

На правах рукописи

Мызников Дмитрий Викторович

**ПОВЕСТЬ «КАРА-БУГАЗ»
КАК ЛАБОРАТОРИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА К. ПАУСТОВСКОГО
ПЕРИОДА 1930-х годов**

Специальность 10.01.01 — русская литература

Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Красноярск 2010

Работа выполнена на кафедре теории, истории и методики преподавания литературы ГОУ ВПО «Алтайская государственная педагогическая академия»

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор **Куляпин Александр Иванович**

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор **Собенников Анатолий Самуилович**
(ГОУ ВПО «Иркутский государственный университет»)

кандидат филологических наук **Губина Нина Валерьевна**
(ФГОУ ВПО «Алтайская государственная академия культуры и искусств»)

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Тюменский государственный университет»

Защита состоится 29 марта 2010 г. в 15.00 часов на заседании диссертационного совета ДМ 212.099.12 по защите диссертаций на соискание учёной степени доктора филологических наук при ФГОУ ВПО «Сибирский федеральный университет» по адресу: 660049, г. Красноярск, ул. Ленина, 70, ауд. 204.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Сибирского федерального университета.

Автореферат диссертации размещён на сайте Сибирского федерального университета www.sfu-krasu.ru.

Автореферат разослан « » февраля 2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук,
доцент



И.В. Башкова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Художественное наследие К. Паустовского после долгого периода массовой читательской востребованности переживает непростое время. С одной стороны, имя Паустовского, как и имена ряда других русских писателей, получивших признание при советской власти, и тем самым будто бы скомпрометировавших себя, многие просвещённые читатели обходят стороной. При этом, в России и за рубежом продолжают издавать его книги, хотя и заметно уменьшенными тиражами. Между тем, в последние десятилетия значительно разнообразилась тематика научных работ, связанных с именем Паустовского. Кроме всего, в нашей стране и за рубежом открылись 5 музеев Паустовского, а маршруты, некогда прочерченные им в реальности, а затем и на страницах его книг, привлекают всё больше туристов. Таковой является, например, знаменитая «Тропа Паустовского» в Солодче. Наконец, при Московском музее Паустовского издаётся журнал «Мир Паустовского», за 17 лет вышедший в количестве почти 30 объёмных выпусков. Номера его полностью посвящены жизни и творчеству одного писателя. Таким образом, говорить о забвении имени этого крупнейшего русского писателя советской эпохи весьма преждевременно.

Научные работы, исследующие творческое наследие писателя, имеют самую широкую географию от России до Китая, Франции и Германии.

Феномен Паустовского заключается в том, что, несмотря на смену социально-политических ориентиров и эстетических предпочтений, произошедших в последние годы, Паустовский остаётся в широком смысле востребованным автором. Нравственный облик К. Паустовского и степень обаяния его произведений неизменно способствуют интересу к творчеству этого писателя.

Актуальность данного диссертационного исследования обусловлена несколькими причинами. Во-первых, очевидно недостаточным до сих пор количеством и качеством работ, в которых бы пристально рассматривалась художественная структура произведений Паустовского. Во-вторых, крайней скудостью исследований повести «Кара-Бугаз» (1932). В-третьих, невнятной периодизацией творческого наследия, происходящей, в частности, из недостаточной разработанности структурно-жанровых особенностей произведений Паустовского. В-четвёртых, явным перекосом читательской и исследовательской заинтересованности в содержательной и, прежде всего, природоведческой составляющей творческого наследия писателя.

Между тем, на протяжении длительного периода в литературоведении исследовались различные аспекты творческого наследия Паустовского.

Первые попытки изучения художественного творчества Паустовского относятся к 1920-м годам. Жанровый состав такого рода исследований в первые десятилетия творческой активности писателя сводился в основном к рецензиям и критическим статьям, к настоящему времени имеющим особый статус живого отклика на новое, по тем временам, художественное явление и, зачастую, даже

художественной полемики с писателем. Значительную часть этих рецензий составляют отклики писателей или профессиональных критиков. Среди наиболее значимых имён здесь можно назвать Андрея Платонова с его рецензией «Константин Паустовский», посвящённой сборнику «Рассказы», статью Ю. Олеси «Письмо писателю Паустовскому», а также рецензии профессиональных редакторов и литературоведов, например, А. Эрлиха «Рассказы Паустовского», А. Дермана, остановившего внимание на сборнике «Рассказы» и повести «Мещерская сторона», С. Гехта «Константин Паустовский».

Немаловажную роль в осмыслении творчества Паустовского сыграли и политически значимые читатели, одним из которых стала Н. К. Крупская со статьёй «Героика нашей жизни» — непосредственным откликом на повесть «Кара-Бугаз».

Несмотря на популярность произведений Паустовского и его творческую плодовитость в течение 1930-х годов, его имя, за незначительными исключениями, не затронуто в фундаментальных исследованиях тех лет.

Основной корпус исследований творчества писателя приходится на послевоенное время. Однако направленность этих работ изменяется. Интерес к конструктивности (композиция, приём и т.п.) уступает место интересу к содержательным элементам произведений.

За последние 60 лет наиболее масштабными исследованиями творчества Паустовского явились работы Е. Алексанян «Константин Паустовский-новеллист», Л. Ачкасовой «Гуманизм в творчестве Паустовского», Л. Кременцова «Книга о Паустовском. Очерки творчества» и «Паустовский: Жизнь и творчество», Л. Левицкого «Константин Паустовский», С. Львова «Константин Паустовский: Критико-биографический очерк», С. Щелоковой «К. Паустовский — романтик и реалист».

