

Завтра поможешь. Сегодня ты пока гость. На третий день уже гостем не будешь. Тогда и поможешь.

– А кем я тогда завтра буду? – улыбнулась Настасья.

Валинка затынула на затылке концы косынки, отряхнула передник.

– Хозяйкой будешь, Наз-стас-йя-джан.

– Зовите меня Стасей. <...>

– Ладно, будешь Стася» [2, с. 203].

Итак, прозвища в произведениях Наринэ Абгарян служат отражением особого мировидения мультикультурного автора. Зачастую они возникают на стыке разных культур: прозвища либо вступают в контрастные, противоречивые взаимоотношения, подчеркивая культурный контакт, либо проходит процесс адаптации к иной культуре, стираются границы «свое-чужое». Различные формы имени могут использоваться персонажами в качестве психологического манипулирования. В то же время прозвище может быть сиюминутным, характеризовать своего носителя здесь и сейчас, а могут и связывать с родом, принимают функцию своеобразного национального, географического и исторического маркера.

#### **Используемая литература**

1. Абгарян Н. Все о Манюне. – М.: АСТ, 2019. – 861с.
2. Абгарян Н. С неба упали три яблока. – М.: АСТ, 2019. – 381 с.
3. Давыденко В. Из блога в переплет: интервью с Наринэ Абгарян // Rg.ru: Интернет-портал «Российской газеты», 2012-2015. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rg.ru/2011/02/24/reg-jugrossii/abgaryan.html> (дата обращения: 17.04. 2020).
4. Толкачев С. П. Мультикультурный контекст современного английского романа : дис. ... д-ра филол.н. – М., 2003. – 404 с.
5. Успенский Л. В. Ты и твое имя: рассказы об именах. – Л.: Детская литература, 1972. – 573 с.

*Н.А. Зайцев*

*Россия, г. Москва,*

*Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина*

*Научный руководитель к. филол. н., доцент Е.К. Петровна*

#### **СВОЕОБРАЗИЕ И ФУНКЦИИ ОБРАЗОВ АРХИТЕКТУРЫ В РАССКАЗЕ Г.Ф. ЛАВКРАФТА «ПОГРЕБЕННЫЙ С ФАРАОНАМИ»**

##### *Аннотация*

В статье рассматриваются образы архитектуры в рассказе Г.Ф. Лавкрафта «Погребенный с фараонами». Определяются предпосылки и цели обращения к этим образам, их своеобразие относительно других произведений автора. На основании анализа делаются общие предположения о месте образов архитектуры в образной системе лавкрафтовских произведений.

**Ключевые слова:** Г.Ф. Лавкрафт; литература ужасов; образ; образная система.

Г.Ф. Лавкрафт, один из наиболее значимых писателей-фантастов прошлого века, оказался в числе тех, кто возвел литературу ужасов в ранг полноценного творческого направления с собственной классикой, своими мастерами и эпигонами. Ему принадлежит заслуга создания особой отрасли в этом направлении – так называемых «лавкрафтовских ужасов», известность и признание которым обеспечили важнейшие проблемы, по-особому поставленные Лавкрафтом и его последователями (опасности прогресса и научного познания, наследственность и вырождение, место человека во Вселенной и многие другие), а также особый стиль Лавкрафта, его подход к формальным особенностям своих произведений, несомненно обусловленный знанием литературной традиции повествования о сверхъестественном. Сюда следует отнести частое и определенно значимое обращение к образам архитектуры. Очевиднейшей из предпосылок его можно считать личный интерес Лавкрафта к культуре и истории родной Новой Англии, сильно повлиявший на его рассказы и повести. Однако, поскольку архитектура в творчестве Лавкрафта не исчерпывается американскими городами и новоанглийскими усадьбами, можно говорить и о других предпосылках изображения зданий в его рассказах.

