

ПЕРЕПЛЕТЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ ВОСТОКА И ЗАПАДА В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЯ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ Б. ЮЛЬСКОГО

Статья продолжает исследования, посвященные проблемам изучения литературы русского дальневосточного зарубежья, на примере творчества писателя Б.М. Юльского (1911–1950?), жизнь и судьба которого были связаны с дальневосточной эмиграцией. Встреча русских эмигрантов с древней и совершенно не похожей ни на что культурной традицией Китая и Маньчжурии не могла остаться без внимания. Объектом изучения в представленной статье стала книга «Зеленый легион» (Владивосток, 2011) – единственное на сегодняшний день издание, включившее собранные по страницам русскоязычной периодики Китая художественные произведения Юльского. Привлечены рассказы, в которых выявляется взаимодействие ориентальной и западной культур в творчестве русского писателя.

Борис Юльский, Зеленый легион, литература русского дальневосточного зарубежья, Харбин как миф, культурное пространство Востока и Запада.

This article deals with the problems of studying the literature of Russian Far East abroad through the works of writer Boris Mikhailovich Yul'skiy (1911–1950?), whose life and destiny were firmly connected with Far East emigration. The meeting of Russian emigrants with ancient and absolutely different cultural tradition of China and Manchuria could not remain without attention. Object of studying in the article is a book «Green legion» (Vladivostok, 2011). This book is the only edition which includes Yul'skiy's works. Stories are built according to page numbers of the Russian-speaking periodicals of China. It comprises stories in which interaction of oriental and western cultures in works of the Russian writer comes to light.

Boris Yul'sky, Green legion, literature of the Russian Far East abroad, Harbin as myth, cultural space of the East and West.

Введение

Во вступительной статье к сборнику Бориса Юльского «Зеленый легион» дальневосточный критик А. Лобычев пишет о том, что Юльский стал зачинателем совершенно нового вида прозы внутри эмигрантской литературы: «В его личной судьбе и произведениях русский язык и культура органично вошли в реальность Китая, образовав качественно иной литературный сплав. Рассказы маньчжурского цикла – это не сочинения стороннего наблюдателя, будь он эмигрантом или просто путешественником, а русская проза о русской жизни на Востоке» [9, с. 153]. В этом смысле, видится, можно говорить об этнокультурных параллелях, о переплетении культурных пространств Востока и Запада в творчестве писателя Юльского.

В сборник избранных произведений Юльского включены повесть и рассказы, впервые опубликованные в харбинском журнале «Рубеж» и других эмигрантских изданиях в период с 1933 по 1945 гг. В первый раздел вошли рассказы из одноименного авторского цикла «Зеленый легион», повествующие о жизни и боевых походах русской лесной полиции, защищавшей тайгу Маньчжурии от браконьеров и хунхузов (*этнограф.*, лесные разбойники, члены организованных банд, действовавших в Северо-Восточном Китае, а также на прилегающих территориях во второй половине XIX – первой половине XX вв.; на территории России под хунхузами подразумевались в основном китайцы). Второй раздел – «Линия Кайгородова» – составили рассказы, посвященные судьбам эмигрантов восточной диаспоры.

Дух времени, который создают события и люди, направлял писателей и в их литературных поисках. Своеобразие литературы дальневосточных эмигрантов определяли особенности формирования русского

Харбина как мифа, феномена, возникшего на перекрестке веков и культур. Поэтому харбинское пространство, в котором Юльский вырос и профессионально рос, моделировало и оттачивало его как писателя.

Цель работы состоит в исследовании одного из аспектов творчества писателя дальневосточной эмиграции Юльского. Возможность просчитать социальную и историческую детерминированность самого писателя, а также анализ образа главного героя в его произведениях позволяют доказать присутствие в текстах Юльского взаимодействие культурных пространств Востока и Запада.

Основная часть

Восточная эмиграция в числе других факторов отличалась от западной тем, что западная «растворилась» в Европе, а восточная всеми силами старалась сохранить императорскую Россию – и сохранила. Сохранению этому способствовал феномен «харбинского мифа». В монографии «Меж двух миров: Русские писатели в Маньчжурии» А.А. Забияко и Г.В. Эфендиева, ссылаясь на французского исследователя городского мифа Р. Кайуа, говорят об особом харбинском мифе и художественном мифотворчестве [4, с. 12]. Миф вообще весьма характерен для большого города, культура которого формирует этот миф, а особое психологическое расположение человека воспринимает городской миф и поддерживает как нечто само собой разумеющееся. Харбин нередко сравнивается с Петербургом как Восточная и Северная столицы, Харбин называется «восточным Петербургом» [4, с. 14]. «С петербургским мифом харбинский связан феноменологически – как культурная реплика «нерусского города» посреди русских болот, превратившегося в «русский город посреди маньчжурских степей»

[4, с. 14]. Если Петербург вошел в русскую культуру как город, который может погубить человека, лишить рассудка, город «антигуманности», «город на болоте», «город на костях», то Харбин – «сказочно-утопическое пристанище всех страждущих и нуждающихся». «Открытость границ с метрополией и при этом сохранение дореволюционного быта во всех его уже мифологизируемых проявлениях весьма тому способствовало» [4, с. 15]. И ещё: «Мифопоэтическое восприятие пространственных координат Харбина возникает в сознании харбинцев не сразу, а лишь тогда, когда революционная катастрофа отделила этот город и от метрополии, и от Китая. Волна революции не сразу докатилась до Харбина, долгое время жизнь в нем протекала в привычном русле» [4, с. 17].

Нельзя выпускать из виду и то, что, помимо Петербурга, Харбин сравнивали еще и с Парижем. Например, «первые заседания будущей харбинской «Чураевки» проходили под названием «Вечера под Зеленой лампой» – в полном соответствии с «парижскими» вечерами в доме Мережковских [4, с. 25]. Харбинцы, несомненно, хотели подражать русским эмигрантам в Париже, стараясь брать за основу их модель вживания в литературный контекст и варианты творческой самореализации. Интеллигенция, писатели и поэты, активнее всего участвовавшие в формировании и распространении харбинского мифа, посредством публикаций и культурно-общественной работы знали о парижском и петербургском мифе, но создавали свой – харбинский. Как пишет А.А. Забияко, «литературные модели «петербургского мифа» и «русского парижского мифа» стали «перво-матрицей» ремифологических интенций в русском литературном зарубежье» [4, с. 23]. Аналогии с петербургским и парижским мифами позволяют предположить, что харбинцы любили свой городской миф и активно генерировали мифическое пространство этого русско-китайского города в своих художественных текстах.

