев мы не знаем случая, чтобы дьявол владел девою карфагенской. Эта первая должна умереть, тело ее – быть брошено в огонь, и память о ней – изгладиться. Иначе ее дыхание смертельно оскорбит достоинство богини Истар [1, с. 215–216].*

Для Ганнона, увидевшего по глазам и по губам девушки, что жрец <...> не прав и что лесной дьявол не успел исполнить своего намерения, и ведущего свою целенаправленную политику по отношению к жрецам, миф обретает иные черты: *Почему вы думаете, что богиня оскорблена? Разве не проявила она во всем блеске свою силу и власть? Разве она не явилась на помощь любимейшей из своих дочерей? Лесной дьявол был найден мертвым, но на его теле не было ни одной раны. Кто, кроме богини Истар, поражает без крови, одним дуновением своих уст? Мудрые предки учили нас, что только для достойнейших боги покидают свои небесные жилища и вмешиваются в земные дела. <...> И эту девушку, отмеченную милостью богини, я, Ганнон, <...> беру себе в жены [1, с. 216].*

Примечательно, что народ с восторгом принимает оба варианта мифа о лесном дьяволе, т. к. и в одном, и в другом случае его ждет развлечение: с одной стороны, *всегда приятно посмотреть на прекрасное девичье тело, окруженное красными змейками пламени, с другой – неплохо получить великолепные подарки и царские милости, какими будет сопровождаться свадебное торжество.*

Романтическим вариантом мифа Гумилев венчает «Лесного дьявола»: *Озлобленные карфагеняне отрубили голову у мертвого павиана, и, воткнутая на кол, она была выставлена посреди лагеря... Тупо смотрели в пространство остекленевшие глаза, шерсть была испачкана запекшейся кровью, и зубы скалились по-прежнему неистово и грозно. Именно на нее и наткнулась юная невеста, идущая в шатер к Ганнону. Девушка не сомневалась, что богиня Истар... пришла ей на помощь и поразила ее врага, чтобы сохранилась ее деви-*

чья честь, <...> чтобы <...> Ганнон взял ее в жены. Но в ней пробудилось странное сожаление к тому, кто ради нее осмелился спорить с Необорной и погиб такой ужасной смертью. Над какими мрачными безднами теперь витает его дух, какие леденящие кровь видения окружают его? Страшно умереть в борьбе с богами, умереть, не достигнув цели, и навсегда унести в темноту неистовое бешенство желаний (Там же, с. 217–218).

Внезапно нахлынувшая жалость к зверю заставляет героиню совершить новеллистически неожиданный поступок (поцеловать павиана), который в то же мгновение внутренне изменяет ее, т. к. *первый девственный порыв ее души достался умершему из-за нее лесному дьяволу (Там же, с. 218).*

Заключительная фраза новеллы, возвращая читателя к названию, создает стройную кольцевую композицию и дает «ключ» для разгадки глубинного смысла поведенной истории, т. к., собственно, четыре мифа о лесном дьяволе выявляют различные стороны его сущности и создают единый Миф, в котором оказываются востребованными все аспекты образа необычного героя.

Как видим, писатели-символисты вносят существенный вклад в развитие жанра новеллы на рубеже веков, обогащая ее и новым содержанием, и новыми типами. Неомифологическая новелла под пером выдающихся мастеров слова приобретает свои четкие жанровые признаки, а новелла-миф, оказавшись достаточно редким явлением в русской литературе первых десятилетий XX в., стремится приблизить читателя к пониманию истинной сущности мира.

Литература

1. Гумилев Н. Сочинения : в 3 т. Т. 2: Драммы; рассказы. М. : Худож. лит., 1991.
2. Иванов В.И. Родное и вселенское. М. : Республика, 1994.
3. Левик Б.В. Музыкальная литература зарубежных стран : учеб. пособие. 9-е изд. М. : Музыка, 1987. Вып. 4.
4. Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1979. № 459. С. 3–33.
5. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1979. № 459. С. 76–120.
6. Минц З.Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1: Александр Блок. Новые материалы и исследования. М. : Наука, 1980. С. 98–172.

