

ВВЕДЕНИЕ

В восприятии читателями (а отчасти и литературоведами) трех самых популярных повестей А.И. Куприна – «Гранатовый браслет», «Олеся», «Суламифь» – до сих пор остается некоторая недосказанность и смысловые лакуны, порожденные внешне-невидимой декоративностью и даже в определенной степени «лубочностью» художественного строя произведений. Между тем большинство исследователей понимает, что дело здесь не в редуцированности авторской мысли или в отсутствии ее философичности, а в особой эстетической ориентации писателя, направленной на актуализацию фольклорно-мифологических форм изображения, основанных на языке архетипов, символов и метафор.

Это действительно во многом «декоративный» язык, в котором философская рефлексия не выражает себя напрямую, но существует в его образно-семантических недрах как имплицитно заданная парадигма мирозерцания. При этом, с одной стороны, нарративный строй всех трех названных повестей строится на откровенных, текстово-проявленных отсылках к мифу и фольклору, что, казалось бы, упрощает задачи восприятия и интерпретации произведений. Однако, с другой стороны, именно эта очевидность аллюзий, реминисценций, прямых и косвенных цитаций, внешне-открыто заявленная интертекстовость ряда повествовательных структур нередко редуцирует возможности проникновения в более глубокие смыслопорождающие планы текста, имманентные архетипическим уровням мышления писателя.

В предлагаемой монографии мы сделаем попытку проникновения в эти уровни, и наша основная цель – эксплицитно представить внутренние мифологические и символические коды художественных миров анализируемых произведений, не претендуя, разумеется, на исчерпывающую полноту их смысловой транскрипции. В названии книги понятие мифа не слу-

чайно сопряжено с понятием символа. Не только исследование сюжетных и жанровых структур повестей, но и декодировка символических и метафорических функций элементов их образной системы является одной из главных целей данной работы, поскольку подобный подход позволяет наиболее адекватно реконструировать мифопоэтические модели, воссозданные в эротологической трилогии писателя.

Прежде чем приступить к решению стоящих перед нами задач, скажем несколько слов о современном состоянии исследований в обозначенной области. Мифопоэтические аспекты творчества А.И. Куприна, казалось бы, должны быть обстоятельно изучены в силу той своей очевидности, откровенной заданности авторских ориентаций на мифологизацию читательского восприятия, о которой мы только что говорили. Однако в действительности это далеко не так; конструктивно значимые элементы языка архетипов, выполняющие смыслопорождающие функции в художественной системе произведений писателя, часто остаются вне поля зрения куприноведов.

Существующий ряд работ, посвященных данной проблематике, немногочислен, хотя и имеет разноаспектную направленность. Так, в диссертационном исследовании С.П. Строкиной [Строкина, 2010]¹, а также в пособии по спецкурсу Т.А. Пахаревой, С.П. Строкиной «Миф о юге в прозе А.И. Куприна» [Пахарева, Строкина, 2012] рассматривается мифопоэтическая организация пространства в художественном мире Куприна, при этом взгляд автора сосредоточен в основном на одном аспекте проблемы – мифологеме юга в произведениях писателя. Привлекает внимание литературоведов и эротологический миф в творчестве Куприна, в том числе в повестях «Гранатовый браслет», «Суламифь», «Олеся», также: [Широкова, 1995], [Хван, 2003]. Однако в целом принципы мифологизации

¹ В квадратных скобках указываются: фамилия автора работы или первые слова названия издания; далее год издания, том, страница; если автор (наименование) и год издания разных работ совпадают, то дополнительно используется буквенная маркировка в круглых скобках: (а), (б) и т.д.

повествования в произведениях писателя составляют актуальное поле проблем, еще требующих системно-концептуального изучения.

Три хрестоматийные повести А.И. Куприна мы не случайно объединили под условным наименованием «эротологической трилогии». В монографии исследуются образно-смысловые парадигмы эротологического мифа – доминантного в системе мифологем, инкарнированных в художественных мирах данных произведений. Эротологический миф существует здесь в диалогических взаимоотражениях с другими базовыми для европейской культуры мифологическими топосами, в первую очередь с мифом солярно-хтоническим и софийным (в том числе, как его инвариант, каббалистическим мифом).