По преимуществу, в указанных работах делается обзор всего корпуса произведений Паустовского. По этой причине они, за крайним исключением, не содержат аналитических разделов. Между тем, нельзя не сказать о ценности этих работ, которая заключается прежде всего в том, что их обзорность даёт широкое представление о творческой эволюции писателя, а значит способствует пониманию процессов развития его художественного метода¹.

Те же работы, которые представляют собой аналитические исследования, к сожалению, насчитывают не более десятка наименований и, по преимуществу, выполнены в жанре статьи. Наиболее значительными представляются работы Л. Ачкасовой «Ранняя проза Паустовского», Г. Ахметовой «К вопросу о речевой структуре повествования в «Кара-Бугазе» К. Паустовского: на материале главы «Чёрный остров», С. Дмитренко «Рассказы К. Паустовского в «Правде» 1930-х

¹ Понятие «художественного метода» — одного из основных понятий марксистской теории художественного творчества, введённого в эстетическую терминологию в конце 1920-х годов, в данной диссертации предпочтительнее более современных терминов «поэтика», «поэтология» и т.п., прежде всего, по причине большего отражения духа той эпохи, когда были созданы анализируемые произведения К. Паустовского.

годов», Т. Карпеченко «Формирование эстетической концепции К. Г. Паустовского в десятилетие — двадцатые годы», М. Холмогорова «Паустовский—гражданин», Ю. Беляева «Автографы Паустовского».

Также необходимо выделить работы, сочетающие в себе общетеоретические исследования с обращением к произведениям Паустовского. Наиболее ценными из них для понимания структурных закономерностей произведений Паустовского являются работы В. Ковского «Реалисты и романтики», А. Эльяшевича «Лиризм. Экспрессия. Гротеск. О стилевых течениях в литературе социалистического реализма».

Наиболее исследованы те сферы жизни и творчества Паустовского, которые связаны, по преимуществу, с внелитературными или внешними литературными аспектами, такими как тематика и история создания произведений, биография Паустовского и даже генеалогия рода Паустовских. При этом, почти совершенно неизученными остаются семиотические и структурные составляющие художественных произведений Паустовского. Именно по этой причине затруднительно рассматривать вопросы как творческой эволюции писателя, так и жанрово-стилевых особенностей его произведений.

Исходя из этих предпосылок формулируется цель исследования.

Цель диссертации — исследование художественного метода К. Паустовского периода 1930-х годов на основании изучения художественной структуры повести «Кара-Бугаз».

Такая цель предопределяет решение в работе следующих **задач**:

- 1) рассмотреть особенности развития художественного метода малой прозы Паустовского 1920—1930-х годов;
- 2) исследовать структурно-композиционные особенности повести «Кара-Бугаз» и сформулировать общие принципы построения композиции;
- 3) выявить систему взаимодействия субъектных персонажей;
- 4) прояснить роль и значение объектных персонажей (залив Кара-Бугаз, мирабилит);
- 5) раскрыть способы трансляции авторской позиции в тексте;
- 6) исследовать пространственно-географическую сферу повести, описать приёмы, с помощью которых она взаимодействует с географией реального пространства;
- 7) определить системные основания ошибки, как устойчивого элемента текста повести.

Объект исследования — повесть Паустовского «Кара-Бугаз» в контексте произведений писателя 1920—1930-х годов.

Предмет исследования — повесть «Кара-Бугаз» как лаборатория художественного метода Паустовского 1930-х годов.

Материалом работы, помимо произведений Паустовского 1920—1960-х годов, являются исторические, географические, мемуарные, картографические и кинематографические источники.

Методы исследования. Недостаточная изученность структурных особенностей произведений Паустовского способствовала выбору теоретико-методологической основы исследования, в основу которой последовательно легли принципы, заложенные в трудах формальной школы и её предшественников, а также в трудах структуралистов. Наиболее значимыми работами в этом отношении стали труды Р. Якобсона «О художественном реализме», Ю. Тынянова «О пародии», Ю. Лотмана «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия», «Структура художественного текста», В. Топорова «Пространство и текст», а также зарубежных структуралистов и герменевтиков: Р. Барта «Введение в структурный анализ повествовательных текстов», Г.-Г. Гадамера «Семантика и герменевтика» и других исследователей.

Важность изучения культурных процессов эпохи 1920—1930-х годов предполагает обращение к современным концепциям искусства и культуры социалистического реализма. Наиболее значительными из них представляются труды М. Геллера «Машина и винтики. История формирования советского человека». В. Паперного «Культура Два», И. Смирнова «Социософия революции», Г. Гусейнова «Карта нашей родины: идеологема между словом и телом», К. Кларк «Советский роман: история как ритуал», И. Клейн «Беломорканал: литература и пропаганда в сталинское время», С. Лобанова «Проблема границы в советском «производственном романе». Кроме этого, крайне важны труды Е. Добренко «До самых до окраин», «Искусство социальной навигации (Очерки культурной топографии сталинской эпохи)», «Политэкономия соцреализма», а также наиболее фундаментальное издание, посвящённое изучению различных аспектов соцреализма «Соцреалистический канон».

Гипотеза диссертационного исследования определяется, исходя из особенностей творческого наследия Паустовского — резких тематических и стилистических отличий произведений 1920-х от произведений 1930-х годов, где переломным произведением является повесть «Кара-Бугаз». Основу рабочей гипотезы можно сформулировать следующим образом: творческое наследие К. Паустовского периода 1930-х годов распадается на два тематических и методологических направления — «природоведческое», прославившее автора безотносительно идеологических установок читательской аудитории, и тематически конъюнктурное, внешне совпадавшее с официальными идеологическими установками. Это направление, лабораторией для которого является повесть «Кара-Бугаз», представляется эстетико-идеологической оппозицией как литературно-художественным тенденциям 1920—30-х годов, так и общественно-политической ситуации эпохи.