Во-первых, особое видение архитектуры, присущее Лавкрафту, испытывающему по выражению М. Уэльбека «бурный эстетический экстаз перед лицом прекрасного зодчества» [4, с. 64], неизбежно должно было отразиться на его художественном мире. Во-вторых, привязка действия к таким точным пространственным ориентирам, как здания, обеспечивала восприятие его как реального или по меньшей мере приближенного к реальности. Как отмечает М. Баранов, «восприняв место действия рассказа как реальное и воссоздав в воображении его образ и географическое положение, читатель подсознательно воспринимает последующее как нечто имевшее место в реальной жизни. И хотя в конце все-таки осознает фантастичность произведения, мысль о возможности подобного события в реальной жизни остается в глубине сознания» [1]. Из этого приближения к реалистичности вытекает возможность путем варьирования архитектурных образов, отнесения с их помощью действия к разным странам и эпохам, показать, что «от болотных топей Луизианы до стылых плоскогорий антарктических пустынь, в самом сердце Нью-Йорке, как и в сумрачных лощинах Вермонта, — все говорит о Вселенском присутствии Зла» [4, с. 124]. Таковы основные черты лавкрафтовского подхода к архитектуре в его произведениях. Интересным представляется рассмотрение образов архитектурных сооружений в рассказе «Погребенный с фараонами», где их введение в ткань произведения представляется достаточно необычным для творчества Лавкрафта.

В самом кратком изложении сюжет этого рассказа, написанного по просьбе Г. Гудини, следующий: рассказчик, напоминающий практически в равной мере Гудини и типичного лавкрафтовского героя, повествует о посещении Египта, когда в погоне за экзотическими впечатлениями он, обманутый таинственным проводником, оказывается в глубоком помещении одной из пирамид, где становится свидетелем ритуала, посвященного чудовищному божеству. Благодаря своим способностям и везению герой находит выход из пирамиды и даже сохраняет рассудок, убедив себя в том, что все происходящее ему лишь пригрезилось.

В начале рассказа описывается путешествие героя через Порт-Саид в Каир и знакомство с египетской столицей, причем в этой части можно проследить достаточно четкую градацию в описании архитектуры.

Говоря о Порт-Саиде, первом посещенном им египетском городе, рассказчик ограничивается характеристикой его как «типичного европейского городка» [3]. Примерно том же ключе, хотя и более развернуто, формулирует он первые впечатления от Каира. «Все, что мы увидели,» - констатирует рассказчик, - «оказалось европейским, не считая нарядов и лиц» [Там же]. «Скучный подземный переход» ведущий на «площадь, запруженную экипажами, такси и трамваями»; «широкое авеню с фешенебельной застройкой» [Там же] - таким представляется ему Каир в первый день. Однако уже на следующий день он открывает для себя «лабиринт улиц», «экзотические контуры Каира на фоне неба» [Там же]. Примечательно, что именно в этот день он знакомится с проводником Абдулом Раисом эль-Дрогманом – загадочным человеком, который по ходу действия приобретает все более сверхъестественные черты. Проводник направляет героя в его погружении в египетскую культуру, и первый день посвящается сарацинскому периоду. Рассказчик созерцает «лабиринты узких улочек, окутанных таинственными благовониями; балконы самых прихотливых форм, сходящиеся почти вплотную над вымощенными булыжником мостовыми», «пышные надгробия-мечети», «старинную мечеть султана Хасана и ворота Баб эль-Азаб с башнями по бокам, сразу за которыми проход меж двух круто поднимающихся стен ведет к величественной Цитадели, возведенной самим Саладином из блоков разрушенных пирамид» [Там же]. Напоследок с высокого парапета герой окидывает взглядом «волшебный Каир, весь в золоте резных куполов, воздушных минаретов и ослепительных садов» [Там же]. Когда он ловит взглядом таинственные очертания пирамид, то понимает, что «настала пора прикоснуться к сокровенным тайнам Египта изначального» [Там же]. На следующий день состоится экскурсия к пирамидам Гизы, которым дается подробное описание с точки зрения истории и архитектуры. На вершине одной из пирамид вечером того же дня назначается поединок Абдула Раиса эль-Дрогмана с неким арабом, и герой с воодушевлением отправляется вместе со своим гидом в качестве секунданта. Поединок оказывается прикрытием для сговора, в результате которого арабы сбрасывают связанного героя внутрь пирамиды и тот оказывается в циклопическом помещении, неизвестном даже

археологам. Своды помещения держатся на «колоннах невероятных размеров, на поверхности которых были высечены гигантские иероглифы, хорошо различимые наощупь», стены покрыты «росписями самого отталкивающего характера», а «крутая громада лестницы была сложена из грандиозных порфировых блоков, как будто она предназначалась для ступней исполина» [Там же]. Циклопические формы этого помещения служат самым подходящим фоном для кульминации ужаса, переживаемого рассказчиком.