В результате обнаруживается, что поэтика повестей Куприна выстраивается на основе системы бинарных оппозиций, характерных для названных топосов и определяющих мироделлирующие и сюжетно-смысловые координаты произведений. Ключевыми в этом ряду можно считать оппозиции Хаос – Космос, Эрос – Логос, Эрос – Танатос, Аполлон – Дионис, а также их экзистенциальные и социокультурные производные: жизнь – смерть, любовь – смерть, ум – сердце, природа – цивилизация, природа – культура, цивилизация – культура и т.д. (В книге мы рассматриваем лишь часть «образотворческих и смыслопорождающих»² функций этих оппозиций, поскольку более развернутая их интерпретация требует и более обширного исследования; некоторые же мифологемы, например, Аполлон – Дионис, затронуты «по касательной» и детальный разговор о них остался пока за рамками данной работы.) Следует отметить особую интегрирующую роль софийного мифа в художественно-смысловой парадигме, создаваемой указанными выше инвариантными оппозициями. И это не случайно: софий-

² О соотношении процессов образотворчества и смыслопорождения в литературе и искусстве см. в статье В.А. Зарецкого «О взаимодействии смыслопорождения и образотворчества в литературном произведении»: [Зарецкий, 2007].

ный архетип по своей изначальной субстанциальной природе обладает духовной и бытийной полнотой и целостностью, что открывает возможность преодоления = «снятия» (в гегелевском понимании этого термина) существующих онтологических и экзистенциальных дихотомий.

Первая глава монографии посвящена исследованию образно-смысловых координат эротологического и софиологического мифов в художественном мире повести «Гранатовый браслет». Анализ произведения выявляет символические коды, благодаря которым архетипические модели, связанные с данными мифологическими топосами, актуализируются в образах двух главных героинь произведения – сестер Веры и Анны. В поэтике повести эти коды реализуются через систему художественно значимых оппозиций, диалогические взаимоотражения которых обнаруживают смысловую недостаточность и бесплодность характерной для современной цивилизации односторонней апологии рационально-логического начала.

Синкретизм софийного мифа и его интегрирующая функция выражены в повести через «преодоление» принципа дуальности в дихотомии Эрос – Логос. Исследование приводит к выводу, что софийный архетип в образах сестер воплощен не по принципу антитезы или взаимодополнения, а в форме диалогически организованных образно-смысловых инвариантов: в Анне софийная модель женской личности актуализирована изначально, хотя и редуцированно, Вере суждено пройти драматичный путь посвящения Эросом для того, чтобы реализовать свой потенциальный идеальный первообраз.

Во второй главе монографии рассматривается ряд самых значимых образно-смысловых инвариантов мифопоэтической парадигмы повести «Олеся», в том числе и в контекстах софиологического мифа. Исследование мифологических форм миромоделирования, архетипических пространственно-временных структур в поэтике произведения открывает новые возможности интерпретации хрестоматийного текста.

Рассматривая сюжетно-мотивные архетипы волшебной сказки в художественной системе произведения, объясняя их символические функции, мы реконструируем смысловую парадигму солярно-хтонического мифа, определяющего оригинальность авторского взгляда на устойчивые культурологические оппозиции «природа – цивилизация», «миф – реальность» и др. Данные оппозиции, организующие центральный сюжетный конфликт повести, художественно эксплицируются как отражение глубинной дисгармонии бытия, порождаемой самим человеком вследствие нарушения фундаментального равновесия между началами Хаоса и Космоса в принципах собственного жизнеустройства.

Исследование софийного архетипа и связанных с ним мотивов в структуре образа главной героини повести «Олеся» обнаруживает мифопоэтические коды, благодаря которым символика и семантика софийного мифа в его традиционно-христианском и гностическом вариантах инкарнируются в сюжетно-смысловой системе произведения.

Последняя глава книги посвящена «декодированию» языка архетипов и символов в повести «Суламифь». В художественной структуре произведения обнаруживаются диалогические взаимоотношения нескольких архетипических сюжетов: библейского эротологического мифа «Песни песней», каббалистического мифа, египетского мифа об Изиде, сюжетных мотивов софийного мифа, античного эротологического мифа и античной трагедии.

