

5. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 688 с.
6. Мусатов В. В. Художественные традиции в современной поэзии: учебное пособие. Иваново: Изд-во Ивановск. гос. ун-та, 1980. 88 с.
7. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов; под ред. проф. Л. И. Скворцова — 27-е изд., испр. — М.: ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство «Мир и Образование», 2010. 736 с.
8. Рыбальченко Т. Л. Поэзия второй половины XX века: Хрестоматия-практикум к курсу «История русской литературы XX века». Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. 378 с.
9. Страницы современной лирики / сост. В. В. Кожин. М.: Детская литература, 1980. 383 с.

П. Ю. Гагарина, г. Тюмень

ОСНОВНЫЕ ГЕРОИНИ РОМАНА Л. ЛЕОНОВА «ВОР» (1991) КАК ДИХОТОМИЧЕСКАЯ ПАРА

К основным женским персонажам (типология С. Н. Зотова) [6] романа Л. Леонова «Вор» (1991) относят обычно Таню, сестру одного из главных героев, и Машу, его возлюбленную. Большинство исследователей рассматривает двух этих персонажей как антиподы: М. Жиро определяет Машу Доломанову как характер-двойник Мити Векшина и характер-антитезу Тани [5: 82], Т. М. Вахитова относит данных героинь к двум разным типам [2: 100], Ковалев [7: 228] и Хрулев [8] также резко разводят данные образы. Однако нельзя отрицать и сходства данных персонажей.

Героини уровня основных персонажей при внешне схожем способе введения в повествование: первоначально через точку зрения мужского персонажа (причем для обеих этот персонаж — Николай Заварихин), потом уже через точку зрения повествователя, относятся к двум разным типам (по классификации Л. Гинзбург) [4: 90]. Для появления Маши используется ложная экспозиция [4: 28] — Маша является Заварихину в «предельном отчаянии» [4: 10], Таня вводится в текст при помощи традиционной экспозиции — их первоначально заданные психологические формулы не опровергаются дальнейшим действием, а углубляются.

Противопоставленность основных героинь обозначается еще в начале текста через речь Николая Заварихина («Две женщины стояли у него в памяти: та, утренняя, боролась с этой, вечернюю») [1: 36], при этом показателем антиномии является еще и акцентированная принадлежность к разному времени малого природного цикла. И тут же говорится о их неразделимости, целостности данной пары: «порой они сливались воедино, как половинки разрезанного яблока» [1: 36]. При внешнем различии находим много общего у двух этих героинь.

Их сближает общность мотивов, присущих описанию данных персонажей. Образ Маши связан с черным цветом: в ряде эпизодов она появляется «в неизменном для всех случаев жизни» платье «черного шелка» [1: 111], часто подчеркиваются её темные «глянцевые» волосы, губы наделяются определением «темные», профиль «иссиня сверкающий» [1: 191]. И наоборот, в образе Тани есть закрепление за светлыми тонами, а именно, за голубым цветом: при первом появлении в тексте отмечается, что её глаза «полны синего детского света» [1: 34], после штрабата Таня «светлая и несбыточно голубая» [1: 152], часто на ней одежда голубого цвета (во время визитов к Николаю), Николай называет Таню «голубой и жалостной» [1: 267]. Погибшая Таня сравнивается с «обвядшим голубым цветком» [1: 590]. Но в портретной характеристике Тани также есть и роднящий её с Машей черный цвет. Николай Заварихин замечает, что Таня на «черного лебедя» «похожая» [1: 255], и в этом антропоморфном сравнении соединяются темные тона, присущие Маше, и легкость, воздушность, маркированная в портретных описаниях Тани («голубое вуалевое облачко» на шляпке [1: 242], «легкое до невесомости платье», одежда «непрочная, точно из пепла» [1: 261]).

Заварихину во время первого свидания с Таней кажется, что она «в черном вся» [1: 237] из-за «силуэтности её фигурки на фоне» окна, в котором видно синее небо [1: 238]. Здесь снова можно заметить сочетание характеристик, свойственных каждой из героинь, на этот раз в цветописии: комбинация черного, характерного для Маши, и голубого, соотносимого с Таней. Роднит двух этих героинь в данном фрагменте «обманчивое впечатление отчаяния», которое отмечает Заварихин в Тане [1: 237], и во время первой встречи с Николаем Заварихиным Манька Вьюга также предстает в «предельном отчаянии» [1: 10], что оказывается её уловкой, обманом.