В отрывистых фразах рассказчика в момент падения внутрь пирамиды можно обнаружить интересную параллель описанной выше градации: «В забытии я оглянулся на происшествия последних недель и увидел, как меня постепенно, шаг за шагом, коварно и исподволь обольщает и завлекает некий гуль, злой дух древнего нильского чародейства, что был в Египте задолго до того, как появился первый человек, и пребудет в нем, когда исчезнет последний. <...> В моем дремлющем сознании разыгралась зловещая драма ненависти и преследования. Я видел, как черная душа Египта выбирает меня одного из многих и вкрадчивым шепотом призывает меня к себе, очаровывая наружным блеском и обаянием сарацинства и при этом настойчиво толкая в древний ужас и безумие фараонства, в катакомбы своего мертвого и бездонного сердца» [Там же]. Представляется, что более или менее подробные и живописные описания архитектуры в первой части рассказа оформляют постепенное духовное обольщение героя «черной душой Египта».

Однако функции архитектурных образов в рассказе Лавкрафта не исчерпываются этой параллелью. По выражению М. Уэльбека «всякая фантастическая повесть строится как пересечение чудовищных существ, помещенных в воображение и подзапретные сферы, с плоскостью нашего обыденного жития» [4, с. 86]. Такое пересечение может основываться на узловых точках, соединяющих мир людей с миром сверхъестественного, и древние памятники зодчества в их числе. Циклопические пирамиды Египта могут служить в литературе ужасов впечатляющим символом связи бесформенного Зла с людьми через оформленность архитектуры. Архитектурный образ вступает здесь в сопоставление с образом аморфного темного начала в своей циклопичности и в противопоставление – в своей стройности и четкости. Сложно найти у Лавкрафта другое произведение, в котором эта идея выражается с такой отчетливостью; нечто подобное можно отыскать в рассказах «Крысы в стенах» и «Потомок», однако изображаемый в них старинный замок в этом плане несколько уступает египетской пирамиде в выразительности.

Рассказ «Погребенный с фараонами» потенциально мог войти в целый ряд лавкрафтовских произведений, в которых возникают образы Востока и восточной архитектуры (из них осуществлен лишь рассказ «Безымянный город», однако в нем автор не обращается к образам восточного зодчества человеческой культуры. Описание безымянного города следует отнести к разряду образов архитектуры иных цивилизаций, представляющих собой отдельную тему для исследования творчества Лавкрафта): Л. Спрэг де Камп

приводит слова писателя о намерении «поместить несколько своих задуманных фантазий в восточную обстановку — возможно, в Багдад» [2]. Подобные упоминания касались и других культур. Принимая это в расчет, можно утверждать, что в данном рассказе Лавкрафта изображение восточного зодчества может обладать и функцией придания надчеловеческим силам глобальных масштабов. Однако эта функция поддерживается другими произведениями лишь потенциально, как воплощенная часть более крупного замысла.

Наконец, важно подчеркнуть, что такие образы, как египетские пирамиды, не созданы Лавкрафтом; не создан им и их мистический ореол. Они раскрывают у Лавкрафта свой собственный образный потенциал, основанный на уже сложившейся таинственной репутации египетских усыпальниц и огромном количестве восходящих к Древнему Египту легенд о населяющих их существах. Схожую особенность творчества Лавкрафта, однако относительно образов демонических существ, отмечает М.С. Фокина в статье «Особенности мифонимического пространства произведений Г.Ф. Лавкрафта»: «Наименования чудовищ, заимствованных из других мифов, помогают адаптировать тяжелые и неказистые наименования лавкрафтовских богов к уже существующему миру» [5, с. 114]. Способность органично вводить в литературу ужасов уже существующий мифический материал является для Лавкрафта средством придать своему художественному миру цельность и богатство.

Итак, на основании проведенного анализа можно заключить, что образы архитектуры в рассказе «Погребенный с фараонами» сочетают в себе как черты и функции, вообще присущие архитектуре у Лавкрафта, так и особые, не проявляющиеся в большинстве других произведений. Предположение относительно возможного своеобразия неосуществленных замыслов писателя о рассказах в восточной обстановке может несколько расширить представление о художественном мире Лавкрафта как едином целом и о его внутренних закономерностях.

#### **Используемая литература:**

1. Баранов М. Своеобразие художественного мира Говарда Филлипса Лавкрафта. [Электронный ресурс]. – URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/articles/baranov-svoeobrazie-lavkrafta.htm> (дата обращения 08.04.2019).
2. Де Камп Л.С. Лавкрафт. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=238984> (дата обращения 08.04.2019).
3. Лавкрафт Г.Ф. Погребенный с фараонами. [Электронный ресурс]. – URL: <http://literature.gothic.ru/hpl/burried.htm#2.2> (дата обращения 08.04.2019).
4. Уэльбек М. Г. Ф. Лавкрафт: Против человечества, против прогресса / Пер. с фр. И. Вайсбура. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 144 с.
5. Фокина М.С. Особенности мифонимического пространства произведений Г.Ф. Лавкрафта // Сборник статей по материалам II

международной научно-практической конференции «Актуальные вопросы в науке и практике. – Уфа, 2017. – С. 111-115.

*Н. А. Исмаилова*  
*Россия, г. Барнаул,*  
*Алтайский государственный педагогический университет*  
*Научный руководитель к.фил.н., доцент Т.А. Богумил*

## **ВЕГЕТАТИВНЫЙ КОД В ЛИРИКЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА (ОБРАЗ ТОПОЛЯ)**

### *Аннотация*

В статье на материале девяти лирических текстов Б. Л. Пастернака рассматривается образ тополя. В художественном мире Б. Л. Пастернака семантика тополя тяготеет к нескольким основным значениям. Во-первых, тополь предстает как «богослов», священное дерево. Во-вторых, дерево, являясь источником запаха, связано с дыханием. В-третьих, тополь – модель жизни, выбора, судьбы. В-четвертых, являясь амбивалентным образом, имеет негативную коннотацию: хаос, демоническое начало, творческий застой, пустоту.

**Ключевые слова:** Б. Л. Пастернак, тополь, мировое дерево, художественный мир, растительный код.

Природа для поэта является самым чистым источником вдохновения: между природой и поэзией с давних пор существует особого рода связь: «Природа входит в само существо поэзии...» [3, с. 284]. Природа помогает поэзии обрести язык. Это достигается посредством различных образов: начиная от отдельно взятых насекомых, цветов и растений и заканчивая целостными пейзажами. Нередко поэты, «столь же первозданные душой, как и природа» [3, с. 283], «говорят» на языке деревьев. Как правило, русская поэзия содержит немало упоминаний березы, сосны, дуба, ивы, ели, рябины, тополя, клена, липы и пр. [4, с. 49].

Тополь является довольно частым деревом в творчестве русских поэтов и имеет устойчивую семантику. М. Н. Эпштейн выделяет несколько ключевых значений и признаков, присущих тополю: стройность, устремленность ввысь («княжеская, королевская осанка»), соприкосновение с небом и звездами – обращение к небесам, «молитва»; тополь-«богослов»; пряный запах тополиных почек; двойная окраска листьев: с одной стороны листья зеленые, с другой – серебристые; образ жизни как целого [4].

В творчестве Б. Л. Пастернака, как одного из сродненных с природой поэтов, тополь раскрывает обозначенные М. Н. Эпштейном значения. Более того, выявлены и новые, ранее не указанные, что обуславливает научную