Научная новизна исследования определяется тем, что на материале прозы Паустовского периода 1920—1930-х годов реконструируется методологическая

основа скрытой сатиры, реализованной в промежутке между тотальной пропагандой и тотальной цензурой. В рамках структурно-семиотического подхода изучены приёмы, которые позволяли Паустовскому транслировать своё человеческое и гражданское кредо, а также подвергнуты анализу наиболее значительные художественные средства, которые позволяли избежать цензурных нападков, которые могли бы создать не только множественные препятствия на поприще беллетриста, но и привести к серьёзному конфликту с властью, где писатель заведомо оказался бы проигравшим.

Изучение поэтики Паустовского данного периода позволяет скорректировать общепринятые воззрения на его творчество, выделить в нём сатирический элемент, а также опровергнуть широко распространённое мнение об этом авторе, как о писателе, нарочито удалившемся от общественно-политических проблем своего времени.

Выработка методологии исследования географического художественного пространства в повести «Кара-Бугаз» даёт возможность усовершенствовать подходы к изучению пространства художественной прозы, относящейся не только к охваченному диссертацией периоду, но и применить элементы этой методологии к широкому кругу произведений как русского, так и советского периодов.

Теоретическая значимость. В работе, применительно к творчеству Паустовского, формулируется понятие объективной контекстуальной проекции (ОКП) как приёма, с помощью которого осуществляется взаимодействие художественных реалий с внетекстовыми источниками и объектами.

Среди прочего, данная работа позволяет прояснить основания перехода Паустовского от поэтики романтизма раннего периода творчества к поэтике реализма. Результаты работы дадут возможность корректировать направление научных исследований не только творчества Паустовского, но и его современников.

Практическая ценность. Материалы исследования могут быть использованы в практике высшей школы: на курсах по истории русской литературы XX века, в спецкурсах и спецсеминарах по литературе советского периода, а также в рамках школьного образовательного процесса.

Положения, выносимые на защиту.

1. Композиция повести «Кара-Бугаз» неразрывна. Она формируется несколькими устойчивыми системами взаимосвязей между персонажами.

2. Коллизия повести заключается в противопоставлении двух идейно-эстетических позиций, одну из которых занимает группа персонажей, наделённых идеологизированным мировоззрением, а другую — автор, чьё кредо транслируется персонажем-посредником Купером.

3. Пространство «Кара-Бугаза» представляет собой динамичную композиционно-содержательную структуру. В её основании лежит приём объективной контекстуальной проекции, позволяющий плодотворно соотносить

художественное изображение с объективной действительностью. Соотнесение этих двух планов предоставляет читателю потенциальную возможность значительно увеличивать содержательный объём текста, а также направляет по пути интерпретаций, отличных от той, которая диктуется внешним содержательным планом.

4. Логическая ошибка является ведущей композиционной и содержательной единицей текста. Она выполняет роль индикатора группы противостоящих автору персонажей, действует на уровне приёма и формирует иронический подтекст.

Апробация работы. Материалы диссертации излагались на методологических семинарах филологического факультета, заседаниях кафедры теории и русской литературы XX века БГПУ (АлтГПА). Основные положения исследования были представлены на конференциях:

- Научно-практическая конференция «Молодёжь Барнаулу». Барнаул, 13—17 ноября 2006.

- Международная научно-практическая конференция «Воспитание читателя: теоретический и методологический аспекты». Барнаул, 14—16 марта 2007.

- Научная конференция молодых ученых в институте филологии СО РАН — 25 апреля 2008.

- Международная научная конференция «Диалог культур». Барнаул, 13—15 сентября 2008.

По теме диссертации опубликовано 5 работ. В том числе опубликована одна статья в издании, рекомендованном ВАК.

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения, приложения, библиографического списка, включающего 257 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** даётся обоснование научной актуальности темы, определяются предмет и объект исследования, формулируются его цели, задачи и методика. Устанавливаются хронологические рамки периода, в течение которого происходит трансформация художественного метода Паустовского 1920-х годов.

Главным вопросом **первой** главы «Тенденции развития художественного метода Паустовского в 1920—30-е годы» является сравнение двух периодов художественного творчества Паустовского. Произведения, относящиеся к 1920 годам, сравниваются с произведениями середины-конца 1930-х годов в целях рельефного выделения формальных и содержательных отличий и совпадений в данные периоды.

Первый раздел «Русская литература в контексте социально-политической ситуации 1930-х годов» посвящен обзору политико-идеологического контекста русской литературы и прояснению закономерностей развития литературного процесса в обозначенный период.

Идеологический раскол в области литературы, который проявился уже в первые советские годы, отразился в противоборстве новых тенденций с традиционными художественными методами и средствами. Эти новые тенденции нашли наиболее полное выражение в художественно-идеологическом методе под названием социалистический реализм. В зависимости от политической конъюнктуры в конкретный исторический момент это позволяло диктовать условия, тематику и средства художественной деятельности. Таким образом, относительная свобода творчества и печати 1920-х годов сошла на нет под давлением соцреализма, как идеологической формулировки, принятой к действию государственными институтами, призванными руководить процессами воплощения картины нового мира.

Появление этой формулы стало результатом многолетней тенденции, состоявшей во множественных попытках советской власти привести многоликую литературную деятельность к единообразию. Именно эта тенденция в конце 1920-х годов привела многих писателей к пересмотру художественных интересов, а следом и методов. Унификация художественных принципов конкретного писателя с принципами официальной идеологии, с одной стороны, давала писателю множество определённых гарантий, но, зачастую, входила в противоречие с его мировоззренческими убеждениями. Именно поэтому многие писатели должны были коренным образом пересмотреть свои художественные принципы и либо поступиться ими в пользу соцреализма, либо же переформулировать своё художественное кредо таким образом, чтобы оно явно не противоречило новым условиям.