Современные исследователи и историки единодушно отмечают: когда Россия была уже советской, Харбин оставался остоном белого движения, восточным центром консолидации ностальгических мифов о России императорской. В связи с этим, например, указывается на особое историческое пространство Харбина, сказочное пространство – безвременье. «Время как бы остановилось в Харбине. А мы знаем: это типичный мотив волшебной сказки», – отмечает Ю. Линник» [8, с. 150]. Харбин как бы «подвис» между сгинувшим прошлым и еще не вполне определившимся будущим города и всей России. «Думается, что и в Харбине, воссоздавшем в миниатюре по образу и подобию модель ушедшей России сформировались все условия для того, чтобы заново «проиграть» сценарий недавней литературной эпохи, возвращенной в Петербург» [4, с. 23]. Этот «сценарий» проглядывает и в рассказах Юльского, где декадентская атмосфера и, к примеру, появление в качестве героя рассказа «Человек, который ушел» Николая Гумилева являет собой интертекстуальность, т.е. то самое обращение к петербургскому тексту. В целом, думается, можно говорить об общности/разности харбинского и петербургского текстов, харбинского и сказочного, вневременного повествования.

Сам Юльский при жизни некоторые свои рассказы относил к тому или иному циклу – «Зеленая пустыня», «Зеленый легион», «Линия Кайгородова». Так как литературная деятельность писателя продолжалась в общем недолго и оборвалась внезапно, трагически, то о смысловой завершенности циклов сегодня говорить не приходится. В единственной вышедшей сегодня книге Юльского рассказы имеют пометку об отнесенности к тому или иному циклу, но, во-первых, комментарием таким располагают не все рассказы, а во-вторых, наблюдается некая хаотичность расстановки произведений по содержанию, что в свою очередь затрудняет понимание, какой рассказ все же входил в означенный цикл. Поэтому невозможно сегодня однозначно ответить на вопрос, почему, например, рассказ «Путь Дракона» входит в цикл «Зеленый легион», а «Господин Леса» – в цикл «Зеленая пустыня», для ответа понадобится все рассказы из этих циклов или хотя бы большая их часть, а требование это на сегодняшний день невыполнимо.

Тем не менее, с долей условности имеющиеся рассказы Юльского можно разделить на «таежные» и «городские». Условно потому, что вне зависимости от места действия их объединяет *особый тип героя* (курсив наш. – Е.К.), и важно, что это не восточный тип человека с его гармоничным мирозерцанием, а западный, точнее: русский. Можно сказать, что Юльский сформировал своего героя не в «китайском», а в другом инокультурном пространстве и уже потом обратил внимание на китайский материал, китайские новеллы, мифы, сказки. Писатель переносит своего героя в китайские реалии. Например, в рассказе «След лисицы» мотив огня, смеха становится возможным благодаря мотиву сумасшествия, который сам по себе вовсе не является мотивом ориентальным, но, тем не менее, с мотивами ориентальными в рассказе переплетается тесно. Даже в тех рассказах, где герои Юльского, казалось бы, отсутствуют, ориентальный мотив реализуется полновластно. Так, к примеру, в «Мяу» сам тигр воплощает тип героя Юльского. Плененное «священное» животное загнано в клетку, засыпая, тигр мечтает о тайге, в своих снах гармонично сливаясь со скалами и ручьями, он бредит тайгой. Но эта мечта никогда не осуществится, и она приближает неизбежный конец, реализующийся в трагической смерти. В «Рыжем сеттере» перед читателем история собаки, несколько раз брошенной людьми, в конце концов вообще утратившей способность любить. Узнав историю, описанную в рассказе «Возвращении г-жи Цай», на каком-то метафизическом, иррациональном уровне клубы опиума, который курит старик, перемешиваются с плотными туманами, которые мучают героя другого рассказа Юльского Генца, и, в конечном счете, эти туманы олицетворяют туманы человеческого сознания, продолжая тему максимального отчуждения человека, его сумасшествия. Безмятежную художественную картину «Пути Дракона» пересекает динамичная легенда о Луне, и там действует герой Юльского – хунхуз, отчаянный, загнанный, он сражается один против всех и погибает в озере.

У Юльского почти во всех произведениях герои умирают. И в «таежных», и в «городских» рассказах тип героя у писателя один, разница лишь в том, где

сходит с ума или погибает герой – в тайге или в городе. Этот герой Юльского – традиционный для западной и русской литературы «лишний человек», только первостепенную роль в его судьбе играет фатум, рок. Е.Г. Иващенко справедливо отмечает, что скептицизм и пессимизм Юльского, его трагическое ощущение в полной мере отражают образы главных героев – яркие примеры человеческого неблагополучия: «Характеры персонажей сходны между собой, это как бы варианты одного литературного типа – «лишнего человека», не нашедшего себя в жизни. Писатель продолжает традиционную для русской литературы тему, но меняет акценты. Персонажи Юльского занимают низшие места в общественной иерархии: Вальтер, в прошлом блестящий гвардейский офицер, теперь – спившийся полицейский, Николай Филиппович – служащий скобяного магазина, Митя – нищий студент, слушатель зубоврачебных курсов, Калугин – нищий бродяга. Юльский определяет социальную детерминанту разногласий личности с окружающим миром, но не делает ее ведущей» [5, с. 117].

У Юльского город часто является местом отчуждения, такой подход традиционен вообще для мировой литературы, в том числе и для русской (например, Серебряного века, символистов, у которых город – это часто монстр, поглощающий все живое). Поэтому столь часто герои Юльского бегут из города в тайгу. Город – это чужой мир. Попав в мир цивилизации, герои теряют единство, целостность, но чтобы вновь обрести это, стремятся снова в тайгу. В рассказах «След лисицы», «Закон жизни» герои Самарин, Марков решаются спастись в тайге от несчастной любви. Те же, кто остаются в городе, не пытаются вырваться из его порочных объятий спрута, городе, где живут женщины с «мраморными лицами, светло-голубыми глазами и гладкими золотистыми волосами», женщины, «дышащие холодной, неживой красотой», «в своих отливающих блеском шелка туалетах кажущиеся гибкими и холодными, как змеи» [13, с. 282], «женщины светловолосые, с алыми блестящими ногтями, без определенной профессии», «желающие получать хорошие подарки» [13, с. 307], эти герои неизменно заканчивают плохо. Так, в рассказе «Песня» умирает в номере большого городского отеля торговец из Барги, маньчжурский князь Нурханов – «неподвижный, грузный, с обритой головой, редкими свисающими усами и широким тяжелым лицом, напоминающий изваяние в монгольском капище, где тянется из курильниц голубой дым, а желтое пламя свечей бросает медные блики на бесстрастные маски богов»: «Узкие раскосые глаза казались почти сонными. Только огонек, вспыхивавший в глубине их, оживлял лицо и придавал ему оттенок какой-то глубокой, чуть таинственной пронизательности» [13, с. 305]. «Дикарь», поющий свои степные свободные песни, отвергнут глупой легкомысленной продажной женщиной, видевшей в нем лишь богатого поклонника и не сумевшей постичь широты души, скрывающейся за «неподвижной тяжестью монгола». Но смерть подстерегает этого «древнего монгольского повелителя»: «В то лето страшная болезнь пришла с юга. По улицам быстро ездил белая карета, и санитары в белых халатах подбирали корчившихся в конвульсиях людей. Смерть

брала десятки жертв в день. За городом, на холерном кладбище, в ямах лежали кучи скорченных трупов. Их осторожно оплескивали карболкой и известью и заваливали желтыми комьями глины. В жарком дыхании лета, в горячих солнечных лучах скрывался страх мучительной, беспощадной смерти. И город – огромный, накаленный солнцем – дышал карболкой, известью и дурманным страшным запахом тлена» [13, с. 312].

