

УДК 821.161

С.П. Строкина*Севастопольский национальный технический университет**ул. Университетская, 33, г. Севастополь, Украина, 99053**E-mail: root@sevgtu.sebastopol.ua***МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОЗЫ А. КУПРИНА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ «МОЛОХ» И РАССКАЗА «В НЕДРАХ ЗЕМЛИ»)**

Анализируются мифопоэтические особенности прозы Куприна на примере двух его произведений, что помогает точнее описать параметры неореалистической поэтики писателя.

Ключевые слова: мифопоэтика, мифологизация, неореализм, хронотоп, репрезентация.

В данной статье анализируются мифопоэтические особенности пространства в прозе А.Куприна на материале повести «Молох» и рассказа «В недрах земли», поскольку эти тексты отличаются не только ярко выраженной мифологизацией того индустриального пространства, которое составляет основу их хронотопа, но и содержат переклички друг с другом, подчеркивающие мифопоэтическую основу выстроенной в них картины мира. Мифологизация тех или иных элементов художественного мира отмечалась в творчестве Куприна такими исследователями, как Л.В. Дербенева [1], Л.А. Скубачевская [2] и др. Современная филологическая наука связывает обращение к мифопоэтике в творчестве писателей-реалистов на рубеже веков с синтетической спецификой неореализма этого периода (в частности, такой концепции придерживается В.А. Келдыш [3]), и целью данной работы является продолжение исследований, начатых в этом русле. Анализируя мифопоэтические черты художественного пространства в произведениях Куприна, предполагается, дополнить имеющиеся представления о принципах художественной организации неореалистического текста, а также об особенностях индивидуальной поэтики А.И. Куприна.

В «Молохе» центром хронотопа является пространство завода, образ которого превращается сразу в полноценную ключевую мифологему повести благодаря ее названию: образное представление завода как воплощения в современной жизни древнего кровожадного бога Молоха, которому приносятся человеческие жертвы, сразу актуализирует мифологический план повествования и, соответственно, мифопоэтические характеристики как основных пространственных образов, так и структурных особенностей художественного пространства этого произведения.

Первый мифопоэтический прием, с помощью которого рисуется образ завода – это персонификация, наделение завода характеристиками живого существа, напоминающего хтоническое чудовище. Первое проявление его «жизнедеятельности» – это протяжно ревуший гудок, описанием звука которого открывается текст: «Заводский гудок протяжно ревел, возвещая начало рабочего дня. Густой, хриплый, непрерывный звук, казалось, выходил из-под земли и низко расстилался по ее поверхности. Мутный рассвет дождливого августовского дня придавал ему суровый оттенок тоски и угрозы» [4]. Основной деталью, характеризующей это «существо», становится разверстая огнедышащая печь. Этот образ печной огненной «пасти» с таким постоянством упоминается в повести, что можно без натяжки считать его лейтмотивным. В этой открытой пасти заключена вся хищная, губительная сущность завода-Молоха. И подчеркивается ее губительная для людей сила мифологической аналогией с библейской «пещью огненной» как местом, где должны были принять страшную смерть невинные отроки. Впечатление мифической «одушевленности» завода создается и благодаря системе сравнений и метафор, которыми описывается его пространство. Так, огонь коксовой печи «вдруг вспыхивал и разгорался, точно огромный красный глаз» [4, с. 32]; отделение паровых котлов сравнивается с сердцем этого «организма» [4, с. 48]; паровые краны напоминают «послушных и ловких животных, снабженных гибкими хоботами» [4, с. 46]; один из заводских механизмов «отгрызает» и «выплевывает» из своей «пасти» куски металла [4, с. 47]. Наконец, когда Бобров делает попытку взорвать паровые котлы, «огромное тело котла... казалось ему все более живым и ненавистным» [4, с. 82]. Последний пример отражает отнюдь не произвольную ассоциацию инженера, но совершенно конкретную: Бобров ассоциирует «огромное тело» котла с другим «огромным телом» – с фигурой своего врага Квашнина. И в этом персонаже воплощена еще одна мифопоэтическая черта повести – наличие функциональных «двойников», воплощающих одну и ту же идею на разных уровнях текстовой действительности.