7. Минц З.Г. К изучению периода «кризиса символизма» (1907–1910) // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1991. № 881. С. 3–20.

8. Сологуб Ф. Собрание сочинений : в 20 т. Спб. : Сирин, 1913. Т. 14.

Considering the issue of typology of the neomythological novel of the Silver Age

There are found out the peculiarities of the typology of the neomythological novels by V.Y. Brusov, Feodor Sologub. There is showed that the myth novel by N.S. Gumilev "Forest Devil" that reflects the myth about the world from various points of view, does not fit into the given typology.

Key words: *neomythological novel, myth novel, symbolism, structure, typology.*

С.Б. КЛИМОВА
(*Нижний Новгород*)

ВОСПРИЯТИЕ ТВОРЧЕСТВА И.А. БУНИНА В КОНТЕКСТЕ АНГЛИЙСКОГО ДИАЛОГА О РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ И СОВЕТСКОЙ РОССИИ*

Рассматривается связь английских литературно-критических оценок творчества И.А. Бунина в 1920 – 1930-х гг. с комплексом социальных идей, эстетических и политических взглядов и ценностей английской культуры.

Ключевые слова: *английский диалог о «русском» и «советском», базовые ценности английской культуры, литературно-критические оценки, политические взгляды, восприятие творчества Бунина.*

В 1927 г. в одном из самых влиятельных британских литературно-критических журналов «Крайтерион» (“Criterion”, октябрь 1922 г. – январь 1939 г.) [6, с. 146] в рецензии Дж. Курноса на русский эмигрантский жур-

* Статья подготовлена в рамках проекта «Россия и русские в английской литературе на двух рубежах – XIX–XX и XX–XXI веков», поддержанного федеральной целевой программой «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (шифр «2010-1.3.1-303-016»).

нал «Современные записки» (Париж, 1920–1940 гг.) появился весьма благожелательный отзыв на новое произведение И.А. Бунина: «Двадцать восьмой номер этого журнала открывается чудесным рассказом “Солнечный удар”, который мог быть написан только Иваном Буниным. Автор “Господина из Сан-Франциско” никогда не писал лучше. И как бы ни был короток этот рассказ, он заслуживает немедленного перевода» [8, с. 281].

Рассказ «Солнечный удар», однако, не был переведен на английский язык ни в 1920-е, ни в 1930-е гг. Более того, в рецензии на «Современные записки», опубликованной в 1934 г. в апрельском номере «Крайтериона», тот же Курнос, комментируя присуждение литературной премии Нобеля в 1933 г. Бунину, не преминул сослаться на слухи о том, что писатель «похитил лавры Горького», и нелестно-иронично описал бунинский поздний шедевр «Жизнь Арсеньева» как «длинноватый роман» (longish novel) [13, с. 535].

Оставляя в стороне вопрос об убеждениях самого Курноса, обратимся к той связи литературных оценок и политических взглядов, которая ярко-драматически окрашивает собой общее восприятие русской и советской литературы в Англии в период 20–30-х гг. XX в. Значимость этой связи для английского диалога о русском и советском ясно вырисовывается в том числе в перспективе рецензий журнала «Крайтерион». Формальными вехами этой перспективы являются периоды рецензирования исключительно эмигрантских литературных журналов в 1922–1927 гг., как советских, так и эмигрантских журналов с января 1928 г. по декабрь 1937 г. и, наконец, исключительно советских журналов в 1938 г. Основные смысловые сдвиги этой перспективы улавливаются в отдельных рецензиях Курноса за 1927–1928, 1930, 1934 и 1938 гг.

Первая из данных рецензий, написанная еще в период рецензирования исключительно эмигрантских журналов, обозначает позицию понимания и приятия литературы русского зарубежья. Основная оценка выражена в начальном высказывании о парижском журнале «Версты»: «Второй выпуск этого журнала <...> не менее замечателен, чем первый». Оценка «Современных записок», однако, не столь однозначна: Курнос не слишком уверенно утверждает, что этот журнал «хорош в сво-