В портретной характеристике обоих основных женских персонажей есть привязка к прошлому, к дореволюционному временному пласту. Машино повседневное платье названо «чуть старомодным» [1: 111], в облике Тани отмечается «что-то крайне старомодное», и тут же Таня характеризуется как «старая барышня» [1: 479].

Таня соотносима с Машей Долмановой и в тех эпизодах, в которых описаны её выступления в цирке. Митя отмечает, что перед выступлением Таня «мало походила на себя, недавнюю, простую и теплую» [1: 150]. Происходит трансформация данного образа, Таня перевоплощается в цирковую актрису Геллу Вельтон. Во время исполнения штрабата, описанного с точки зрения восприятия его Митей, исполнительница номера названа не Таней и не сестрой, а «незнакомой и бесконечно удаленной артисткой» [1: 150], и только после её приземления появляется наименование «сестра». На арене цирка Таня в черном плаще и черном же трико, также неоднократно подчеркивается цвет петли, с помощью которой исполняет свой номер Таня — глянцево-черный. Петля как обязательный составной элемент штрабата также роднит Таню и Машу: Таня во время каждого выступления накидывает на себя удавку, Машино повседневное платье «тесное и без ворота, как для эшафота» [1: 111]. Нельзя не отметить «смертельную романтику Танина ремесла» [1: 268], аватюрность её профессии, которая также роднит Таню с «криминальной королевой» Машей Долмановой. Соотносимость двух этих героинь связана с их внутренней амбивалентностью, эксплицитным выражением которой служит двойная номинация героинь: Маша и Таня имеют настоящее имя и псевдоним (Манька Вьюга и Гелла Вельтон). При этом двойственность Таниного образа связана с двумя её ипостасями: Таней «обыкновенной» [1: 61] и Таней-артисткой цирка, то есть с двумя пространствами, двойственность Маши сопряжена с определенным жизненным этапом, то есть имеет временную границу.

Примечательно, что Николай называет Таню её сценическим псевдонимом. Николая тянет именно к той ипостаси Тани, что роднит её с Машей Долмановой, к Гелле Вельтон, которая «смерть кнутиком по костяшкам дразнит» [1: 419]. Во время первых встреч Заварихин смотрит на Таню через призму её образа «звезды цирка» [1: 239]: уверенной, точной («оттого, что Таня оказалась сейчас сильнее Заварихина, его вдруг неукротимо повлекло к ней» [1: 263]). При этом наблюдается тесная спаянность между двумя ипостасями данного персонажа, пытаясь избавиться от второй, романтической сущности циркачки, Таня терпит поражение, её тянет «пыль цирковую понюхать», к которой «шибче табака привыкаешь» [1: 482]. Трагедия этой героини в дихотомии двух её природных начал, в неспособности отказаться от одного. Во фрагменте, где Таня делится своими страхами с Заварихиным, появляется еще одна антропоморфная характеристика Тани: Заварихин называет её «ящерицей», и добавляет к данной характеристике такие качества, как «вьюркая, голубая, жалостная» [1: 267], связывая тем самым этот образ со второй, «обыкновенной» ипостасью Тани. Таня наделяется двумя антропоморфными характеристиками, каждая из которых соотносима с одним из начал этого дихотомического образа: «черный лебедь» и «голубая ящерица».

Еще одной причиной аналогичного в мотивной структуре двух основных женских персонажах, несмотря на диаметрально противоположность их характеров, может быть сходное детство. Детство героинь прошло в одном месте (Кудема), и глубинной связью с данным пространством, с «поэтическими берегами Кудемы» [1: 615] определяется степень нравственной чистоты персонажа. В финале о Маше находим: «и лучику кудемского полдня не под силу стало пробиться сквозь непогоду её опустошенных глаз» [1: 622]. Пространство Кудемы связано с детством героев, поэтому становится символом чистоты, приобретает черты идиллического пространства и соотносимо с Эдемом, на что указывала Т.М. Вахитова [3: 127]. Значимо, что обе основные героини имеют сходные истоки. Обе героини, чье детство прошло в Эдеме, оказываются связанные с мотивом «изгнания из райских садов», с чем связано проявление их двойственности: Таня сбегает из дому и становится циркачкой, Маша уходит с Агеем, и начинается трансформация данного образа в Маньку Вьюгу. Мотив «потерянного рая» для двух этих героинь переплетается с мотивом «чужого имени». Таким образом, данные персонажи обладают общим генезисом.