В монографии анализируются две из перечисленных сюжетных линий, в ассоциативно-символических контекстах произведения являющиеся доминантными: сюжет мифа об Изиде и Озирисе и каббалистического мифа о Шехине; последний при этом интерпретируется как инвариант софийного мифа. Обе сюжетные коллизии художественно актуализируются в истории любви Суламифи и царя Соломона, порождая в результате своеобразный универсальный неомиф, интегрирующий в парадигме первообразов Шехины // Софии инвариантные архети-

пические модели, которые выше были перечислены и которые можно назвать базовыми для истоков европейской культуры.

Анализ мифопоэтических парадигм и архетипических моделей в литературном произведении следовал методологическим принципам, выработанным в исследованиях К.Г. Юнга [Юнг, 1987, 1991, 1996], В.Я. Проппа [Пропп, 1946, 1969], А.Ф. Лосева [Лосев, 1976, 1982, 1991, 1993, 2001], О.М. Фрейденберг [Фрейденберг, 1997, 1998], Ю.М. Лотмана [Лотман, 1970, 1996, 1998, 2002], Е.М. Мелетинского [Мелетинский, 1994, 2000, 2001], С.С. Аверинцева [Аверинцев, 1970, 2001], В.Н. Топорова [Топоров, 1995], В.И. Тюпы [Тюпа, 1996, 2009], Р.Г. Назирова [Назирова, 2010, 2012], Д.Н. Медриша [Медриш, 1980], С.М. Телегина [Телегин, 2006].

Общеметодологической базой мифопоэтических интерпретаций текста служили также концепции, отраженные в трудах мифологов, фольклористов, философов, культурологов, лингвистов: А.А. Афанасьева [Афанасьев, 2008], Ф.И. Буслаева [Буслаев, 1990, 2003], М.М. Бахтина [Бахтин, 1975, 1986], Я.Э. Голосовкера [Голосовкер, 1987], М.И. Стеблин-Каменского [Стеблин-Каменский, 2003], М. Элиаде [Элиаде, 1996, 1997, 1998, 1998 (а), 2000, 2000 (а), 2002], К.П. Эстес [Эстес, 2001], А.А. Потебни [Потебня, 2000], Ю.С. Степанова [Степанов, 2004, 2007], В.В. Иванова и В.Н. Топорова [Иванов, Топоров, 1974], М.М. Маковского [Маковский, 1996], Е.Е. Левкиевской [Левкиевская, 2000], Дж. Фрезера [Фрезер, 1980], К. Леви-Стросса [Леви-Стросс, 1985, 2000].

В работе неоднократно встречаются понятия рефлексии и художественной рефлексии, интерпретация которых в контексте монографии не всегда ограничивается их традиционной «словарной» семантикой. Проблемы рефлексийного // рефлексивного сознания и его функций в литературе и культуре неоднократно рассматривались в наших предшествующих работах³, поэтому здесь, во «Введении» к книге, мы ограничимся тезисным комментарием к этим терминам. Понятие рефлексии в

³ См.: [Валиева (Ибатуллина), 1992], [Ибатуллина, 2015; 2015 (а); 2017; 2020].

нашей исследовательской парадигме предполагает особое содержание, более широкое, чем принято в современной психологии: это не только субъектно-психологические акты, но любые процессы образно-смысловых взаимоотражений – внутри-субъектные, межсубъектные, субъектно-объектные, в том числе и между такими феноменами, как художественный образ, жанр, сюжет, стиль. Именно в такой интерпретации термин «рефлексия» и его производные, как, например, определение «рефлексивно-диалогические отношения», употребляются нами и в данной книге. Поэтому используемое прилагательное «рефлексийный» отлично по форме и семантике от прилагательного с другой принятой формой написания – «рефлексивный»: говоря о рефлексивных актах, как правило, подразумевают прежде всего личностные субъектно-психологические акты рефлексии.

