

— как уголовное преступление. Вот почему даже в открытую дверь ломятся или стучат. В преддверии герой сталкивается с областью запретов, ибо здесь царят нужда и любопытство. Замок, наложенный на дверь, а также прочие атрибуты ограниченного доступа — цепной пес, звонок и камеры слежения — конституируют дверь как привилегированный и вожделенный объект, а преддверие — как место объявления тайных желаний и явных запретов.

Ключевым моментом преддверного существования, таким образом, становится общение с замком или привратником [Разинов 2007: 21]. Итак, дверь сбывается в переходе, в частности в перешагивании через порог, который символизирует собой дискретную область границы. Перешагивание есть акт дискредитации порога (границы). Эмоционально-оценочными составляющими категории пространства можно считать ряд оппозиций, а также категории «граница» и «движение». Только в движении и пересечении границ удастся воплотить представление о гармонии. Граница, как один из континуумов пространства широко представлена как в классической литературе, так и в рок-поэзии. Концепт границы в рок-текстах чаще всего воплощается через образы окна, дверей, порога, сна, бреда и может быть репрезентирован лексемами «порог», «подоконник», «стекло» и т.д. Важен тот факт, что рок-культура — это культура протеста, основанная на борьбе с системой и нацеленная на преодоление границ и разрушение рамок.

Литература

1. Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Словарь «Славянские древности» // Славяноведение. 1997. № 6. С. 3-7.
2. Дягилева Я. Стихи // Поэты русского рока. Т.3. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. С. 271-372.
3. Кинчев К. Солнцеворот. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001. 415 с.
4. Макаревич А. Семь тысяч городов. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, ТРИЭН, 2001. 431 с.
5. Никольский К. Стихи // Поэты русского рока. Т.2. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. С. 85-107.
6. Разинов Ю.А. Дверь // *Mixtura verborum'* 2007: сила простых вещей : сб. ст. / под общ. ред. С.А. Лишаева. Самара: Самар. гуманитар. акад., 2007. С. 13-26.
7. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 242 с.
8. Цой В. Звезда по имени Солнце. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2000. 415 с.
9. NAUTILUS POMPILIUS: Введение в наутилусоведение. М.: ТЕРРА, 1997. 381 с.

И. А. Семенов, г. Тюмень

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ОКЕАНА В РОМАНЕ Л. М. ЛЕОНОВА «ДОРОГА НА ОКЕАН»

Роман Л. Леонова «Дорога на Океан» был написан в 1935 году. Позже, в 1960-х годах автор назвал это произведение «своим любимым детищем» [Бать 1960: 185], а еще через несколько лет в разных интервью он говорил: «Да, этот роман — вершина моей веры» [Овчаренко 2002: 71]. «Дорогу на Океан» я писал в момент возвышенного настроения, почти физического ощущения величия наших дел и устремлений» [Овчаренко 2002: 189]. «Роман «Дорога на Океан» я писал с редким подъемом. Это дорога в будущее, в мечту, к идеалу, к коммунизму. Океан я воспринимал многозначно, Океан с большой буквы» [Павловский 1998: 262]. По мнению В.И. Матушкиной, истоки «Дороги на Океан» лежат в идее, сформулированной героем более раннего романа «Вор», где говорится о «гордом просторе вселенского Океана» [Матушкина 2005: 71].

Основная идея романа была прокомментирована автором намного позже — в 1989 году, когда он формулировал собственное творческое кредо: «Для меня «дорога» была как бы прокладкой магистрали в дальнее будущее мира. Само же название «Дорога на Океан» означало не только дорогу и не только «железную», и не просто на Восток, к Тихому Океану, но к Океану — в понятии Вечности» [Леонов 1989: 17]. Однако Л. Леонов подчеркивал, что изображение будущего в его романе иронично, и это заключено в основной идее: «Главная тема: все дороги, которые ведут вперед, ведут в одно место — в будущее. Но это надо понимать и иначе — как дорогу к смерти, в вечность» [Платошкина 1999: 47]. Таким образом, уже в заглавии романа заложена полисемантическая идея. В авторской трактовке Океан — это и вполне конкретный географический объект — Тихий Океан. Движение к нему для действующих лиц романа — это движение на восток, что определяется хронотопом произведения: действие происходит в центральной России и Приуралье. Главный герой романа — Курилов, в мыслях которого и рождается идея о путешествии к Океану, является начальником политотдела Волго-Ревизанской железной дороги — части пути к Океану.

Во втором авторском значении Океан — это великое будущее человечества, к которому идет страна. И здесь Курилов выполняет связующую роль: он участвовал в Гражданской войне, его руками и руками его товарищей строится путь к счастливому будущему.