Уже упоминали, что Заварихин сравнивает Таню и Машу с «двумя половинками» яблока. Необходимо отметить особую смысловую нагрузку лексемы «яблоко», за счет которой данный образ начинает выполнять функцию символа. Поскольку одним из ключевых в данном тексте является мотив «изгнания из райского сада», многократно интерпретированный как эксплицитно (притчи Пчхова и Бундюковой), так и имплицитно (линии Тани и Маши), актуализируется значение яблока как запретного плода (притча Бундюковой и Пчхова). Таня рассказывает историю о том, как в детстве «полезла в сад» за яблоками к помещице, у которой «был редкий вид паралича», и «до сих пор остекленевшие глаза в память» Тане «приходят, едва запах яблочный услышит» [1: 322]. Для Тани яблоко обладает непосредственной связью со смертью и inferнальным миром. Поэтому закономерно, что причина «её физического страха перед пространством» [1: 312], и, соответственно, её смерти — повреждение глаза. Здесь соединяются и актуализируются мотив «остекленевших глаз» и образ яблока (глазное яблоко). В аллегорическом рассуждении Фирсова об особенностях русской истории, отмеченном в его записной книжке, также присутствует символика яблока («Русские всегда любили полакомиться незрелым, до Спаса, яблочком и потом страдали жестокой исторической оскоминой» [1: 512]). Яблоко как символ приобретает исключительное значение для понимания идейно-художественной сферы произведения. Таким образом, дихотомия пары Таня и Маша, подчеркнутая сравнением с яблоком, дополняет поле значений данного символа.

Общее между двумя основными героями определяется их генезисом, частное обусловлено разностью их функций. В связи с этим необходимо рассмотреть отношения одного из главных героев, Мити Векшина, и пары Маша-Таня.

Относительно Тани можно говорить об эволюции этих взаимоотношений. При этом одна из функций Тани — оправдать Векшина, что диаметрально противоположно Машинной функции: она является «судьей» и «палачом» Мити. Во время непосредственных встреч основных женских персонажей предметом разговора является Векшин, вокруг которого разворачивается дискуссия. Подобных эпизодов в тексте два, но второй не является полностью дублирующим, характерной его особенностью является то, что он происходит без посторонних свидетелей, то есть носит более личный характер, и при этом более значителен для характеристики главного героя, поскольку в нем представлена причина обиды Долмановой на Митю. Таня в этом отрывке как бы терпит поражение («Ничего не было у ней ни на языке, ни в мыслях» [1: 493]). Показательно, что в процессе данных дискуссий Таня старается подчеркнуть внутреннее родство с Митей («устремилась на защиту *младшего* брата» [1: 304], «ведь я родная сестра Митина» [1: 309], «одна я Митиной породы» [1: 483], «и у брата точно такая же пора настала» [1: 484]), а Маша — опровергнуть их подобие («вы с ним ни чуточки не схожие» [1: 485]), бессознательно сравнивая себя с Векшиным («сама не лучше его стала» [1: 490]). Так, Митя оказывается между двух полюсов — «разрушительного», «горящего», представленного Машей, и созидательного, христиански-«тихого», концентрирующийся в образе Тани.

Динамику отношений Тани и Мити можно охарактеризовать как постепенную утрату родства. Показательно, что отношения Тани и Мити вначале так же, как и отношения Маша-Таня, задаются через метафору половинок, но в здесь Митя и Таня сравниваются с «половинками расколотого векшинского кирпича», не прилегающими плотно друг к другу. Таким образом, уже в начале романа частично порваны связи главного героя с детством (о подруге детства Маше: «ты же от меня отдельная теперь» [1: 159]), и Митя оказывается практически изолирован от «нетленной точки на земле» [1: 64] Кудемы, соотносимой с Эдемом.

Впервые мотив ложного родства появляется во время именин Зины Балугево, когда Чикилев пытается убедить собравшихся в сомнительности происхождения Мити, но в данном эпизоде Таня отвергает подобную мысль как «клеветническую» [1:325]. Во время более поздней встречи с Митей Таня, не найдя поддержки в брате, сама намекает на то, что они «даже не дальняя» «родня» [1: 388]. С данного фрагмента начинается деформация отношений между Таней и Митей («что-то существенно сломалось в их отношениях» [1: 388]).

Во время последней встречи Митя предстает для Тани «чужим и далеким человеком» [1: 562], таким образом, еще до смерти своей сестры Векшин оказывается оторванным от детства и Кудемы, «вконец осиротелым» [1: 276]. Но связь между данными героями не утрачена до конца (они оба улыбаются слоненку, на котором «кожа свисла, как отцовское пальто» [1: 562]), но, что примечательно, оба не замечают этой улыбки), автор оставляет своему герою надежду на возрождение.