Персонаж, являющийся «двойником» завода-чудовища в мире людей, появляется на первых же страницах повести. Всесильный председатель правления акционеров завода Василий Терентьевич Квашнин является, словно человеческим воплощением духа и природы завода-Молоха. Он сразу рисуется как особое существо, чье социальное могущество, словно въяе передано также и необычайным могуществом физическим. Причем, мифологическая природа этого персонажа подчеркивается тем, что

его появлению в повести предшествует молва, живописующая его могущество поистине мифическими красками (вообще, значимость социальных мифов, прежде всего, в виде сплетен, очень велика в идеологическом пространстве повести). Свежевский, которому предстоит стать главным «служителем культа» Квашнина, рассказывает, что Квашнин «в правлении, что захочет, то и делает: его, как оракула, слушают»; он грозно мечет «громы и молнии», расправляясь с неугодными правлению сотрудниками; внешне он «так толст, что у него руки на животе не сходятся», и «при этом огромного роста, рыжий, и голос, как труба иерихонская» [4, с. 10–11].

Актуализация как минимум трех мифологических «претекстов» образа Квашнина (всезнающий и всевидящий оракул, бог-громовник и библейский источник апокалиптических звуков) сразу задает его восприятие в нужном ключе, и в дальнейшем эти характеристики данного персонажа не оспариваются другими точками зрения на него, а скорее упрочиваются. Уже вскоре Бобров становится свидетелем «массового гипноза», в который впадают все присутствующие в гостиной Зиненко только от одного упоминания суммы годового дохода Квашнина, и только после этого, наконец, появляется сам носитель этой мифической мощи. Поза, в которой он впервые возникает в пространстве повести, отличается статичностью и «скульптурностью», так что сразу напоминает изображения тучных божеств в самых различных традициях: он «сидел в кресле, расставив свои колоссальные ноги и выпятив вперед живот» [с. 39]; сразу бросаются в глаза и его «огненные волосы» [4, с. 39], цвет которых прямо коррелирует с огненной природой завода, сигнализируя, что и природа этого персонажа та же. Квашнин в этой сцене подчеркнуто неподвижен и подчеркнуто отделен от людей «стеклянной стеной» вагонного окна, и своей неподвижностью он окончательно вызывает ассоциацию с «идолом», требующим поклонения и тут же получающим его: «Квашнин почему-то медлил сходить вниз и стоял за стеклянной стеной, возвышаясь своей массивной фигурой над теснящейся около вагона группой, с широко расставленными ногами и брезгливой миной на лице, похожий на японского идола грубой работы. Эта неподвижность патрона, очевидно, корбила встречающих: на их губах застыли, сморщив их, заранее приготовленные улыбки, между тем как глаза, устремленные вверх, смотрели на Квашнина с подобострастием, почти с испугом. <...> Заглянув случайно в лицо опередившей его Нины, Бобров с горечью заметил и на ее лице ту же улыбку и тот же тревожный страх дикаря, взирающего на своего идола» [4, с. 41].

Здесь же намечается и еще один мифологический сюжетный мотив повести, играющий существенную смыслообразующую роль, – мотив жертвоприношения. Линия Нины в повести, начиная с эпизода встречи Квашнина, разворачивается в полном соответствии с канонической мифологической ситуацией принесения самой красивой девушки в жертву жестокому чудовищу, чтобы его задобрить и обеспечить благополучие племени ценой этой жертвы. Мифологическим значением наделяется в контексте этой ситуации уже сама красота девушки, в которой подчеркивается с самого начала ее исключительность: «Она была вырожденкой среди своих сестер с их массивными фигурами и грубоватыми, вульгарными лицами. Может быть, одна только madame Зиненко могла бы удовлетворительно объяснить, откуда у Ниночки взялась эта нежная, хрупкая фигурка, эти почти аристократические руки, хорошенькое смугловатое личико, все в родинках, маленькие розовые уши и пышные, тонкие, слегка вьющиеся волосы» [4, с. 15]. Эта красота – знак «избранности» девушки, и жест ее «избрания» к «принесению в жертву» тоже выглядит вполне традиционно-мифологично: «...Кто эта девочка?

Шелковников заглянул в окно.

– Ну, вот эта... с желтым пером на шляпе, – нетерпеливо показал пальцем Квашнин» [4, с. 40]. Весь последующий сюжет с поспешным устройством брака Нины со Свежевским и перевода его в Петербург – это только воспроизведение вечной мифологической ситуации в конкретно-исторических «декорациях».