Умиравший Нурханов с бешеной силой встает на встречу смерти. Он встречает ее своей дикой, без рифмы и ритма, последней песней: «Слов песни никто не понимал – Нурханов пел на родном языке. Он пел о голубом квадратице неба за окном – таком светлом и ярком! Это же небо – только еще чище и голубее – над степью. Плывут легкие облака. А внизу, на равнине, ветер пригибает к земле желтеющую высокую траву, гонит дымок аргала от пастиухов костров, волнует степь, как большую воду...

...Колосятся травы. И в травах – погрузившись по брюхо – бараны стада. Это все его бараны – Нурханова! Очень много баранов!.. Не сосчитать баранов. Разве можно сосчитать звезды? Разве можно сосчитать искры в степном пожаре?.. Даже орел, – тот орел, что плывет вон там, в небе, – и он не сможет сосчитать. Хорошо видит орел, все видит, но и ему не сосчитать никогда!.. <...> Уже запрокидывая голову и закрывая глаза, увидел – это не орел медленно кружит над степью. Это он сам, Нурханов!.. И лететь – легко. Только изредка пронизывает тело постепенно немеющая острая боль. Но ее уже нет! Небо – голубое и ясное. Внизу – желтеющая степь, пологие холмы. А трава высока и волниста от ветра, как большое темное озеро» [13, с. 315].

В городском пространстве герои Юльского часто сходят с ума, как, например, молодой человек Генц из рассказа «Туманы», на которого постепенно, тяжело наваливается его сумасшествие, или как художник Алексей Кайгородов, мечтающий спасти гибнущее человечество, или Николай Филиппович Захаров – скромный харбинский обыватель, который погружается в безумие после того, как его бросила жена, и он, чтобы ее вернуть, вступает в сделку с чертом. В этих случаях в рассказах Юльского отчетливо видна одна из самых значительных для русской литературы традиций – тема маленького человека, продолженная вслед за Пушкиным и Достоевским в символистской прозе и по-своему воспринятая писателем Юльским в эмиграции на Востоке.

Для Юльского тайга, степь являют собой простор, воздух, а город – это закрытые пространства, кабаки, съемные комнатки, нелюбимая работа, серые, тяжелые будни, болезнь и – в конечном счете – потеря душевного равновесия. Дальневосточный писатель-синолог Павел Шкуркин в одном из своих этнографических рассказов воскликнет: «Вам, жителям проклятых людских муравейников, где кипят злоба, политические страсти, ненависть, коварство, измена, где царствует ложь, условность, где нос существует для того, чтобы чують, откуда дует ветер, где всякого искателя правды считают идиотом или вредным для «общества» человеком, где всякое искреннее движение сердца осмеивается или обливается потоками гнусной клеветы».

ты, где все – предательство и яд, где все отравлено – и любовь, и дружба, и честь – самый воздух отравлен... – нет, вам, несчастным людям, и вам, двуногим скорпионам, – вам не понять, насколько тайга лучше ваших смрадных сумасшедших домов, называемых городами, и насколько звери лучше вас самих... Ах, тайга, тайга, как она хороша!..» [12, с. 311]. Еще один дальневосточный писатель-эмигрант Николай Байков в предисловии к своему сборнику «Тайга шумит» под псевдонимом «Стихотворение графа Гаррах» поместит стихотворение «Заветные мечты», в котором поэтически выразит свою вечную любовь к тайге: *«Всюду шум мостовых и машин грохотанье. / Ряд суровых, немых, озабоченных лиц... / Все закрыли от взора гигантские зданья / Да на крышах ряды черепиц... / Давит грудь эта серая масса громад, / В них так душно, так жутко и больно, / И заветной мечтой далеко от падал / В мир другой уношусь я невольно. / Я хотел бы туда, где, свободой лаская, / Распахнулась могучая всюду тайга, / Где в тени благодатной, во мхе уютная, / Только зверя ступает нога. / Где умчались в даль за увалом увал, / Где медведь только бродит косматый, / Да по сопкам свободно пасётся марал / И ютится среди дебрей сохатый... / Я хотел бы туда, где колышутся ели, / Где лишь вихри одни, пролетая, шумят, / И, внимая их песням и стонам метели, / Исполнины утёсы стоят...»* [1, с. 7].

Ученый, путешественник, историк и писатель Евгений Яшнов, полжизни прошедший скитаниях и разъездах, последнюю четверть века своей кочевой жизни посвятивший Китаю, желает постичь вечные тайны мироздания и остаться один на один с природой, космосом. Поэт-философ много размышляет об уединении от суеты века, «пастушеской» жизни: *«Порозовело небо на востоке. / Зверье, наевшись, в норы разбрелось. / Лишь сыч кружит и стонет одинокий / Во мгле, промокшей от росы насквозь. / Овеян я предутрем и глушью, / Отъединенностью от всех веков, / Как будто душу дал Господь пастушью / Мне, беглецу из шумных городов. / От мятежей стареющей Европы, / От яда книг и от любви твоей / Меня спасли водительницы-тропы / В неведомой республике степей. / Волнуй себя экзотикой распада, / Развратом духа, горечью ума... / Я все простил. Мне ничего не надо. / Лишь – этот путь, безлюдье, грусть и тьма»* (1916) [14, с. 237].

Пронзительный рассказ Юльского «Арбуз» был опубликован в журнале «Рубеж», и, как рассказы «Путь дракона» и «Вода и камень», входил в цикл «Зеленая пустыня» (1939, № 45). Герой Юльского Андрей неотвратимо умирает, умирает в пространстве отрезанного от всего мира, потому как река разлилась: *«Река разлилась. Широною в полторы-две сажени в обычное время, теперь она неслась необъятным мутным потоком, подмывая деревья и пригибая кусты. Переправа из двух жердей давно уплыла по течению. Наши маленький охранный пост был отрезан от всего населенного мира. Сообщение прервалось. А он умирал...»* [13, с. 34]. Мотив смерти очерчен сразу и проходит через весь этот короткий рассказ. Изолированность от городского мира продолжает двоемие Юльского – мир таежный отделен от городского почти мифической рекой. Архетипические мотивы путешествий «строго соотнесены с мифологической топо-

графией <...> с маркированием реки как границы между мирами на суше» [10, с. 232].

Мотив смерти претворяется, конечно, и через описание внешности умирающего Андрея, откуда вытекает другой мотив, столь характерный для Юльского, – мотив физического изменения: *«Он кашлял кровью. И на губах его, когда он задыхался от приступа глухого длительного кашля, выступала розовая пена»* [13, с. 34]. Или: *«потемневшее лицо со впалыми щеками», «из рта его на одеяло хлынула струя крови с запекшимися черными сгустками», «нос еще более заострился, а под глазами легли могильные тени», «губы белели», «свинцовые губы»* [13, с. 34–36]. Человеческого лица уже почти не осталось, вместо него маска смерти.

С мотивом смерти в рассказе связан образ «тунгусского божка» – татарина Сулдабаева. Юльский коротко рассказывает: *«Прежде Андрей служил в сибирских стрелках. У него был приятель-однополчанин, татарин Сулдабаев – низенький, приземистый человек с широким безбровым лицом. Теперь этот татарин не отходил от больного. И было необычно наблюдать такую нежность и заботливость со стороны этого коротконового человечка с сонным лицом тунгусского божка»* [13, с. 34]. Сулдабаев единственный из всего отряда решается переплыть реку и добыть умирающему другу-товарищу арбуз из старообрядческого поселка. Но рассказчик подчеркивает совершенную невозможность выполнить это странное последнее предсмертное желание: *«Желание было невыполнимо: от старообрядческого поселка, где можно было достать арбуз, нас отделяла река, а перебраться на ту сторону ее теперь можно было бы только при наличии крыльев»* [13, с. 35]. Уже здесь обозначается мотив, который можно охарактеризовать как упование на чудо: *«Разве он не знает, что перейти реку нельзя?.. Ведь это сумасшествие, напрасный риск! Даже без груза переправиться невозможно. А как обратно, с арбузом?..»* [13, с. 35].

Но Сулдабаев твердо решает во что бы то ни стало переправиться: *«Это была жуткая переправа!.. Схватившись руками за веревку, он медленно подвигался к тому берегу почти по горло в воде. Вода пенилась и бурлила, ударяясь в его плечо. Иногда его лицо захлестывало совершенно, и из воды виднелись только руки, уцепившиеся за натянутую дрожащую веревку»* [13, с. 35]. Когда же уже почти потеряли надежду на возвращение Сулдабаева, он вернулся: *«Он вошел в помещение неожиданно и сел, почти упав, на скамейку у двери. Его лицо было изжелта-бледным. А за спиной был привязан мокрый мешок, сквозь который выделялись очертания двух крупных арбузов»* [13, с. 36]. Мотив испытания, который не является тут основным, присутствует неявно. Сулдабаев должен переплыть бурную реку, добыть заветный предмет и вернуться с ним к умирающему другу. Смертельно опасный поход за арбузом напоминает сказочные походы за мертвой и живой водой, в которых герой, выдержав испытание, возвращается с добытым артефактом [10, с. 232]. «И все увидели, что его ладони были в кровь стерты и изранены тонкой веревкой, когда он перебирался через реку. А пальцы посинели и взду-

лись на концах» [13, с. 36]. Окровавленные ладони, стертые руки вызывают стойкую ассоциацию со стигматами Христа.

У Юльского тайга – место действия восточных духов. «Тунгусский божок» Сулдабаев, олицетворяющий в рассказе как бы еще и таежного бога, не в силах отвести смерть от друга, но готов облегчить его последние часы, рискуя своей жизнью. К сожалению, поход за «живой водой» не спасает Андрея: «Умирающий открыл глаза. Его взгляд остановился на тарелке с красными ломтями арбуза, затем перешел на лицо татарина, и что-то похожее на улыбку скользнуло по свинцовым губам. – Спасибо!.. – прошептал он. Вероятно, он уже забыл про арбуз, но ел, чтобы не огорчить приятеля. А потом откинулся на подушку и снова застыл в предсмертной дремоте... Он умер в этот день в сумерках» [13, с. 36–37].

Находясь под тяжестью впечатлений, рассказчик вспоминает прошлую жизнь, ту, которую когда-то видел в Харбине, и теперь, в отрезанном мире, в одиночестве, под ветвями кедров, под тихий плач Сулдабаева ветки деревьев, как портьеры в концертном зале, раздвигаются, и он видит «...зал сверкающего театра, полный публики. Освещенная сцена. Сверкающий лаком рояль, и на нем – букет белых роз» [13, с. 37]. На этой фантазмагорической сцене поет Вертинский: «Вертинский в обтянутом фраке, с ослепительной крахмальной грудью. На белом лбу артиста отсвечивают электрические блики. Углы накрашенного тонкого рта нарочито горько опущены вниз. И – вибрирующая картавость в голосе: «...Матгосы мне пели про птицу, / Которой несчастных жаль. / У нее – стеклянные пегья / И слуга – седой попугай. / Она отвозяет двего / Матгосам, идущим в рай...» [13, с. 37]. Вертинский поет о матросском рае, а рассказчик размышляет о рае солдатском.

С мотивом смерти в этом рассказе связан еще образ ночной птицы, «которой всегда жаль несчастных и покинутых»: «Где-то в чаще жалобно и уныло кричала ночная птица. Она словно плакала. Словно жалела ушедшую человеческую душу» [13, с. 37]. Самой известной «функцией» птицы является олицетворение ею человеческой души: представление столь древнее, столь и распространенное. Образ птицы в русской культуре, как известно, также символизирует душу. Представления о душе в виде птицы обнаруживаются в древних культурах Египта, Двуречья, Греции, Китая и Сибири (у эвенков, алтайцев, якутов), в Южной Америке (индейцы бороро) и др. Часто эти воззрения бывают весьма дифференцированными, например, у тлинкитов. Существенно разнятся в различных культурах представления о взаимоотношении души и птицы: последняя может представлять саму освобожденную от плоти душу, служить телом, в которое индивидуальная душа человека переходит после смерти, либо выступать ее проводником в загробный мир. Нередко образ птицы-души перекликается с образом птицы как вестника свершившейся или близкой смерти.

У Юльского таежная птица, которую рассказчик называет «наша русская, серая, похожая на горlinkу» [13, с. 37], противопоставлена птице из песни Вертинского, где она со стеклянными крыльями, как краси-

вые декаданские фантазии о смерти и настоящая смерть. Сама функция экзотического попугая в песне Вертинского, прислуживающего некой мифической птице смерти, может быть расшифрована как образ вестника, посредника между человеческим и потусторонним миром, – символика, совершенно очевидно произошедшая от способности этой птицы имитировать речь человека. По этой же причине попугаев связывали с пророчеством.

По Юльскому, русская печальная птица горlinkа отворяет душам умерших *расписные узорные двери* в солдатский рай, но писателю важно подчеркнуть следующее: «но у нее – не яркие стеклянные, как у елочных игрушек, перья. И прислуживает ей маленький русский зяблик. Простой и ласковый» [13, с. 37]. Образ «серой печальной птицы» у Юльского разделяет символику ангела.

Продолжается мотив смерти в рассказе «Вода и камень», где мотив сумасшествия как бы окольцован мотивом смерти: убийство китайской девочки, сумасшествие Каргина и его смерть. Начинается все с облавы на хунгузов. Пулеметчик Каргин, «огромный бородатый забайкалец», случайно стреляет в девушку. Каргин ходил по траве, наклоняясь над убитыми: «И вдруг я услышал его подавленный крик. Он стоял, смотря вниз, и лицо его выражало ужас... В траве, примятой и испачканной кровью, лежал лицом вверх мальчик, который упал последним. Но, еще не успев приглядеться, я понял, что это был не мальчик... Перед нами лежала девочка лет пятнадцати с коротко подстриженными волосами. Она была еще жива. Глаза ее отчего-то напомнили мне глаза раненой косули – они были такие же большие, черные и влажные, и в них был тот же непонимающий ужас и укор. А на белой курточке, на груди и плече расплзались два намокших алых пятна... Внезапно Каргин издал хриплый кашляющий звук и опустился на колени рядом с раненой. Глаза девочки с предсмертным страхом скопились в его сторону, потом голова ее дернулась назад, зрачки закатились и губы полуоткрылись, обнажив блеснувшую полоску зубов» [13, с. 38–39].

С мотивом смерти связан в самом начале этого рассказа и образ пустой фанзы (этнограф., тип традиционного жилища, распространенный в Китае, Корее и на Дальнем Востоке России у коренных народов). «Фанза была пуста», потому что всех хунгузов отряд лесной полиции расстрелял [13, с. 38]. Исследовательница Е.Е. Жарикова связывает образ фанзы с мотивом отшельничества [3, с. 71]. Это в определенной мере верно: хунгузы по сути – те же отшельники, лишь цели такого отшельничества различны: либо во имя духовного очищения, либо, как у хунгузов, это изгнание за преступления. Хунгузы – изгой общества, выбравшие лес как единственное пристанище. И вот фанза разорена и сожжена: «За нами огромным факелом пылала фанза. Шесть трупов молчаливо сторожили закон на разрушенном хунгузском пепелище» [13, с. 39].

Смерть ребенка становится началом изменения героя, его собственного пути к смерти: «Большое бородатое лицо пулеметчика было искажено какой-то странной болезненной гримасой, щека подергивалась. – Если б я знал... – глухо проговорил он. – Пускай бы

она лучше ушла, дьявол с ней! А теперь она от меня не отвяжется, по ночам снится будет... Я постарался успокоить его. Но в глубине души меня удивили неожиданные переживания этого гиганта с бородатым, типичным скифским лицом. – Совсем еще девочка... – бормотал он, тряся лохматой головой, словно его беспокоили пчелы. – У меня дочка такая в Харбине... Нет, а ты глаза видел? Ты глаза у нее видел?...» [13, с. 39].

Как и в других рассказах, мотив сумасшествия здесь крепко связан с мотивом изменения героя: «Он странно переменялся с этого дня», «волосы сбились на лоб», «борода была всклокочена, и по ней стекала слюна» [13, с. 40], «выцветшие от пьянства глаза», «он совершенно перестал следить за собой» [13, с. 40]. Каргин стал «огромным и лохматым», «Каргин таял», «лицо осунулось, и плечи опустились», «на лбу резко легли складки» [13, с. 40–41]. И читатель, зная беспощадность Юльского, понимает, что Каргин, этот человек с могучим и несокрушимым организмом и, должно быть, с такими же «нервами толщиной в корабельный канат» [13, с. 40], обречен. О душевном состоянии героя мы можем судить не только по внешним признакам проявления безумия: «в глазах стоял бессмысленный, дикий ужас», «тупой взгляд», «его взгляд подолгу оставался устремленным в одну точку», «из глаз смотрело безумие» [13, с. 40]. Подобное состояние, как помнится, и у Димы Самарина, героя «Следа лисицы», после встречи с лисой-оборотнем. О приближающемся конце Каргина можно судить и по его бессвязным, странным, наполненным страхом и безысходностью разговорам: «– Проклинает!.. Стоит и проклинает... Зачем, говорит, ребенка убил?... Каждую ночь теперь, говорит, приходит к тебе буду...» [13, с. 40].

Мотив сумасшествия у Юльского включает две составляющие: изменение героя и пьянство. Мотив физического изменения переплетается с мотивом пьянства. Пить Каргин начал с вечера убийства: «До этого я никогда не видел его пьяным, – теперь он стал пить каждый день» [13, с. 40]. Читатель видит «отуманенное алкоголем сознание». Отуманенное сознание встретится еще во многих рассказах, и почти всегда туманы, снег, одурманенность, затуманенность рассудка будут сигналами сумасшествия, предтечей скорой смерти. Примечательно, что Юльский дважды повторяет эпитет «выцветшие» глаза. Будто телесная оболочка Каргина истончается, он перестает существовать, меркнет, бледнеет. Глаза в русской культуре воспринимаются как зеркало души, а знание – как огонь, свет. И выходит, что глаза Каргина, теряя цвет, лишаются света разума, слепая тьма безумия застилает его сознание.

Выражение «выцветшие глаза» часто используется Юльским, как символ обреченности, предвестник неминуемой гибели героя. Так, в одном из лучших своих рассказов, «Человек, который ушел» (опубликован в «Рубеже», 1940, № 36), Юльский описывает от первого лица своего сослуживца по лесной полиции: антигерой, бывший поручик Вальтер, «последний отпрыск старого дворянского рода» – занесенный в маньчжурское захолустье алкоголик, которого его сын, живущий в Харбине (там же выходит за другого его жена),

считает погибшим; у него нет «настоящего» и уж точно нет ощущения, что его служба имеет какой бы то ни было смысл. Глаза Вальтера «были выцветшими и пустыми. Глаза, которые ничего не видели впереди. Они, казалось, могли смотреть только вглубь, в прошлое» [13, с. 59]. Все, что у него осталось, – это воспоминания о том далеком прошлом, когда он был блестящим офицером царской кавалерии. Среди воспоминаний поручика Вальтера – неожиданная встреча в дождливой ночи на поле боя с вольноопределяющимся Гумилевым. Повествователь цитирует Вальтеру стихотворение Гумилева, когда они беседуют при луне, и предлагает контрастное сравнение: «Завтра мы встретимся и узнаем, / Кому быть хозяином здешних мест. / Им помогает черный камень, / Нам – золотой нательный крест». Я спрашиваю: – Подходит к настоящему моменту, правда? Только здесь вместо Африки – тайга, а вместо дикарей – хунхузы» [цит. по: 2].

Особый смысл приобретает название рассказа «Вода и камень», не имеющее прямого отношения к событиям, там происходящим. Это устойчивое сочетание в русской культуре используется в качестве поговорок. Из европейских источников, сочинений древнегреческих и древнеримских поэтов, византийских философов и церковных писателей эта фраза вошла в русский язык, где существует в нескольких равноправных вариантах: «капля воды долбит камень постоянством», «капля по капле и камень долбит», «капля точит камень не силой, но частотой падения». Иносказательно идиома «капля камень точит» выражает некое незначительное воздействие, прилагаемое постоянно, но могущее привести к значительным результатам. То есть терпеливо, медленно, настойчиво, долго чего-то добиваясь, можно получить желаемый результат. Название рассказа Юльского, несомненно, символическое: медленно, методично, день ото дня сознание покидает Каргина, истончается, выцветает, как и цвет его глаз: «Не знаю, что это было – угрызения совести или страх? Но что бы то ни было, оно убивало и точило Каргина, как вода точит камень. Он стал вдвое меньше есть. Иногда задумывался, и его взгляд подолгу оставался устремленным в одну точку. <...> Чем дальше, тем было хуже... Вода точит камень. На камне остаются глубокие вечные следы. Камень истачивается и тает, пока не рассыплется в прах. И Каргин тоже таял от того, что точило его изо дня в день» [13, с. 40–41]. Думается, что в этой используемой Юльским универсальной форме – вода камень точит – перед читателем еще и косвенная отсылка к страшному телесному наказанию. Известно, что в России в средние века одной из самых страшных пыток была пытка, когда на голову человека капала вода сутками, в результате чего через некоторое время тот сходил с ума.

Важным элементом раскрытия душевной пустоты героя у Юльского является крик, без него не обходится почти ни один рассказ. Как и во «Второй смерти Шазы», здесь крик – это прорыв наружу чудовищного психологического напряжения героя. В «Воде и камне» звуковой образ крика проходит через две части рассказа – до убийства и после. «И вдруг я услышал его подавленный крик» [13, с. 38], – еще не известно,

что случилось, но крик уже сигнал беды, опасности. В первой части Каргин вскрикивает один раз, зато вторая часть буквально «нашпигована» его криками: «сквозь сон хриплый крик», «и снова крик, *перешедший в протяжный стон...*», «кричал Каргин», «кричал ... тонким и жалобным криком», «испуганно вскрикнул», «дикий и иступленный крик», «снова крик – еще громче ужасней» [13, с. 40–41]. Субстанция, порождающая крик, настолько сгущается, что становится возможным ее физическая реализация в образе летучей мыши: «А на груди (Каргина. – Е.К.), у самой бороды, трепыхалась и била в лицо шуршащими крыльями огромная, вцепившаяся и запутавшаяся когтями летучая мышь» [13, с. 41]. Летучая мышь, как известно, в различных мировых культурах имеет богатую символику. Среди всего прочего она ассоциируется и с сумасшествием. В мифологиях индейцев Центральной Америки летучая мышь выступает в роли могущественного божества преисподней, время от времени пожирающего Солнце. В тексте Юльского летучая мышь лишает героя последних проблесков света.

В рассказе Б. Юльского «Двадцать два» мотив смерти связан с фатальностью судьбы, с идеей предопределенности. Рок известен и европейской культуре, и китайской. Например, известны случаи в Китае, когда тонущего человека не разрешалось спасать, так как утонуть – это его судьба, а спасти несчастного – значит вмешаться в его судьбу, оспорить право богов решать, кому что отмерено, предопределено [11].

Место действия рассказа – снова тайга. Начальник охранного поста выбирает человека для командирования в город с заданием. Девять человек мечтают и загадывают удачу, девять сердец учащенно бьются в надежде выиграть у судьбы этот шанс: *«Командировка в ближайший город – это мечта долгих дней. Это – яркий свет электричества, шум толпы, гудки бегущих автомобилей, выкрики торговцев, витрины магазинов, звуки музыки из кафе и кругом люди, люди... Пусть это и чужая толпа, пусть редко можно услышать родной язык, но город так заманчив! И счастливица провозжают завистливые взгляды. И сердца тоскливо сжимаются. И каждый думает: «Если бы я!..»* [13, с. 52]. *Поездка в город видится всем как награда за тяжелые, одинаковые до сумасшествия будни, проведенные в глуши тайги: «От охранного поста до штаба, что стоит по линии узкоколейки, четырнадцать верст. И от штаба до города шестьдесят девять! Но разве это преграда, когда впереди – два или три ослепительных дня, которые заставят забыть о тусклом зимнем небе над одиноким постом, о глухих таежных ночах и о том, что сегодня было, как вчера, и завтра будет, как сегодня...»* [13, с. 52].

Выбор становится между молодым Сережей Третьяковым и Шугаевым, «пожилым, с мохнатыми густыми бровями и щетинистыми, по-моржовьи висячими усами» [13, с. 53]. Они дольше всех не были в городе – почти полгода. Тут смерть предрешается карточной игрой в двадцать одно очко. Причем Сережа очень хочет выиграть и не скрывает этого, волнуется, а Шугаев равнодушен: «Ему было все равно, – он считал себя фаталистом» [13, с. 54], безоговорочно верящим в судьбу и считающим, что ее невозможно

изменить. В тексте присутствуют явные лермонтовские реминисценции темы рока, фатальности. Считал себя фаталистом, человеком, утверждающим, что миром правит неизвестная и неизбежная сила – судьба, фатум, и бороться с ней бессмысленно, это ни к чему не приведет, – аллюзия, содержащая прямое указание, аналогию на общеизвестную заключительную повесть «Фаталист» романа «Герой нашего времени». «Что суждено, то обязательно случится!» [13, с. 444] – говорит еще один герой Полянов уже в другом рассказе Юльского «Счастье».

Как известно, в последней главе Печорин приезжает в казачью станицу, где проводит время за игрой в карты. Офицер Вулич решительно выступает против точки зрения, что «судьба человека написана на небесах» и даже заключает с Печориным пари. Чтобы разрешить спор, Вулич решает стрелять в себя из пистолета на удачу. Спор заканчивается счастливо, но Григорий Александрович все равно видит на лице офицера «печать смерти», его обреченность. Печорин убежден, что Вулич погибнет сегодня, говорит ему об этом, но тот не верит. Так и происходит: на улице Вулича случайно убивает шашкой пьяный казак. Печорин оказывается прав в своем пророчестве. Весь роман Лермонтова можно назвать фатальным, поскольку там реализуется тема предопределенности: и Печорин, и Вулич, и Максим Максимыч, называющий смерть Вулича «на роду написанной», фаталисты. Но Печорин остается противоречивым в этом вопросе. С одной стороны, он верит предопределению, признавая ту огромную силу воли, которую придавала предкам «уверенность, что целое небо... на них смотрит с участием». С другой – с иронией пишет о том, что людям всегда было удобнее верить, что светила принимают участие в их жизни. Он пытается разобраться в своих ощущениях: «Происшествие этого вечера произвело на меня довольно глубокое впечатление и раздражило мои нервы; не знаю наверное, верю ли я теперь предопределению или нет, но в этот вечер я ему твердо верил: доказательство было разительное, и я, несмотря на то, что посмеялся над нашими предками и их услужливой астрологией, попал невольно в их колею» [6].

Примечательно, что Лермонтов появляется не только в этом рассказе Юльского. У дальневосточного писателя есть рассказ «Луна над Бейтау» (опубликован в «Рубеже», 1935, № 9) – о придуманном Юльским любовном приключении Лермонтова на Кавказе.

Юльский «заимствует» лермонтовский мотив судьбы и способы художественного психологизма, его рассказ, как и «Фаталиста», можно отнести к жанру философской новеллы, поскольку оба писателя ищут ответ на вопрос: кто правит миром, человеческая воля или судьба. Так, итогом карточной игры в рассказе Юльского становится проигрыш Третьякова: «Двадцать два!.. – подсказал кто-то сзади. Третьяков молча опустил голову. *Его партнер шумно вздохнул и встал*» [13, с. 53]. Свой проигрыш Сережа переживает тяжело, горестно, как детскую обиду: «Он чувствовал, что если он шевельнет ресницами, то по щекам его покатятся стыдные детские слезы обиды» [13, с. 55]. В этот момент он воспринимает двадцать два как свидетельство того, что нет в жизни счастья:

«Теперь ему было безразлично. Если счастья нет, – разве стоит о чем-нибудь волноваться?» [13, с. 55].

Наутро Шугаев уехал. Юльский скуп и краток на описания: «Шугаев скрылся за поворотом заснеженной дороги, уходившей за маленькую сопку» [13, с. 55]. Перед читателем мотив дороги, дороги как жизненного пути человека. По Юльскому получается, что жизнь предопределена: какая бы карта тебе ни выпала, никуда от нее не денешься – пойдешь по назначенной тебе дороге. И Шугаев пропадает: не выходит в оговоренное время на связь. Снова усмешка судьбы – на поиски пропавшего Шугаева отправляют Сережу. Значимым моментом в тексте является расставание героя с жилыми помещениями людей, обжитыми светлыми окнами, освещенными дверями: «Потом двери закрылись, и сразу стало как будто темнее» [13, с. 56]. Из обжитого пространства люди, отправленные на поиски, входят в необжитое, чужое, опасное таежное пространство.

Шугаева находят замершим у маленькой речки. Река – культурный концепт, она воплощение жизни, она постоянно движется, но здесь река замерзшая, что символизирует смерть. «На льду, у самого берега, лежал на боку человек. Он как будто спал. Одна рука была подогнута под голову. <...> Его лицо было белым, как гипс, – или, может быть, казалось таким при луне» [13, с. 56–57]. Шугаев как будто спит – архаический мотив сна, пришедший из древних мифов и связанный со смертью (в русских сказках – заснуть мертвецким сном). Китайской литературной традиции тоже хорошо знаком мотив сна (мотив сна в танских чуаньци, танские новеллы XVIII века). Таежники пытаются восстановить произошедшее: «Одна нога была как-то неестественно подвернута выше колена. – Перелом... – тихо проговорил спутник Третьякова. – Здесь лед... Гнедой поскользнулся и, я думаю, упал и придавил ногу. А куда уйдешь с одной ногой?..» [13, с. 57].

Жизнь в рассказе представляется азартной карточной игрой, смерть не мотивирована, предрешена: «– Вот, значит, и съездил... – тоскливо проронил спутник Третьякова и поднял голову. Два живых человека, склонившихся над третьим, мертвым, взглянули друг на друга. Их взгляды встретились. И каждый прочел во взгляде другого удивление и страх. Это было удивление перед злой шуткой судьбы, и был страх перед нею, пославшей человеку маленький выигрыш только для того, чтобы он мог проиграть свою самую ценную ставку» [13, с. 57].

Выводы

Талант и особый восточный колорит рассказов русского прозаика Бориса Юльского могли бы стать гарантом яркой писательской карьеры, но политические события середины века не дали в полной мере раскрыться его мастерству. Несомненной заслугой писателя видится обращение к региональному материалу. Это крайне интересная тема, придавшая его прозе особый – «дальневосточный» колорит. «Стремление сохранить и преумножить достижения русской культуры сплелось в харбинской культуре и литературе вначале с подспудным, затем с осознанным желанием обозначить свою инаковость по отноше-

нию к культуре западной эмиграции, которая истоки самопознания искала в прошлом России» [4, с. 111].

«Встреча писателей с инокультурой и поиски этнического самостояния», по выражению исследователей, приводили к обживанию чужого мира. Но при этом «экзотика Востока, увлекавшая поэтов Серебряного века, теряет на харбинской почве свой идеализированный, абстрактный облик и приобретает вполне осязаемую, осязаемую фактуру» [7, с. 274]. «Для русских эмигрантов, оказавшихся в Маньчжурии, мифологизированный и эстетизированный Китай становится житейской реальностью, зачастую очень суровой» [4, с. 110–113]. Традиционная для русской культуры дилемма «Запад – Восток», опирающаяся на архаическую оппозицию «свое/чужое», децентрировалась в представлениях харбинских художников слова.

Литература

1. Байков Н.А. Тайга шумит; По белу свету; У костра; Сказочная быль. Владивосток, 2012. 512 с.
2. Гамза М. О системах ценностей русской эмиграции в Китае // Новое литературное обозрение. 2014. № 3 (127) // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/3/23g.html>.
3. Жарикова Е.Е. Ориентальные мотивы в поэзии русского зарубежья Дальнего Востока. Комсомольск-на-Амуре, 2007. 116 с.
4. Забияко А.А., Эфендиева Г.В. Меж двух миров: Русские писатели в Маньчжурии. Благовещенск, 2009. 352 с.
5. Ивашенко Е.Г. «Утраченные иллюзии» Бориса Юльского // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 1. Благовещенск, 2006. С. 100–122.
6. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Классика.ру. URL: <http://www.klassika.ru/read.html?proza/lermontov/geroi.txt&page=26>.
7. Ли И. Образ Китая в русской поэзии Харбина // Русская литература XX века: Итоги и перспективы изучения. М., 2002. С. 271–285.
8. Линник Ю. Сольвейг (наброски к портрету Лариссы Андерсен) // Грани. Frankfurt/M., J.-S., 1995. № 177. С. 149–167.
9. Лобычев А. Человек, ушедший на русский Восток: жизнь и проза Бориса Юльского // Рубеж. 2011. № 11. С. 147–155.
10. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2012. 331 с.
11. Сидихменов В.Я. Китай: страницы прошлого. М., 1987. 448 с.
12. Шкуркин П.В. Хунхузы: этнографические рассказы // Рубеж. 2011. № 11. С. 299–325.
13. Юльский Б.М. Зелёный легион. Владивосток, 2011. 560 с.
14. Яшнов Е. Стихи разных лет // Наш современник. 2011. № 12. С. 236–246.

References

1. Baikov N.A. *Tajga шумит; Po belu svetu; U kostra; Skazochnaia byl'* [The taiga rustles; In this world; At a fire; Fantastic legend]. Vladivostok, 2012, 512 p.
2. Gamza M. O sistemah cennostej russkoi emigracii v Kitae [About value systems of the Russian emigration in China]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 2014, № 3 (127) *Zhurnal'nyj zal* [Journal hall]. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/3/23g.html>.
3. Zharikova E.E. *Oriental'nyie motivy v poezii russkogo zarubezh'a Dal'nego Vostoka* [Oriental motives in poetry of the

Russian abroad of the Far East]. Komsomol'sk-na-Amure, 2007, 116 p.

4. Zabiako A.A., Jefendieva G.V. *Mezh dvuh mirov: Russkie pisateli v Man'chzhurii* [Between two worlds: The Russian writers in Manchuria]. Blagoveshhensk, 2009, 352 p.

5. Ivashenko E.G. "Utrachennye ill'uzii" Borisa Iul'skogo [Lost dreams of Boris Yul'sky]. *Russkij Harbin, zapechatlennyy v slove* [The Russian Harbin imprinted in the word]. Vol. 1. Blagoveshhensk, 2006, pp. 100–122.

6. Lermontov M.Iu. Geroi nashego vremeni [Hero of our time] *Klassika.ru* [Classics.ru]. Available at: <http://www.klassika.ru/read.html?proza/lermontov/geroi.txt&page=26>.

7. Li I. Obraz Kitaia v russkoi poezii Harbina [Image of China in the Russian poetry of Harbin]. *Russkaia literatura XX veka: Itogi i perspektivy izucheniia* [Russian literature of the XX century: Results and prospects of studying]. Moscow, 2002, pp. 271–285.

8. Linnik Iu. Sol'vejg (nabroski k portretu Larissy Andersen) [Solveig (sketches to Larissy Andersen's portrait)]. *Grani* [Sides]. Frankfurt/M., J-S., 1995, № 177. С. 149–167.

9. Lobychev A. Chelovek, ushedshii na russkii Vostok: zhizn' i proza Borisa Iul'skogo [The person who has left on the Russian East: life and prose of Boris Yul'sky's prose]. *Rubezh* [Boundary], 2011, № 11, pp. 147–155.

10. Meletinskii E.M. *Poetika mifa* [Myth poetics]. Moscow, 2012, 331 p.

11. Sidihmenov V.Ia. *Kitai: stranicy proshlogo* [China: pages of the past]. Moscow, 1987, 448 p.

12. Shkurkin P.V. Hunhuzy: etnograficheskie rasskazy [Hunkhuza: ethnographic stories]. *Rubezh* [Boundary], 2011, № 11, pp. 299–325.

13. Iul'skii B.M. *Zelionyi legion* [Green legion]. Vladivostok, 2011. 560 p.

14. Iashnov E. Stihy raznykh let [Verses of different years]. *Nash sovremennik* [Our contemporary], 2011, № 12, pp. 236–246.

УДК 821.161.1

С. Ю. Лаврова

Череповецкий государственный университет

МЕТАФОРА ШАХМАТНОЙ ИГРЫ КАК ЗНАКОВЫЙ КОМПОНЕНТ ФАНТАЗИЙНОГО ДИСКУРСА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Н.Д. АХШАРУМОВА «ИГРОК»)

*Работа выполнена при поддержке РГНФ (проект № 15-04-00491) «Неисследованные
«имена» в русском литературном процессе второй половины XIX века:
Н.Д. Ахшарумов как прозаик и литературный критик»*

В данной статье проанализирована метафора шахматной игры фантазийного дискурса романа Н.Д. Ахшарумова «Игрок» и показана ее значимая роль в организации повествования.

Фантазийный дискурс, метафора, шахматная игра, Ахшарумов.

This article analyzes the metaphor of chess to the imaginary discourse of the novel by N.D. Akhsharumov "Player" and shows its significant role in the organization of the narrative.

Fantasy, discourse, metaphor, the chess game, Akhsharumov.

Введение

В настоящей работе термин *семиотика* используется в значении «знаковая система». Шахматная игра, естественно, представляет собой оригинальную знаковую систему, специфика организации которой когда-то показалась швейцарскому лингвисту Ф. де Соссюру наиболее репрезентативной для примера по изучению другой структурированной системы, которую он создавал и пытался описать, – знаковой системы языка [5].

Цель данной статьи заключается в анализе метафоры шахматной игры фантазийного дискурса романа писателя-беллетриста XIX века Н.Д. Ахшарумова. Шахматная игра, регламентируемая правилами и законами, – одна из любимейших игр образованного человечества, в языковой своей интерпретации являлась предметом многостороннего изучения, приобретаемая в том числе и развернутую семиотическую составляющую.

Каждый просвещенный век привнес свою направленность в развитии, изучении и описании феномена шахматной игры. Не могла остаться в стороне и вездесущая языковая метафора, создатели которой угадывали парадоксальное свойство сравнения в явлениях мира, не поддающихся сходству, казалось бы, даже в областях бытийной референции.

Абсолютно бытийная по своей сущности шахматная игра, отражающая специфику ментальной деятельности познающего мир субъекта, характеризующаяся логически выстроенными ходами, знаковыми фигурами с закрепленной значимостью в пределах шахматной доски, обладала всеми предпосылками для переноса своего способа функционирования на сферы жизни в другие аспекты бытия человека.

Так со временем феномен шахматной игры начинает приобретать метафорическое значение и метафорическую значимость за пределами хронотопа шахматной доски. Постепенно метафора шахматной