В третьем авторском значении Океан — это всеобщий исторический процесс, в котором каждый человек, каждая страна и каждое событие существуют неизбежно. В этом процессе Курилов как главный герой уже не принимает непосредственного созидательного участия, а, напротив, — лишь наблюдает за происходящим на его глазах, ощущая только опосредованную причастность к всемирному ходу истории.

«От прочитанной по складам в детстве книжки об Океане в Курилове живет и разрастается мечта, выводя его за пределы линейного времени» [Михаилов 1981: 320]. Таким образом, символ возникает в момент слияния плана содержания и плана выражения, иначе говоря — представления, сложившегося в сознании автора благодаря знаку и его изобразительной форме. В результате такого слияния знак, не изображающий конкретный предмет, становится его «представителем». У большинства исследователей есть общее, схожее между собой представление, что Океан является противоречивым по своему характеру символом. «Земля, космос возникли в результате первоначального ограничения океана» [Шейнина 2001: 110], однако конец мира произойдет от океанских вод. «Поскольку соленые океанские воды непригодны в качестве питья для высших форм наземной жизни». «Океан выступает как символ или даже воплощение хаоса и может быть охарактеризован как безграничность, аморфность, безвидность» [Шейнина 2001: 110]. Но с другой стороны ему приписывается способность порождать все сущее на земле и саму землю, это «первоначало», из которого все возникло.

Интересно заметить, что у Сартра материя предстает как океанская пучина, «вечно плещущее бытие». Но что случится, если человечеству все-таки удастся овладеть плещущимися пучинами бытия, подчинить их себе? Этим вопросом задается Леонов. Сартровский метод экзистенциального психоанализа основывается на опыте эйдетической рефлексии ответов на вопросы: что есть бытие? Чем по самому своему существу должны быть человек и мир, чтобы между ними была возможна связь?

В «Дороге на Океан» планетарный масштаб мышления Леонова, осознание того, что «мы — человечество», находит свою художественную реализацию именно в образе мирового Океана. Перед его горизонтом герои принимают самое важное в своей жизни решение. В «Дороге на Океан» повествователь вместе с героями сдвигал «подвижную перегородку между будущим и прошлым» [Писарева 1989: 14], и тогда оба эти небытия приобретали одинаковую убедительность. Как будто все тревоги конца XX века спрессованы в этих фантастических главах романа: и горечь оттого, что не хватает мудрости определить, «что добро и где зло», и ужас процветания человекоубойной промышленности и угроза предпоследнего тура мировых

войн: «Она надвигалась неотвратимо, улыбающаяся ведьма войны» [Леонов 1981: 87]. Но пафос романа в том, что вопреки ей люди «сбиваются в одну, все более плотную семью».

Соединяя океаническую и земную сюжетные линии, писатель ставит главного героя романа Алексея Курилова рядом с Адмиралом Океана Ботхедом; происходит максимальное сближение реального человека 30-х годов с вечными идеалами. Тут следует обратить внимание на ницшеанские ассоциации, которые, по мнению Гройса, вообще характерны для советской культуры 30-х годов [Гройс 1992: 104]. Ведь Курилов не молод, и автор, очевидно, рисует его человеком старого времени, человеком «земли», которому только представляется совершить путь до океана, где обитают люди, подобные адмиралу Ботхеду. В этой связи крайне важно отметить, что эпизод катастрофы на железной дороге — символ того пути, который еще предстоит наладить.

Ницшеанская тема пути от человека к сверхчеловеку или, в соответствии с советской риторикой, от социалиста к коммунисту, являет собой одну из важных составных частей репрезентации общей философской проблематики в романе. Влияние «Ницше устанавливается здесь через преемственность от того специфического русского религиозного прочтения Ницше и связанного с ним характерного философского языка, который для соответствующих авторов продолжает и в 30-х годах выполнять роль основного языка описания мира» [Гройс 1992: 105].

Таким образом, глубокая символика Океана, вырастающая на основе известного архетипа, наполнена у Леонова новым социально-философским содержанием. Его Океан — образ, предвосхищающий мысль о неразрывной связи отдельного человека с человечеством Земли, а через него — и с космосом. Но одновременно это и образ-предупреждение, раскрывающий драматизм этих связей. «И сейчас, — обратимся к словам Суркова, — он зовет и тянет к себе этот леоновский Океан». И сквозь грохот и скрежет обрушивающейся на нас реальности звучит, как подчеркнул критик, «мощная мелодия веры, нерушимой надежды, что именно там, в этом Океане, в конце концов, сольются бурливые, через бесчисленные пороги мчащейся реки истории» [Хазан 1990: 65].

Литература

1. Бать Л. Леонид Леонов о литературном труде: из бесед с писателем // Вопросы литературы. 1960. № 2.
2. Грознова Н.А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. Л., 1982.
3. Гройс Б. Ницшеанские темы и мотивы в Советской культуре 30-х годов. Бахтинский сборник. Вып. 2. М., 1992. С. 104-126.
4. Леонов Л. «Человеческое, только человеческое...» // Вопросы литературы. 1989. № 1.
5. Матушкина В.И. Антиномическое единство в романе Л.М. Леонова «Дорога на Океан» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2005. № 2.
6. Михайлов О. Н. Примечания // Леонид Леонов. Собрание сочинений в 10-ти т. Т. 5. Скutarevский: Роман. М.: Худож. лит., 1981. 320 с.
7. Овчаренко А. В кругу Леонида Леонова. Из записок 1968-1988-х годов. М.: Московский интеллектуально-деловой клуб, 2002. 71 с.
8. Павловский А.И. Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида» // Русская литература. 1998. № 3.
9. Писарева О.А. Роль сюжета в осмыслении философских мотивов бытия и небытия в романе Л. Леонова «Дорога на Океан» // Вечные темы и образы в советской литературе. Грозный, 1989.
10. Платошкина Г. Воспоминания о Леониде Леонове // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М.: Голос, 1999.
11. Хазан В.И. «Уход Хама» Л. Леонова: секуляризация библейского мифа // Филологические науки. 1990. № 1.

12. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. М., 2001.
13. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 1999.
14. Яффе А. Символизм в изобразительном искусстве // Человек и его символы / Под ред. К. Юнга. СПб.: Б. С. К., 1996. 311 с.

А. А. Хадынская, г. Сургут

ТРАДИЦИИ ДУХОВНОЙ ПОЭЗИИ В СБОРНИКЕ Г. ИВАНОВА «ЛАМПАДА»

Сборник Георгия Иванова «Лампада» вышел в 1922 году в Петрограде и сразу вызвал массу разнообразных отзывов. Общий смысл большинства из них может быть сведен к одному анонимному, который известный исследователь творчества поэта Е. Витковский посчитал наиболее показательной реакцией советской тогда уже критики на совсем не советского поэта, поборника «неидеологического» искусства. Неподписавшийся автор рецензии в журнале «Сибирские огни» с гневом обрушился на стихи молодого Г. Иванова, обвиняя его в контрреволюционности, что в те годы было равносильно приговору: «Едва ли можно найти другую книгу, изданную в России в 1922 году, являющуюся более полным органическим и непримиримым отрицанием революции, чем «Лампада». <...> Как у старой генеральши, у Георгия Иванова «все в прошлом». От настоящего у него только тоска и желанье бежать в религиозную муть какого-нибудь скита» [Витковский URL].

Подобное негативное отношение к акмеистическим исканиям Г. Иванова от лица представителей формирующейся системы соцреализма вполне понятно. Но очевиден еще и тот факт, что безымянным автором не был понят (или принят) один из важнейших принципов модернистского искусства — игра культурными моделями и кодами.

Одним из способов воплощения этой идеи у авторов рубежа веков становится художественная стилизация. Известен тот факт, что она активизируется как художественный прием именно в периоды смены художественных систем, слома устоявшихся традиций. С одной стороны, стилизация актуализирует приметы нового искусства, с другой стороны, хранит в культурной памяти его прообраз — традицию. По словам Л. Гинзбург, эстетизм XX века «возвращал искусству традицию, но с другого хода — через стилизацию» [Гинзбург 1979: 79]. Продолжая мысль крупнейшего исследователя, Н.В. Журавлева обобщает: «тяга к стилизации — к использованию стилистических приемов другого времени, обращение к «чужим» авторским стилям, стилизация элементов формы другого искусства — была явлением, в значительной степени определившим своеобразие литературно-художественного процесса рубежа веков. Под ее влиянием оказались не только литература, но и живопись, и театральное искусство, и музыкальное творчество. Причем во всех сферах искусства это было связано, в первую очередь, с отношением к художникам-предшественникам, с решением вопроса о наследии, о ближайшей традиции, выразившей себя в искусстве XIX века» [Журавлева 2004].

Существуют различные определения этого понятия: от копирования авторской речевой манеры до «перенимания» образа мыслей и способа мировидения. Для нас же наиболее точно открывающим суть явления в культуре XX века является определение М.М. Бахтина. Размышляя над природой стилизации как над оперированием, прежде всего, чужим словом, он пишет: «Чужую предметную интенцию (художественно-предметную) стилизация заставляет служить своим целям, т. е. своим новым интенциям. Стилизатор пользуется чужим словом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово»... [Мастер-стилизатор] «работает с чужой