Под художественной рефлексией понимаются не просто факты и ситуации рефлексийного мышления, отраженные на уровне содержательных структур произведения (что стало, практически, устойчивым смыслообразующим началом в литературе модернизма и постмодернизма), но рефлексийные акты, закодированные в структуре художественной формы, в принципах поэтической организации текста, порождающих такие феномены, как «образ образа», «образ жанра», «образ стиля» (последний в этом ряду – наиболее изученное в литературоведении явление, лежащее в основе пародии, стилизации, бурлеска, трагедии).

К своим вершинным достижениям в этом плане литературный процесс пришел, как ни парадоксально, не на последних хронологических этапах, когда рефлексийное мышление в искусстве стало более осознанным и выразило себя на проблемно-тематическом уровне, а в кульминационной фазе своего развития – в русской литературе XIX – первой половины XX столетия, где принципы рефлексийного осознания реализованы в художественных структурах текста. Образная и жанровая рефлексия – это рефлексия, направленная на образ или

жанр и выраженная не риторически, на уровне авторского сознания или сознания героев, а на уровне внутреннего сознания самого образа или жанра, через диалогизацию их внутренних структур; иначе говоря, это рефлексия по отношению к образу, выраженная на языке образов. Образ и жанр становятся здесь не объектами рефлексии автора, повествователя или героев, а субъектами рефлексии, вступая во взаимоотношения с другими образами и жанрами.

Одно из проявлений такого типа художественно-рефлексийного осознания мы видим в поэтике А.И. Куприна, и это не случайно, так как связано и с мифопоэтическими основами его творчества, и с логикой эволюции художественного сознания в европейской культуре в целом. Законы художественной рефлексии играют особую роль в процессах инкарнации мифологизированных форм изображения в произведениях литературы и искусства Нового времени, поскольку культурное сознание человечества на этой стадии существенно дистанцируется от мифа в его традиционном виде. Демифологизирующее отстранение, дистанцирование от мифа, и тем самым, не слепое его «клонирование», а осознанное воссоздание совершается благодаря механизмам художественной рефлексии.

В соответствии с этим одновременно с процессами мифотворчества, позволяющими реконструировать парадигмы эротологического мифа, в художественной системе анализируемых нами текстов актуализированы и процессы демифологизации, иначе перед нами были бы не литературные повествования, а миф в его первичной форме. Исследование двояконаправленных процессов мифотворчества и демифологизации в поэтике А.И. Куприна, а также роли рефлексии в этих процессах, остается пока за рамками данной монографии, это отдельная область изысканий, требующая специального изучения.

ГЛАВА 1. МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ КОДЫ И ПУТИ ИХ РЕАЛИЗАЦИИ В ПОВЕСТИ А.И. КУПРИНА «ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ»

1.1. Мифологема «Эрос – Логос» и ее смыслопорождающие функции в «Гранатовом браслете» А.И. Куприна

«L. van Beethoven. 2 Son. (op. 2,
№ 2). Largo Appassionato.»

Этим эпиграфом, отсылающим сознание читателя к самым ярким страницам мировой музыкальной культуры – сонатному творчеству Бетховена – открывается повесть А.И. Куприна. Эпиграф, как известно, имеет акцентированно знаковую смыслопорождающую нагрузку, и в данном случае одна из его функций – быть знаком того масштаба восприятия текста (в контекстах культурологических, эстетических, психологических, духовно-нравственных), который позволяет прочесть его потенциально адекватно первичному, может быть, не всегда вполне сознательному, но творчески интуитивному, авторскому замыслу.

Подчеркнуто семиотичное и одновременно символорождающее содержание эпиграфа повести актуализирует ключевые для нее «гештальт-концепты»: «культура», «творчество», «гармония», «страсть», «пробуждение». Так, термин *appassionato* происходит от итальянского *appassionare* – «возбуждать страсть»; *largo* – обозначение музыкального темпа: очень медленно, широко. В общем ассоциативно-семантическом контексте эти словообразы становятся источником генерирования смыслового паттерна, создающего представление о некоей силе, энергии, пробуждающей скрытые «страстные» начала души и имеющей тотально-всеобъемлющий, глубокий, фундаментальный характер, какой, к примеру, имеют паводковые воды или движе-

ние морского прилива – вообще, все, что связано с энергиями «большой воды». В то же время смысловой паттерн «страсть», как правило, связывается с представлениями об огненных началах и стихиях.