Паустовский пересмотрел свою художественную методологию и трансформировал принципы, которых придерживался прежде. На основе прежних принципов и под влиянием внешних факторов, он сформировал совершенно новую методологию, лабораторией для которой стала повесть «Кара-Бугаз». Исходя из дневниковых записей начала и конца 1920-х годов, дающих представление о том, что Паустовский находился в скрытой нравственной и эстетической оппозиции советской действительности, можно говорить, что «Кара-Бугаз» стал основанием нового этапа творческой эволюции Паустовского, который сопровождался коренной ломкой предыдущих художественных принципов.

Второй раздел «Основные этапы творческой эволюции Паустовского» обращён к проблеме периодизации художественного наследия писателя. Рассмотрение этапов творческой эволюции в хронологическом порядке позволило составить представление об общих тематических и мировоззренческих изменениях на протяжении его творческой биографии. В свою очередь, это дало возможность уточнить хронологию такого рода изменений и, тем самым, обозначить произведения, сопоставление которых наиболее ярко отражает изменения художественного метода исследуемого автора.

Обращение в **третьем** разделе к сборнику «Минетоза» (1927) обусловлено, как минимум, двумя соображениями. Во-первых, тем, что этот сборник — один из

наиболее ранних и, вместе с тем, наиболее показательных с точки зрения художественной манеры. Стилистика и приёмы Паустовского в «Минетозе» сформированы на основе принципов романтизма с тематическим уклоном к идеализации социализма.

Даже поверхностное рассмотрение «Минетозы», а также обращение к рецензиям на неё позволяет составить представление о художественных особенностях манеры раннего Паустовского. К характерным чертам этого периода творческой эволюции Паустовского относятся: экзальтированная романтизация определённого типа людей, отношений и общественного устройства; лексические излишества в описаниях; навязчивые языковые украшения; непомерное пристрастие автора к экзотике — всему необычному и нарядному. Все эти особенности, являющиеся почти непременным атрибутом произведений начинающего прозаика, в дальнейшем сходят на нет лишь в той степени, в которой их нельзя использовать без дополнительного смысла, например, в качестве элементов иронического стиля. По-видимому, именно это и объясняет дальнейшее использование Паустовским разного рода легковесных приёмов, будто бы исчерпавших себя ещё до момента создания первого серьёзного произведения — повести «Кара-Бугаз».

Разделы **четвёртый** «Сборник «Рассказы» в рецензиях А. Платонова и А. Дермана» и **пятый** «Очерк «Михайловские рощи» как иронико-сатирическая пародия» обращены к сборникам рассказов Паустовского середины 1930-х — начала 1940-х годов. Особенности сборника «Рассказы» (1940) проясняются в ходе пристального рассмотрения двух посвящённых ему рецензий.

Критика Платонова направлена на два аспекта: искажение действительности в области изображения человеческих характеров и искусственность элементов этого изображения, то есть приёмов. Это Платонов относит к пагубному влиянию традиции, связанной с именем А. Грина.

В отличие от Платонова, А. Дерман определяет лишь формальную принадлежность рассказов детской литературе. Прежде всего, в обращении писателя к конкретному читателю («мальчику»). В этом критику видится нарочитое снижение автором собственного уровня мастерства и проистекающая отсюда низкая художественность — неубедительность.

Платонов говорит о той степени оторванности описания событий в значительной части «Рассказов» от реальности, когда неоправданно возвышенное переходит в область иронии. А. Дерман, во многом дублируя мысль Платонова, добавляет заинтересованное лицо — профессионального писателя, который и мог бы сравнить два разных почерка одного автора и сделать некие выводы, в отличие от «мальчика», которому, по внешности, предназначается эта книга.

Находя часть рассказов, помещённых в первой половине сборника, слабыми, слащавыми, далёкими от реальности, оба рецензента обращают внимание и на другие произведения этого сборника, в которых они находят и выдающуюся стилистику, и широту таланта и прочие атрибуты подлинного мастерства. При этом ни Платонов, ни Дерман ни слова не говорят о том, почему оказались вместе

произведения, которым эти критики дают совершенно полярные оценки. Сравнение рецензий выводит на предположение, что при составлении сборника Паустовский пользовался каким-то принципом, результаты применения которого не были должным образом отмечены критиками.

Анализ очерка «Михайловские рощи», подводящего хронологическую черту под методом, которым в целом ряде произведений пользовался Паустовский на протяжении 1930-х годов, продиктован не только необходимостью закрепить выводы, сделанные на основе сравнения рецензий на сборник «Рассказы», но и тем, чтобы, по возможности, отыскать крайнюю точку художественного метода 1930-х годов, а также отработать методологический инструментарий перед работой с повестью «Кара-Бугаз».

Особенности, выявленные в «Рассказах», достигают апогея в «Михайловских рощах», что особенно отчётливо видно в текстологическом сравнении первого и последующих, подвергнутых авторской редакции изданий этого очерка. Контраст, скрытый гротеск, ирония, сарказм, развёрнутая метафора, пародия являются средствами социально-политической и художественной сатиры, которую Паустовский развивает в «Михайловских рощах».

Таким образом, в первой главе работы показаны те тенденции, которые позволили Паустовскому не только преодолеть романтическую наивность времён «Минетозы», но и развить на её основе особый художественный метод, основание которого видится в повести «Кара-Бугаз».

Во **второй** главе «Структура повести К. Паустовского «Кара-Бугаз» анализируются прежде всего композиционные особенности повести.

Первый раздел «Кара-Бугаз» как новеллистическая повесть» посвящён разбору связанных со структурой текста критических замечаний, а также освещению издательской истории «Кара-Бугаза». По мнению ранних критиков, повесть имеет рыхлую структуру и распадается на ряд искусственно связанных друг с другом и объединённых лишь тематически глав. Между тем, как устанавливается в ходе исследования, такого рода структура была вполне осознаваема самим автором, почему некоторые фрагменты текста могли существовать отдельно от единого текстового поля. Так произошло с одной из центральных глав повести — «Чёрный остров», которая под названием «Кара-Ада» была издана за несколько месяцев до первого полного издания «Кара-Бугаза» в виде отдельного произведения. Судя по издательским пометкам, именно «Кара-Ада» является «первым изданием» «Кара-Бугаза».

Именно эта глава является силовым — структурным и содержательным центром повести и объединяет текст особого рода скрепами, прояснение природы которых и является задачей следующих разделов второй главы.

Во **втором** разделе «Очерковая повесть «Великан на Каме» как художественный аналог «Кара-Бугаза» при помощи обращения к произведению, структурно, тематически и хронологически максимально близкому исследуемой повести, показаны те его особенности, которые имеют параллели с «Кара-Бугазом». Между тем, в художественном и, прежде всего, композиционном

отношении «Великан на Каме» ощутимо проигрывает «Кара-Бугазу», зато значительно превосходит его прямолинейностью изложения, формируемой близким документалистике жанром. Именно поэтому здесь можно наблюдать массивное употребление выразительных средств, близких публицистике, а также низкий уровень маскировки, должной противостоять официальной цензуре.

Третий раздел «Исследование «Кара-Бугаза»: особенности, источники, принципы» формулирует принципы исследования «Кара-Бугаза». Отмечаются степень и значение документальности содержания повести и, на этом основании, ставится акцент на структурных особенностях, как главном художественном элементе. При этом, сопоставление «Кара-Бугаза» с хронологически и тематически родственным произведением Паустовского, повестью «Великан на Каме», позволяет отметить сравнительную массивность применения художественных средств в «Кара-Бугазе». Именно художественная трансформация объективных фактов позволяет воспринимать подтекст, скрытый под буквально-описательными элементами текста. В исследовании это вызывает необходимость опираться не только на текст Паустовского, но и на те доступные тексты и факты, которые позволяют совершить необходимые корректировки: географические карты, мемуары и другие исторические и справочные источники, время издания которых соотносится со временем написания повести или же предшествует ему. Одна часть этих источников упоминается в «Кара-Бугазе», а другая является фактографическим материалом, который автор, как предполагается, нарочито оставил без упоминания, цель чего видится в создании иллюзии объективности.

Внешнее впечатление о раздробленности композиции произведения утверждает необходимость выделения и объяснения существенных её элементов. При этом особую важность для понимания имеет последовательность глав, вставные новеллы и их соотношение с линейным сюжетом, пространственно-временные отношения в тексте, авторская позиция (как точка зрения), смысловые оппозиции.

Раздел **четвёртый** «Симметрия глав, как первичный элемент композиции «Кара-Бугаза» посвящён анализу соотношения десяти глав, которые и составляют целостный текст «Кара-Бугаза».

Основа симметрии заложена в названиях первой и последней глав, соответственно «Заблуждение лейтенанта Жеребцова» и «Грубая ошибка природы».

Наблюдение над наименованием других глав не даёт подобного сходства. Однако анализ их содержания даёт возможность понять, что «эффект отзеркаливания» подчиняет себе весь текст. Преимущественно это происходит на уровне мотивов. Текст делится на две равные по количеству глав части, где вторая является отражением первой. Такой способ расположения и взаимодействия глав даёт основание для понимания одного из планов структуры «Кара-Бугаза» как системы направленных оппозиций, которые осуществляют первичную структурную задачу — объединение частей текста.

В **пятом** разделе «Система персонажей как объединяющий элемент текста «Кара-Бугаза» сделан акцент на одной из основополагающих особенностей структуры повести — линейной связности сюжета посредством эстафетной взаимосвязи персонажей.

Так, первые три главы повести взаимосвязаны простой именной хронологической связью. Персонажи осуществляют эстафету посредством «преемственности», основанной на «знакомстве». Начиная с главы четвёртой, связи осуществляются посредством специфики мышления (сумасшествие) одного из персонажей — Шацкого, следствием чего являются логические ошибки, которые, в свою очередь, представляются индикаторами значимых персонажей. Ошибки определяют место и назначение персонажей в действии повести.

Выделенная группа значимых персонажей закрепляет первоначальные выводы об эстафетной композиции, основанной на именной хронологической преемственности. Линейная композиция такого рода играет роль стержня, который пронизывает и скрепляет всё текстовое поле повести.

Усложнение эстафетной композиции идеологическими элементами, в основании чего лежит своеобразие одного персонажа (Шацкого), формирует особого рода механизм, генерирующий персонажей и объединяющий их в группировки. Кроме того, это выстраивает логику действия и логику восприятия текста. Таким образом, автор даёт возможность воспринимать всю сумму явных и скрытых смыслов, не покидая пределов текста повести.

Раздел **шестой**, посвящённый разграничению автора и автора-рассказчика и способам их взаимодействия, выявляет идеологическую оппозицию группировке персонажа-доминанты Шацкого. Она формируется на основе того, что автор дистанцируется от автора-рассказчика и транслирует своё мнение с помощью подстановочного персонажа — инженера Купера, выполняющего роль alter ego автора в тексте. Это даёт возможность говорить о наличии в тексте автопародии. В свою очередь, автор-рассказчик играет и другую, сугубо техническую роль, объединяя в себе функции оптического прибора и своеобразного редактора, который делает выборку персонажей и фактов, группирует их и осуществляет связи между ними.

Третья глава «Пространственная композиция «Кара-Бугаза» посвящена опытам Паустовского в области осмысления и художественной обработки пространства, перенесения объективных пространственных характеристик на поле художественного текста и взаимодействия двух планов — художественного и реального.

Вспомогательный **первый** раздел «Внетекстовые источники» посвящён установлению тех информационных источников, которыми вероятнее всего пользовался автор «Кара-Бугаза» и которые следует учитывать при исследовании. Для характеристики пространства повести, с одной стороны, привлекаются географические карты, которые позволяют соотносить художественные реалии с реалиями объективными. В свою очередь, рассмотрение исторического фона диктует необходимость обращения к историческим комментариям и мемуарам,

что позволяет найти и объяснить моменты взаимодействия художественной картины, нарисованной Паустовским с реальной исторической и социально-политической ситуацией, прежде всего в тех случаях, когда несоответствие художественных и реальных фактов не поддаётся анализу и их соотнесение ускользает от понимания читателя и исследователя.

Второй раздел — «География «Кара-Бугаза» как элемент всемирной географии» направляет исследование повести к реконструкции карты мира в «Кара-Бугазе». Дальнейший анализ проясняет, что география «Кара-Бугаза» является элементом всемирной географии представляющим собой незначительный фрагмент карты северного полушария Земли имеющий форму перевёрнутой вершиной к югу трапеции с шириной вершины приблизительно в пять географических градусов (около 550 километров) и шириной основания в десять географических градусов (около 1100 километров). Протяжённость фигуры в направлении северо-северо-запад — юго-юго-восток приблизительно равна 3500 километрам.

Исторически карта «Кара-Бугаза» соотносится с античной картографией Демокрита и Клавдия Птолемея, с одной стороны, являясь картой «известного мира», а с другой, сначала формируя оппозицию земель известных и земель неизвестных, а затем, внутри «земель известных» понятия центра и периферии.

В разделе **третьем** «Разновидности географического пространства «Кара-Бугаза» и уровни их взаимодействия» показана «деградация» карты «Кара-Бугаза» по сравнению с современностью, уводящая к своего рода «античности» (от современности через Птолемея к Демокриту). Художественное пространство в таком виде соотнесено с действительностью 1920—30-х годов, когда СССР представлял собой державу, окружённую не только недоброжелательными, но и «идеологически отсталыми» соседями, которые, в переложении ситуации на античную карту, являли собой подобие «варваров», а мир сосредоточивается на ограниченном пространстве незначительной части одного континента.

Центр и периферия, как основные разновидности пространства в «Кара-Бугазе», формируются, исходя не из массивности упоминания в повести географических пунктов, но из идеологической значимости, где центром становится Петербург/Ленинград и, в большей степени Москва, а периферией — залив Кара-Бугаз.

Центр и периферия — не статичные элементы пространства. Во взаимодействии друг с другом они имеют тенденцию к масштабированию художественного поля. С одной стороны, центром может выступать Москва по отношению к Кара-Бугазу, как выражению окраин, с другой стороны, центром может быть СССР по отношению ко всему остальному миру.

Различные уровни взаимодействия этих пространств создают и разнообразные художественные эффекты. Так, этно-идеологический уровень взаимодействия центра и периферии осуществляется с помощью идеологической экспансии посредством переименований, хронологическим стартом для которых является 1917 год. «Варварская» периферия, в которую включён и Кара-Бугаз,

осваивается за счёт замены старых названий на новые, которые являются знаками новой власти. Таким образом возникают центростремительные силы, которые вовлекают Кара-Бугаз в сферу идеологического влияния центра, делая его равноправным, хотя и не равновеликим элементом идеологической сферы повести.

Это объективное условие, в свою очередь, активизирует глобальный художественный приём, который условно назван объективной контекстуальной проекцией.

В **четвёртом** разделе определяется понятие объективной контекстуальной проекции как отражательного, основанного на явлениях, близких аналогии, приёма. Содержание этого приёма заключается в том, что окружающая действительность является для произведения искусства объективным контекстом. Одним из способов художественного осмысления этого контекста становится совпадение значимых для узнавания элементов его реальных объектов (времен, вещей, пунктов, событий и т.п.) с имеющими схожие признаки элементами художественной реальности. Результатом такого наложения является рельефное выделение на проецируемом свойств и качеств проецирующего. Формируя новую точку зрения, это структурирует художественный образ, действующий во взаимодействии с источником. Такого рода маятниковый эффект порождает постоянное взаимодействие двух планов — проецирующего и проецируемого, в результате чего черты сравнения проявляются максимально выразительно.

Объективная контекстуальная проекция (далее проекция или ОКП) применена в «Кара-Бугазе» многократно и представляет собой целую стратегию, наиболее ярко проявляющуюся в географической сфере повести.

ОКП в «Кара-Бугазе» наиболее масштабно действует в виде возвратной проекции, с помощью которой район Кара-Бугаза проецируется на район Ленинграда и Ладоги, а полученные результаты возвращаются обратно, характеризуя очередную стройку коммунизма уже с учётом выводов, сделанных на основе характеристики спроецированного объекта (Ленинграда).

Развёртывание проекции происходит на основании ряда указаний. Так, переименованный в форт Урицкий Форт Александровский массивно отсылает к личности председателя Петроградского ЧК Соломону Урицкому, в честь которого переименован форт, а прежнее название к одному из фортов, находящихся рядом с Кронштадтом — форту «Александр I». Это объединяет два разновременных, но однородных исторических события — восстание декабристов 25 декабря 1825 года и Кронштадтский мятеж 1920 года. Такого рода сближения активизируют иное понимание исторических событий. Так, героизация декабрьского мятежа 1825 года советской властью сопоставляется с выступлением против этой власти, где героизируется уже не сам мятеж, а его подавление.

Отчётливая пародизация «Медного всадника» в «Кара-Бугазе» совпадает со старинным предположением о связи Кара-Бугаза с Северным ледовитым океаном посредством подземной реки. В сочетании с описанием масштабной коммунистической стройки, это дополнительно указывает на северную окраину, в

частности, на Беломоро-Балтийский канал, который, подобно вымышленной старинными географами подземной реке, связывает море (в проекции Балтийское) с Белым морем, как частью Северного ледовитого океана.

Проекция дополнительно акцентирует внимание на проливе, а не на заливе Кара-Бугаз, как на одном из главнейших объектных персонажей повести. Вопрос об его уничтожении (перекрытии) и является, по сути, первой из двух «ошибок», которыми опоясан текст.

Раздел **пятый** «Географический мифологизм и проблема заглавия» целиком посвящён проблеме заглавия, которая возникает из топонимической двусмысленности: Кара-Бугазом называли и залив, и пролив.

Несмотря на то, что в основном речь в повести идёт о заливе, одноимённый пролив обращает на себя особое внимание, поскольку возникает в наиболее значимые моменты действия. Таковых моментов четыре. Первый раз это происходит в первой главе «Заблуждение лейтенанта Жеребцова» и связано с идеей Жеребцова перекрыть пролив. Дважды в главе «Чёрный остров»: сначала в связи с живущим на берегу пролива метеорологом Ремизовым, а затем в связи с так называемым «шествием мёртвых», которые вынуждены огибать залив по периметру по причине существования преграды в виде пролива. Наконец, пролив возникает в последней главе, где вопрос об изменении глубины его, в целях усовершенствования природы, обсуждается целым учёным советом.

Центральным моментом представляется тот, что связан с «шествием мёртвых». Проецируясь на библейский сюжет (книга «Исход»), он стягивает к себе все остальные значимые упоминания пролива

«Шествие мёртвых», с одной стороны, акцентирует внимание читателя на ошибке лейтенанта Жеребцова: в случае, если бы залив был перекрыт дамбой, пленники бы остались живы. С другой стороны, на последней главе, где ошибкой природы является недостаток воды в пустыне, поскольку в противном случае залив мог быть обойдён без жертв. Таким образом, перед читателем вновь возникает силовое поле всего текста, расположенного между двумя ошибками. С точки зрения пленников, Жеребцов ошибся, что не донёс свою идею до государственных институтов своего времени. На деле же ошибка кроется в самой центральной главе («Чёрный остров»), где сталкиваются и противоборствуют две идеологии. Одна из них — та, с которой начинается книга (ошибка лейтенанта Жеребцова), а другая — современная времени написания. И исторически, и в художественном плане столкновение этих идеологий создаёт коллизию, центром которой становится залив, но в ещё большей степени пролив Кара-Бугаз. Таким образом, говоря о проблеме заглавия, можно констатировать, что персонажем, активизирующим центральный конфликт повести, является пролив, а не залив Кара-Бугаз.

Анализ четвёртого упоминания пролива находится в центре внимания **шестого** раздела «Мифогеографический антропоморфизм». Жительство на его берегу Ремизова — человека с серебряной трубкой в горле — активизирует ещё одно проявление ОКП, которое условно названо мифогеографическим

антропоморфизмом. Живущий на берегу пролива Чёрное горло Ремизов имеет в своём собственном горле серебряную (условно, белую) трубку, которая является своего рода лекарством, позволяющим ему дышать. Этот факт, являясь, с медицинской точки зрения, фактологической ошибкой, играет сугубо художественную роль. В одном случае трубка является одним из знаков эстафетной композиции — позволяет идентифицировать неназванного персонажа и объединить две главы, в другом имеет содержательное значение. Она — один из элементов главенствовавшей в те годы идеи искусственного преобразования и улучшения природы. Но прежде всего она необычным способом акцентированный образ, который порождает антропоморфную географическую проекцию, связанную непосредственно с Кара-Бугазом. Она же останавливает внимание читателя, прежде всего, на проливе Кара-Бугаз и его истории. Так, решение Жеребцова написать доклад в министерство о строительстве дамбы и пресечь поступление вод Каспия в залив, подобно болезни, от которой в детстве страдал Николай Ремизов — сын адресата писем Жеребцова. Разъяснения Карелина о вреде этой идеи подобны серебряной трубке, вставленной в горло. Поскольку Ремизов носит серебряную трубку в горле много лет и может с ней разговаривать, значит, извлечение этой трубки, как и уничтожение пролива, приведёт к катастрофе: в случае с заливом — высыханию и смерти природной кладовой мирабилита, в случае с Ремизовым к смерти от удушья. В переносном смысле речь в «Кара-Бугазе» идёт о некоем подобии организма, где, в прямой проекции человеческого организма на географические объекты, Каспий — это воздух, пролив — горло, залив — лёгкие, которые питают организм промышленности, в воображении ряда персонажей окружающей залив широким поясом. Материал же, из которого изготовлена трубка, как и сама трубка — символ ценного и своевременного решения. Таким образом, трубка в горле Ремизова является прямым намёком на необходимость пролива, обеспечивающего не только существование залива, но и его освоение.

В центре **четвёртой главы** «Ошибка в «Кара-Бугазе» как художественный приём» — вопрос о наличии в тексте повести множества различных фактологических и логических ошибок.

В разделе **первом** «Ошибка как приём» проясняется значимость приёма, который, с одной стороны, сформирован и явно продекларирован композиционными особенностями текста, а с другой — является формирующим началом для построения как внутренних смыслов, так и структуры текста.

Особенность этого приёма заключается в его относительной скрытности. Обнаружить его не всегда возможно и это создаёт определённые трудности его функционирования в тексте. В случае, если приём читателем выявлен, он способствует формированию новой точки зрения на тот или иной фрагмент действия. Первым результатом обнаружения ошибки будет сомнение в правильности данной информации, а вторым — попытка объяснения уместности, а, стало быть, и значения этого приёма, что приведёт к изменению интерпретации конкретного фрагмента текста, к которому он относится.

Использование приёма, по всей видимости, было обусловлено во-первых, различными фактами социально-политической жизни страны, представляющими собой, упрощённо говоря, ошибки, зачастую имеющие трагический результат (коллективизация — голод), что, вероятно, стало основанием внутреннего противоречия, в результате которого Паустовский и стал параллельно развивать два направления. Одно из них было практически независимым от политических коллизий того времени («Мещёрская сторона» и др.), другое же отражало их особым образом, совпадая с официальной линией лишь по внешности («Кара-Бугаз» и др.).

В разделе **втором** описаны ошибки мышления персонажей. Одни из них наследуют образу мышления персонажа-доминанты, другие являются результатом неосведомлённости, третьи — рационально сконструированной ложью, спроецированной с идеологических государственных софизмов. Целью применения приёма ошибок является индикация персонажей, отражающих идеологию советского государства. Следствием обнаружения этих ошибок становится ирония, как основание сатиры.

В **третьем** разделе «Оптические ошибки» — речь идёт о так называемых оптических иллюзиях, возникающих в силу обстоятельств в определённых природных условиях и независимых от человеческой воли. Сами по себе такие явления не есть ошибки, но приводят к ошибке чувственного восприятия, а затем и сознания. При этом причины этих ошибок совершенно объективны, а потому наиболее устойчивы и, стало быть, предсказуемы.

Оптические ошибки являются первопричиной всех прочих ошибок и основаны на свойствах главного объектного персонажа повести — минерала мирабилита. Таким образом, химическая, а следом и физическая составляющие являются условием, которое не только формирует приём, но и структуру текста в целом.

Привязанность к оптике вынуждает все остальные смысловые и композиционные компоненты к объединению по определённому, заданному законами оптики принципу. Оптика, как один из элементов приёма ошибки, подчиняет остальные рассмотренные элементы в порядке обратном ходу исследования. Мирабилит позволяет делать стекло, которое обладает некими особыми свойствами, гуманитарная проекция функций такого стекла является основой объективных, а следом и субъективных искажений (логических ошибок). Оптические эффекты отражаются на формировании характеров ряда персонажей, трансформируют их сознание. Напрямую они передаются персонажем-посредником — автором-рассказчиком. Оптические эффекты формируют особую структуру, которую мы назвали объективной контекстуальной проекцией. Наконец, по законам оптики (отражение, рефракция и т.п.) выстраивается композиция текста — то есть структура и сочетание глав в их взаимодействии.

В **заключении** подводятся итоги исследования, в русле структурно-семиотического подхода намечаются пути дальнейшего исследования произведений Паустовского.

В «Кара-Бугазе» Паустовский использует приём, названный современной ему формальной школой «остранением», а также переосмысливает пародию. С одной стороны, он пародирует собственный художественный метод предшествующего этапа, развивая одну из двух составляющих своей художественной стратегии — сатирическую, а с другой — на основании понятия пародии — формирует художественный приём взаимодействия на одном художественном поле художественных событий и объективных явлений, находящихся за рамками текста.

В «Кара-Бугазе» комплексно употреблён целый спектр новых для Паустовского художественных средств. Наиболее наглядно это выразилось в композиционных решениях. Это стало результатом тематико-идеологической стратегии автора, не одобрявшего, как показывают его дневники и другие документы, многих сторон советской действительности.

Таким образом, «Кара-Бугаз», являясь трансформацией предшествующей художественной системы Паустовского, представляет собой творческую лабораторию, результаты опытов в которой в последующий период были тщательно отобраны, расширены и употреблены в других, более поздних произведениях.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

В издании, рекомендованном ВАК Министерства образования и науки РФ для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук:

1. Мызников, Д. В. Система персонажей, как значимый элемент структуры повести К. Паустовского «Кара-Бугаз» / Д. В. Мызников // Филология и человек. — Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2008. — №1. — С. 139—145.

В прочих изданиях:

2. Мызников, Д. В. Элементы пародии в очерке К. Паустовского «Михайловские рощи» / Д. В. Мызников // Материалы научно-практической конференции (13—17 ноября 2006 года). — Барнаул. — 2007. — С. 96.

3. Мызников, Д. В. Симметрия глав как первичный элемент композиции «Кара-Бугаз» / Д. В. Мызников // Детский текст. Детская литература. Детское чтение. — Барнаул: БГПУ, 2007. — С. 288—292.

4. Мызников, Д. В. Имя в повести К. Паустовского «Кара-Бугаз» / Д. В. Мызников // Текст: проблемы и методы исследования. Межвузовский сборник научных статей. — Барнаул: БГПУ, 2008. — С. 193—203.

5. Мызников Д. В. Автор и автор-рассказчик в повести К. Паустовского «Кара-Бугаз» / Д. В. Мызников // Текст: проблемы и методы исследования: межвузовский сборник научных статей. — Барнаул: АлтГПА, 2009. — С. 112—119.