Поскольку Маша и Таня являются персонажами повести Фирсова, они должны быть рассмотрены также в их отношениях с сочинителем.

Специфика отношения Фирсова с женскими персонажами во многом определяется его двойственным положением персонажа и автора. Признавая, что Маша Долманова «впервые обозначилась» именно в его записной книжке [1: 185], Фирсов тем не менее чувствует «никогда не утоленную страсть к ней» [1: 467]. Большее взаимодействие можно отметить именно между Фирсовым и Машей, чем между Фирсовым и Таней, которую он характеризует как второстепенного персонажа («и вы там обитаете, хотя на второстепенном положении») [1: 276].

С Машей сочинителя связывают отношения «давнего знакомства» [1: 185]. Маша — самый строгий критик Фирсова, и одновременно выполняет функции музы, которой «бросает к ногам свои мысли» [1: 193] и которой Фирсов предлагает стать «сотворцом»: «я сам напишу их судьбы по твоему выбору» [1: 293]. Таким образом, Фирсов тяготеет к «разрушительной» половине дихотомической пары «Маша-Таня», и в этом заключается имплицитная его оценка. Однако одновременно Фирсов характеризует Машу как «досрочно отслоившееся творение» [1: 296], указывая одновременно на самостоятельность этого образа, независимость его от воли автора, и давая ему сниженную оценку. В эпилоге происходит встреча Фирсова с Машей Долмановой, то есть их финальный диалог занимает значимую позицию в тексте, что еще раз указывает на исключительную важность линии Фирсов-Маша. Таким образом, роман заканчивается прощанием автора со своей героиней («он с раздвоенным чувством шагнул следом за Машей» [1: 624]).

Диалоги Фирсова с Таней также значительно раскрывают сочинителя как персонажа. Искусственность, предварительная заданность линии Тани является одним из факторов, влияющих на комплексную оценку сочинителя Фирсова, и позволяет поднять целый ряд проблем: вопросы эстетического характера о способах создания произведения, философский вопрос об отношении творца и его творения, тему доминирования жизни над любыми искусственными её моделями. Синтетический характер образа Тани и её судьбы, намеренно подчеркиваемый Фирсовым («теперь ваша очередь сгорать» [1: 276]), сопряжен с Таниным фатализмом и предчувствием смерти. Одна из функций намеренного упрощения сочинителем роли Тани в тексте («Вы мне нужны только затем, чтобы намеренно осиротить героя» [1: 276]) в разведении художественного автора и его «двойника» Фирсова. При этом и Танина смерть, и Машинная болезнь происходят согласно творческому плану Фирсова (Тревожила подсознательная догадка, что *это место* про неё в его повести уже написано), «Ведь сам же мне болезнь придумал страшнее нет» [1: 588, 623]). Таким образом, в гибели этих персонажей становится повинным не Митя, но Фирсов. Однако вербализации своих переживаний Таня пользуется словами Фирсова («Где-то у вас же читала я...» [1: 277]), что указывает на сложные, не выражаемые посредством простой оппозиции «хорошо-плохо» отношения персонажа и создателя.

Обеим героиням Фирсов раскрывает свой творческий замысел и описывает дальнейший ход романа, обеим сочинитель излагает свои эстетические взгляды, но обе героини становятся обвинителями своего творца. Таким образом, женские основные персонажи находятся не только на одном уровне со своим творцом, но и, в некоторой мере, выше («Мы не ровня, Фирсов» [1: 277]).

Дифференциация образов основных героинь максимальна в заключительных частях романа. Таня, хотя и отрекается от родины («не писала, да и незачем» [1: 63]), проносит след Кудемы через все повествование: это проявляется как в закреплённости за ней голубого цвета и эпитета «детский» [1: 34, 62, 236, 491], так и в её «тихом», «безоблачном» характере [1: 269]. И после смерти Тани наблюдается влияние данного образа на героев: Митя с Заварихиным мирятся «во имя Тани» [1: 591], и троекратность этого повторенного словосочетания здесь имеет христианский оттенок. Маша Долманова в эпилоге, наоборот, лишается даже «лучика кудемского полдня» [1: 622], Фирсов видит в ней только Маньку Вьюгу «с каторжным адом в душе» [1: 622], то есть побеждает в этой героине «разрушительная» её ипостась. Но при этом «чистая» Таня умирает, тогда как неизбежная смерть Маши Долмановой остается за пределами повествования.