Возникающее подтекстовое ассоциативно-аллюзийное смысловое поле эпиграфа вступает в отношения четкой оппозиции с целым рядом образов первой главы, исполняющей роль экспозиции, – не столько на уровне фабульной, сколько сюжетной структуры произведения. Значительная часть данных образов актуализирована уже в первом пейзажном описании, открывающем повесть: «В середине августа, перед рождением молодого месяца, вдруг наступили отвратительные погоды, какие так свойственны северному побережью Черного моря. То по целым суткам тяжело лежал над землею и морем густой туман, и тогда огромная сирена на маяке ревела днем и ночью, точно бешеный бык. То с утра до утра шел не переставая мелкий, как водяная пыль, дождик, превращавший глинистые дороги и тропинки в сплошную густую грязь, в которой увязали надолго возы и экипажи. То задувал с северо-запада, со стороны степи свирепый ураган; от него верхушки деревьев раскачивались, пригибаясь и выпрямляясь, точно волны в бурю, гремели по ночам железные кровли дач, и казалось, будто кто-то бегаёт по ним в подкованных сапогах, вздрагивали оконные рамы, хлопали двери, и дико завывало в печных трубах. Несколько рыбацких баркасов заблудилось в море, а два и совсем не вернулись: только спустя неделю повыбрасывало трупы рыбаков в разных местах берега» [Куприн, 1993, с. 324]. На символично-метафорическом уровне повествования здесь возникает система образно-смысловых парадигм, живущих в ситуации полифонического диалога и множественных рефлексийных взаимоотражений: культура – хаос, культура – цивилизация, культура – быт, гармония – хаос, цивилизация – хаос, стихия – порядок, бытие – быт, жизнь – смерть, рождение – смерть, зрелость – рождение, север – юг и др. Рассмотрим детальнее, как рождается эта полифоничная система инвариантов, расширяю-

щих художественно-философские горизонты повести до онтологически укорененных пределов.

В процитированном начальном фрагменте повествования, изображающем «отвратительные погоды» на северном побережье Черного моря, лейтмотивной чередой сравнений, метафор, аллюзий проявлено представление о Хаосе⁴ в его древнейших архетипических чертах. Мировые первоэнергии, или стихии воды, земли, воздуха, огня, утратили здесь свою космическую упорядоченность, придя в движение и взаимодействие, имеющие иррациональный, неподконтрольный человеку и его разуму, разрушительный характер. В частности, мотив смешения первостихий (то есть возвращения их к тому состоянию, в каком они пребывают в сфере Хаоса) оказывается в этом описании доминирующим: аморфный вид приобрели земля, вода, воздух, практически слившись в нечто единое; одно превращается в другое, или уподобляется другому, или же поглощается им: «лежал *над землею и морем густой туман*⁵»; «мелкий, как *водяная пыль, дождик, превращавший глинистые дороги и тропинки в сплошную густую грязь*»; «задувал ... *свирепый ураган; от него верхушки деревьев раскачивались, пригибаясь и выпрямляясь, точно волны в бурю...*» [Куприн, 1993, с. 324]. Буйство природных стихий утрачивает здесь метафорически-пейзажный характер и становится репрезентантом вышедшего из своих пределов Хаоса – изначального лона мировых первоэлементов. Отчетливо знаковый мифологизированный смысл приобретают в этом контексте образы «огромной сирены» и «маяка», метафорически соотнесенные с одним из самых известных хтонических существ, олицетворяющих Хаос: «...и тогда огромная сирена на маяке ревела днем и ночью, точно бешеный *бык*» [Там же].

⁴ Здесь и в дальнейшем словами с прописной буквы мы обозначаем указанные в тексте понятия, когда имеется в виду их архетипическая семантика.

⁵ Курсивы (или курсив + жирный шрифт) здесь и далее принадлежат мне, разрядка и жирный шрифт – выделено авторами цитируемых работ.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru