

# Сучасні дослідження модернізму і постмодернізму ХХ століття

УДК 821.161.1–32 «19» Куприн

*А. А. Краснова, И. И. Московкина*

*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

## Художественный мир «Суламифи» и «Звезды Соломона» А.И. Куприна: между неореализмом и постмодернизмом

---

**Краснова А. А., Московкина И. И. Художний світ «Суламифі» та «Зірки Соломона» О.І. Куприна: між неореалізмом та постмодернізмом.** У статті схарактеризовано специфіку поетики повістей О. Куприна «Суламифь» та «Зірки Соломона» (гра своїми та «чужими» образами; послідовна деміфологізація претекстів та створення «нових міфів», подібних до символістських; розмиття меж між сном та реальністю; посилення іронії тощо), що свідчить про відкритість неореалізму А. Куприна модерністському досвіду і про формування елементів «предпостмодернізму». Усе це уточнює уявлення про новачку письменника та його місце в літературному процесі «срібного століття».

**Ключові слова:** інтертекст, метатекст, неоміфологія, деміфологізація, гра, іронія.

**Краснова А. А., Московкина И. И. Художественный мир «Суламифи» и «Звезды Соломона» А. И. Куприна: между неореализмом и постмодернизмом.** В статье охарактеризованы особенности поэтики повестей А. И. Куприна «Суламифь» и «Звезда Соломона» (обыгрывание своих и «чужих» образов; последовательная демифологизация претекстов и создание «новых мифов», подобных символистским; размывание границ между сном и реальностью; усиление иронического и игрового начала и др.), свидетельствующие об открытости неореализма А. Куприна модернистскому опыту и о формировании элементов «предпостмодернизма», что уточняет представления о новациях писателя и его месте в литературном процессе «серебряного века».

**Ключевые слова:** интертекст, метатекст, неомифология, демифологизация, игра, ирония.

**Krasnova A. A., Moskovkina I. I. The artistic world of Shulamite and The Star of Solomon by A. I. Kuprin: between neorealism and postmodernism.** The article describes the specifics of A. I. Kuprin's tales Shulamite and The Star of Solomon (the play with the images of his own and the images of somebody else's; the consistent demythologization of pretexts and the creation of "new myths" similar to the symbolistic ones; the dilution of the borders between sleep and reality; the intensification of the ironic and playing principles, etc.) proving that the writer's neorealism is open to the modernistic experience and that elements of pre-postmodernism are formed. This makes the views of the A. I. Kuprin's innovations and his place in the literary process of the "Silver Age" more accurate.

**Key words:** intertext, metatext, neomythology, demythologization, play, irony.

---

А. И. Куприн до недавнего времени считался «крепким» реалистом, развивающим традиции русской классической литературы XIX века [1,6]. В итоговом труде ученых ИМЛИ РАН под редакцией В.А. Келдыша «Русская литература рубежа веков» (2000 г.) он уже характеризуется как неореалист [4]. В работах же Л. А. Скубачевской [13] и Н. Ф. Соценко [15] показана гораздо большая близость мироощущения Куприна и художественных форм его выражения к символистским и на этом основании поставлен вопрос о модернизме зрелой прозы писателя. Результаты анализа прозы Куприна 1910-х годов, к которым относятся

повести «Суламифь» (1908) и «Звезда Соломона» (1917), как представляется, позволяют уточнить и эту концепцию.

Повесть «Суламифь» уже была объектом рассмотрения Н. Н. Старыгиной [16], Л. А. Качаевой [5], М. И. Даракчи [3], которые охарактеризовали символику хронотопа, цвета, звука, запаха и других элементов ее поэтики. Исследователи справедливо полагают, что в основе повести Куприна лежит несколько библейских претекстов: «Третья книга Царств», «Книга Притчей Соломоновых», «Книга Екклесиаста», Книга «Песни Песней Соломона». Как показал М. И. Даракчи, в такой роли выступали и произведения французских писателей ( Ж.

Э. Ренана, Г. Флобера, Ги де Мопассана), с которыми, по мнению ученого, Куприна сближало использование библейских первоисточников в романтическом модусе. Кроме того, трансформация библейских претекстов осуществлялась Куприным с учетом отраженных в славянской культуре (в Хронографе и т.п.) восточных вариантов легенд и под влиянием философии Русского Эроса (Вл. Соловьева, В. Розанова, Н. Бердяева). Сберегая первооснову образов Соломона и его возлюбленной, Куприн акцентировал внимание читателя на их внутреннем мире. В свою очередь, повесть Куприна послужила призмой, сквозь которую Саша Черный и В. Шершеневич рассматривали «Песнь Песней» при создании своих одноименных поэм, отличавшихся откровенно пародийным характером, совершенно нивелирующим «высокую», «романтическую» составляющую библейских образов.

Наше исследование поэтики «Суламифи» обнаружило гораздо большую степень трансформации библейских претекстов, объясняющую использование повести Куприна в качестве «призмы» при создании названных пародий. Так, если на повествовательном уровне Куприн, стилизуя и включая густой интертекст (отмеченные исследователями многочисленные цитаты, аллюзии, мотивы), стремился максимально приблизиться к претекстам, то на остальных уровнях структуры произведения (сюжета, хронотопа, пейзажа, предметного мира, персонажей) он существенно трансформировал первоисточники.