Так, генезис данных персонажей общий, но в тексте они занимают зеркальные позиции и представляют два полюса, между которыми мечется главный герой. Между тем существует ряд мотивов, роднящих этих героинь. Обе героини амбивалентны, и ипостаси героинь также являются областью пересечения данных образов. Обе героини становятся косвенными обвинителями не только Мити, но и Фирсова. Динамику отношений Тани и Мити можно охарактеризовать как постепенную утрату родства. Маша, выступающая в роли обвинителя Мити, тем не менее, оказывается ближе этому образу, чем «чистая» Таня. Амбивалентность Тани имеет пространственную привязку, и закрепляется двумя антропоморфными образами — «черным лебедем» и «голубой ящерицей», а Маши — временную.

Литература

1. Леонов Л. М. Вор: роман. М.: Издательство «Эксмо», 2014. 640 с.
2. Вахитова Т. М. Инфернальные героини Леонида Леонова перед бездной // Русская литература XIX-XX вв.: Поэтика мотива и аспекты литературного анализа. Новосибирск: Издательство «СО РАН», 2004. С. 98-111.
3. Вахитова Т. М. Художественная картина мира в прозе Леонида Леонова (структура, поэтика, эволюция). СПб.: Издательство «Наука», 2007. 317 с.
4. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Издательство «Советский писатель», 1979. 223 с.
5. Жиро М. Характеры-двойники и характеры-антитезы // Большой мир. Статьи о творчестве Л. Леонова. М.: Издательство «Московский рабочий», 1972. С. 82-119.
6. Зотов С. Н. Основы анализа системы персонажей литературно-художественного произведения. Таганрог: ТГПИ, 1991 [Электронный ресурс]: URL: <http://czotov.ru/content.php?id=99125> (15.05.2016).
7. Ковалев В. А. Этюды о Леониде Леонове. М.: Издательство «Современник», 1978. 328 с.
8. Хрулев В. И. Роман «Вор» и духовная эволюция Л. Леонова. [Электронный ресурс]: Хронос. URL: http://www.hrono.ru/text/2005/hrulev04_05.html (16.05.2016).

Т. А. Галлямова, г. Тюмень

«ЮЖНАЯ РУСЬ» В РОМАНЕ И. А. БУНИНА «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА»

Объект нашего исследования — роман Бунина «Жизнь Арсеньева». **Предметом** исследования являются особенности образа «южной Руси» в романе Бунина «Жизнь Арсеньева».

Актуальность темы данного исследования связана с возрастающим интересом литературоведов к творчеству И. А. Бунина. «Жизнь Арсеньева» — роман, который был написан в эмиграции. Он является одним из итоговых произведений Бунина. Актуальность исследования образа «южной Руси» и способов его репрезентации в творчестве Бунина обусловлена особым отношением Бунина-эмигранта к русской земле. Земля у Бунина — образ не только пространственный, но и феноменологичный. Этот образ может быть одновременно субъектом и объектом. Он наделяется способностью воздействовать на человека.

Новизна работы состоит в рассмотрении поэтики изображения образа «южной Руси» в аспекте пространственной организации и способов его художественной репрезентации в романе «Жизнь Арсеньева». «Южная Русь» рассматривается как «интертекст», выявляется характер «диалогических отношений».

Для Бунина место — это не только география страны, но и география русской литературы, где каждый художник пишет о своей земле. Пребывание в привычном, «своем», освоенном месте, провоцирует стремление героя к новому пространству. По словам Гоголя, «только карта, с ее конкретной географией мест отсылает к подлинной России» [2; 253]. Художник наполняет эту «карту красками». Герой романа — Арсеньев отправляется в путешествие на юг, где особо остро ощущает свою связь с русской землей, с историей Древней Руси, с древнерусской литературой. Еще, будучи в Харькове, он признавался, что был пленен «Словом о полку Игореве», ему хотелось покинуть город «и на Донец, воспетый певцом Игоря, и туда, где все еще, казалось, стоит на городской стене, все на той же древней ранней утренней заре, молодая княгиня Евфросиния» [3; 215]. Согласно классификации М. М. Бахтина, «диалогические отношения» Бунина с древнерусской литературой, безусловно, имеют форму согласия. При этом автор прибегает к вольному пересказу или точному цитированию. Понятие «диалога» было близко древнерусской литературе. В статье «Литература эпохи «Слова о полку Игореве» Д. С. Лихачев приходит к следующему выводу: «Произведения составляют литературу, когда они связаны между собой в некое органическое единство, влияют друг на друга, «общаются» друг с другом, входят в единый процесс развития и несут совместно более или менее значительную общественную функцию. При этом она становится литературой единой»