Лейтмотивным в повести «Молох» является и мифологический образ огня как основной стихии, соответствующей природе чудовища-Молоха. Огонь сопровождает все основные проявления «жизни» завода и потому он неизменно присутствует в заводском пейзаже, в большой степени обеспечивая его мифопоэтические характеристики. Основная из них – это аналогия пространства завода с преисподней. Так, она сразу возникает при чтении первого описания завода: это «город из красного кирпича, с лесом высоко торчащих в воздухе закопченных труб, – город, весь пропитанный запахом серы и железного угара, оглушаемый вечным, несмолкаемым грохотом» [4, с. 7]. Это описание напоминает описание адского города Дита у Данте, и характеристика режущих слух звуков этого города как «вечных», и упоминание запаха серы выводят эту аналогию на поверхность. Аналогично и другое описание «огней большого города-завода», в котором подчеркнута его инфернальность: «На всем громадном пространстве, расстилавшемся вдаль, рдели разбросанные в бесчисленном множестве кучи раскаленного известняка, на поверхности которых то и дело вспыхивали голубоватые и зеленые серные огни... <...> Над заводом стояло огромное красное колеблющееся зарево. На его кровавом фоне стройно и четко рисовались темные верхушки высоких труб... Разверстые пасти этих великанов безостановочно изрыгали густые клубы дыма...» [4, с. 32] и т.д.

И люди, пребывающие в этом «пекле», тоже напоминают грешников, которые «жарятся» в аду: их лица, «выпачканные углем и высушенные огнем», также схожи с лицами персонажей Данте.

Несколько раз упоминается в повести как характеристика пространства завода и такая традиционно мифологизированная категория, как хаос: «...глаза разбегались на том хаосе, который представляла собою местность, предназначенная для возведения пятой и шестой доменных печей. Казалось, какой-то страшный подземный переворот выбросил наружу эти бесчисленные груды щебня, кирпича разных величин и цветов, песчаных пирамид, гор плитняка, штабелей железа и леса» [4, с. 7]. «В одну сплошную, хаотическую, медленно ползущую на восток тучу» сбиваются выбросы дыма из заводских труб [4, с. 32].

И хаосом и огнем (пожаром) завершается жизнь завода-молоха после того, как поднимаются на бунт его рабочие. Пикник мгновенно превращается в «оглушительный хаос»; мечущиеся в панике люди в свете занимающегося бледного рассвета кажутся «привидениями из какой-то фантастической бредовой сказки» [4, с. 75]; в противоположность этим «бледным теням», Квашнин предстает в свете факела, который «обливал массивную фигуру Василия Терентьевича зловещим, точно кровавым, дрожащим светом. Вокруг его коляски выла от боли, страха и озлобления стиснутая со всех сторон обезумевшая толпа...» [4, с. 76]. И в этот момент Боброву кажется, «что это едет вовсе не Квашнин, а какое-то окровавленное, уродливое, грозное божество, вроде тех идолов восточных культов, под колесницы которых бросаются во время религиозных шествий опьяневшие от экстаза фанатики» [4, с. 76].

В последнем процитированном фрагменте ярко проявляется характерная черта мифопоэтики Куприна. Часто мифологизированная картина мира формируется в его прозе благодаря введению в структуру повествования субъективной точки зрения героя. Сам Куприн подчеркивал, что любая картина всегда рисуется чьими-то глазами, и писатель всегда должен четко стремиться в своем повествовании точно передать особенности точки зрения того персонажа, сквозь призму восприятия которого дается картина (он говорит об этом, в частности, в «Заповеди писателя-реалиста»). В «Поединке» часто мир видится «глазами» Ромашова, в «Олесе» о полесской «колдунье» и ее «волшебном царстве» рассказывает герой, Иван Тимофеевич. В «Молохе» героем, точка зрения которого вводится в повествование тогда, когда автору нужно придать картине мифологические черты, является Бобров. Этот прием позволяет писателю, на наш взгляд, создать мифологизированную картину мира, оставаясь в целом на платформе реализма и избегая тотальной субъективизации повествования.

Аналогичная мифологизация картины мира и пространства благодаря введению в повествование точки зрения героя наблюдается и в рассказе «В недрах земли». Здесь той «призмой», сквозь которую мир шахты превращается в пространство мифа, является сознание ребенка. Хотя и до того, как его точка зрения вводится в текст, намек на мифологизацию пространства содержится и в названии рассказа, апеллирующем к хтоническим смыслам «недр земли», и в открывающем рассказ описании пейзажа, выстроенном на принципе бинарного противопоставления цветущего, благого мира природы и диссонирующего с ним темного и зловещего пространства шахты. Природа живописуется с помощью необыкновенного изобилия ярких красок: сизые тучки на чистом небе, золотой рассветный воздух, «цветные огни» росы, пестрота цветов (желтый дрок, синие колокольчики, белая ромашка, пунцовая дикая гвоздика). Не менее значимо также и подчеркивание в этом пространстве его разомкнутости в ширину и в высоту: это «безбрежный степной простор» [4, с. 351] над которым – такое же безбрежное высокое небо. Гармонию этого степного утра нарушает хриплый звук шахтного гудка (как и в «Молохе»), и описываемое далее пространство шахты, фактически, дублирует ключевые детали описания завода в «Молохе»: «На огромном зеленеющем горизонте степи только одна эта шахта со своими черными заборами и торчащей над ними безобразной вышкой напоминает о человеке и человеческом труде. Длинные красные закопченные сверху трубы изрыгают, не останавливаясь ни на секунду, клубы черного, грязного дыма. Еще издали слышен частый звон молотов, бьющих по железу, и протяжный грохот цепей, и эти тревожные, металлические звуки принимают какой-то суровый, неумолимый характер среди тишины ясного, улыбающегося утра» [4, с. 352]. Общность этого описания шахты с описанием завода в «Молохе» можно, на наш взгляд, также считать примером поэтики мифологизирующего «дублирования» образов, благодаря чему мысль о типичности описываемых Куприным нечеловеческих условий труда на промышленных объектах в России его времени обретает более обобщенно-метафизический смысл.

И в рассказе «В недрах земли» этот метафизический смысл раскрывается, прежде всего, в мифологической проекции сюжета на исходную «вечную» ситуацию, которой в данном случае является уже не ситуация жертвоприношения, как в «Молохе», а не менее мифологичная ситуация инициации. В этом контексте нежный возраст главного героя приобретает не только социально-психологический, но и мифологический смысл. Двенадцатилетний Васька Кирпачный изначально воспринимает шахту как мифологическое пространство: «...шахта представляется ему каким-то сверхъестественным миром, обиталищем мрачных, чудовищных сил» [4, с. 354], соответственно, все обитатели этого мира несут в себе черты этой ужасающей таинственности: «самое таинственное существо в этом мире – беспорно

машинист» [4, с. 354]; «другой – загадочный и притом облеченный необыкновенной властью человек – старший штейгер» [4, с. 354], «он полный хозяин в темном, сыром и страшном подземном царстве», и «общение с подземными силами наложило на него особую, загадочную печать» [4, с. 355]; но высшим существом является директор шахты, обладающий могуществом «сверхчеловека», который «может сделать все, решительно все на свете, что ему только ни захочется», так что он – это «земное божество» [4, с. 355]. В этих описаниях «властителей» шахтного подземелья также прочитывается типологическая – точнее, мифопоэтическая – общность их с «божеством» «Молоха» Квашниным, так что можно утверждать, что прием мифологического дублирования персонажей Куприн употребляет довольно активно.

Шахтеры, составляющие низший слой этого подземного мира, также наделены характеристиками, сближающими их коллективный образ с мифологическим контекстом. Куприн подчеркивает звероподобность этих людей, которых тяжкий труд и пьянство постепенно лишают человеческого облика. Соответственно, у них нет даже человеческого жизненного пространства, дома в полном смысле этого слова: «Казарма напоминала собой огромную клетку, битком набитую хищным зверьем» [4, с. 356].

И, наконец, подземное пространство шахты является средоточием всего этого мифического мира. Сюда ведут «длинные черные галереи», которые кажутся мальчику «бесконечными»; в них тускло мерцают далекие лампочки, и их огоньки то показываются, то исчезают; шаги звучат «глухо и странно» [4, с. 358]; воздух «сыр, душен и холоден», так что при попадании в эту «готическую» обстановку в памяти Васьки всплывают «все кровавые и таинственные предания шахты» [4, с. 358]. Остановившись на этих преданиях и пересказывая некоторые из них, Куприн дополнительно подчеркивает мифологическую природу мира шахты, где верят в то, что по ее галереям бродит дух погибшего шахтера, тело которого не было найдено, и где одного старого рабочего, знавшего подземную топографию шахты, как свои пять пальцев, «кто-то» «водил по шахте» до тех пор, пока старик ни сошел с ума от страха и голода. «Этот «кто-то», – страшный, безымянный и безличный, как и породивший его подземный мрак, – несомненно существует в глубине шахт, но о нем никогда не станет говорить ни один настоящий шахтер» [4, с. 359].

В этом пространстве непреодоленного ужаса Васька и проходит свою «инициацию». Брошенный старым Хрящом возле бьющегося в припадке эпилепсии Ваньки Грека, Васька слышит крики, предупреждающие об опасности обвала породы, и понимает, что, во избежание гибели, нужно срочно выбираться на поверхность. Перед ним встает дилемма: бросить товарища (поскольку шуплый мальчишка никак не сможет дотащить до выхода дюжего шахтера, к тому же находящегося без сознания) и спастись, или остаться с ним и погибнуть. Васька в отчаянном «просветлении» находит тачку для угля и, на последнем «сверхусилии», втаскивает в нее Грека и выбирается с ним вместе наверх. Характерно, что Куприн подробно рисует картину гибели в воображении Васьки: «Ваське поразительно живо представился весь ужас его положения. Каждый миг могут рухнуть висящие над его головою миллионы пудов земли. Рухнут и раздавят, как мошку, как пылинку. Захочешь крикнуть – и не сможешь раскрыть рта... Захочешь пошевелинуться – руки и ноги придавлены землей... И потом смерть, страшная, беспощадная, неумолимая смерть...» [4, с. 362]. Процесс же «возвращения к жизни» Куприн не изображает. В момент спасения, когда его замечают в лаве и поднимают наверх, Васька словно по-настоящему гибнет: «Огненные колеса перед глазами вспыхивают в чудовищное пламя. Все рушится и падает с оглушительным грохотом» [4, с. 363–364], так что, когда мальчик приходит в себя, это, действительно, напоминает «второе рождение» после смертельно опасной инициации. И начинается его «новая жизнь» с одобрения самим «верховным божеством», причем мы понимаем, что мальчик теперь возведен в ранг «героя», потому что сам «сверхчеловек» Карл Францевич «ловит первый осмысленный взгляд Васьки, и его строгие губы шепчут одобительно:

– Oh, mon brave garçon! О, ты храбрый мальшик!»,

– и реакция Васьки на это «одобрение божества» тоже уже совсем другая. Он несколько не ловит почтительно каждое слово директора шахты, а отыскивает взглядом того человека, которого спас и с которым теперь он связан «крепкими и нежными узами». Значимость события взросления «через катастрофу» и обретения мальчиком подлинной жизненной ценности, настоящей дружбы в рассказе Куприна, таким образом, подчеркнута возведением его сюжетной основы к вечному мифологическому «образцу» инициации.

Итак, подведем итог. В целом, на наш взгляд, будет некорректным утверждать, что мифологизирующая стратегия доминирует в творчестве Куприна и что он создает последовательно «неомифологический» мир в своем творчестве. Мифопоэтические особенности его прозы не формируют ее систему, не являются определяющими в ней, однако существенно обогащают поэтику писателя, делают ее неоднородной, достраивая в его художественном мире своеобразное «третье» – мифологическое – измерение и реализуя характерную для рубежа веков идею взаимодействия реалистических и нереалистических начал в рамках единой художественной системы. Изучение мифопоэтических особенностей художественного пространства прозы Куприна помогает точнее описать

параметры неореалистической поэтики в хронотопе писателя. Поэтому, анализируя мифопоэтические черты его художественного пространства, мы считаем принципиально значимым, что они проявляются на фоне сохраняющейся реалистической основы купринской художественной системы, не «отменяя», а дополняя ее и формируя более сложную, чем в XIX в., неореалистическую разновидность реализма.

Бibliографический список

1. Дербенева Л.В. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX в / Л.В. Дербенева. — Ивано-Франковск: Факел, 2007. — 428 с.
2. Скубачевська Л.О. Специфіка неореалізму О.І. Купріна: автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Л.О. Скубачевская. — Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна. — Харків, 2007. — 16 с.
3. Келдыш В.А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность / В.А. Келдыш // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Т. 1. — М.: Наследие, 2000. — С. 13–68.
4. Куприн А.И. Собр. соч.: в 9 т. Т. 2. / А.И. Куприн. — М.: Правда, 1964. — 496 с.

Поступила в редакцию 15.10.2009 г.