В название повести вынесено имя возлюбленной легендарного царя Соломона, образ которой рядом с ним мифологизировался и, подобно образам Беатриче и Джульетты, стал символом истинной, бессмертной любви. Повествование в «Суламифи» ведется в третьем лице повествователем, который, используя прием пересказа чужого авторитетного слова, вроде бы, полностью убирает свое субъективное столкновение описываемого. Характеризуя фигуру царя и его богатства, повествователь замечает: «Так живописал царя Соломона Иосафат, сын Ахилуда, историк его дней» [8:12]. Поэтому первая и вторая главы, рисующие фигуру царя, выглядят скорее своеобразной исторической справкой, а не фрагментом мифа. В таком тоне ведется речь и о богатствах Соломона, и о том, как он правил суд, и т.д. Благодаря этому, Куприн наполнил образ великого, мудрого царя и сюжет деталями, которые конкретизировали их. В итоге масштаб библейского героя остается мифологическим, но изображение его человеческих черт и поступков крупным планом максимально приближает его к читателю, «очеловечивая» и, в этом смысле, демифологизируя.

Большинство же глав повести (IV, VI, VII, IX и XII) посвящены истории любви царя и юной девушки. Эпический сюжет (фабульную основу и временную протяженность которого образуют 7 дней и 7 ночей любви Соломона и Суламифи) Куприн выстраивает на основе *лирических партий* Библейской «Песни песней». Но то, что в «Песне» было символическим (иносказательным и многозначным) мотивом, в повести Куприна утрачивает переносный смысл, конкретизируется, обретает эпическую определенность. Трансформируясь в таком направлении, лирические мотивы «Песни песней» превращаются в детали хронотопа, пейзажа, интерьера и портретов персонажей. При этом их изначальный (лирико-поэтический и обобщающе-мифологический) смысл полностью не исчезает, а уходит в подтекст. Так, если в «Песни песней» образы виноградной лозы были символами плодородия, изобилия, жизненной силы и жизнерадостности, то в повести Куприна они в значительной степени теряют свой символический смысл, как бы овеществляются. Виноградник оборачивается пейзажем и местом конкретной встречи царя и Суламифи. К тому же, передавая древнюю историю, повествователь часто заменяет прошедшее время на настоящее. Этот прием помогает приблизить читателя к происходящему, подчеркнуть не его мифологичность, а реальность: «Все ближе слышится голос. Вот он уже здесь, рядом, за раскидистыми кедрами, за темной зеленью можжевельника. Тогда царь осторожно раздвигает руками ветви, тихо пробирается между колючими кустами и выходит на открытое место» [8:15].

В то же время, художественное пространство этой части повести заполнено пейзажами, вызывающими ассоциации с райским садом и вечностью, а описание природы направлено на то, чтобы подчеркнуть чувства героев, раскрыть их внутреннее состояние. Подобно модернистам (В. Брюсову и др.), Куприн подчеркивает эротическую составляющую любви Соломона и Суламифи, но, как и писатели-реалисты XIX века, он опускает натуралистические подробности. Более того, как и в претексте, писатель подчеркивает высший и вечный смысл человеческой любви. В таких случаях конкретное время трансформируется в символическое и бессобытийное, в вечность: «Время прекращает свое течение и смыкается над ними солнечным кругом. Ложе у них – зелень, кровля – кедры, стены – кипарисы. И знамя над их шатром – любовь» [8:32].

В конце повести Соломон говорит Суламифи: «Жизнь человеческая коротка, но время бесконечно, и вещество бессмертно. После смерти мы с тобой встретимся, Суламифь, и мы не узнаем друг друга, но с тоской и с восторгом будут стремиться наши сердца навстречу, потому что мы

уже встречались с тобою...» [8:52]. Здесь, как справедливо заметил М. И. Даракчи, доходит до предела мысль Куприна о бессмертии человеческих чувств. Время до рождения и после смерти смыкается со временем жизни человека в единый нескончаемый круговорот, а любовь осмысливается писателем как некий важнейший Закон, данный Богом миру и человеку.

Таким образом, сохраняя символично-обобщающий масштаб образов Соломона и Суламифи, Куприн, в то же время, выписывает их как обыкновенных людей, наполняя психологическими характеристиками. Суламифь предстает как вечный символ любви и, одновременно, как простая земная женщина, а Соломон как легендарный мудрый правитель и судья, но, в то же время, как страстно влюбленный человек. В духе модернизма рубежа веков Куприн воплощает свою художественную концепцию любви-Эроса как необходимой и очень важной составляющей полноты жизни человека.

Анализ поэтики «Суламифи» свидетельствует о попытке Куприна создать свой вариант неомифологической повести – «нового мифа» «серебряного века». В то же время, на всех уровнях поэтики повести обнаруживается процесс обыгрывания «чужого» слова и образа, а также последовательная демифологизация библейских претекстов, что А. Ю. Мережинская относит к элементам «предпостмодернистского комплекса» [10]. В итоге, поэтика «Суламифи» обнаруживает черты, характерные как для неореализма и модернизма рубежа XIX–XX веков, так и для «предпостмодернистской» литературы 1910-х годов.

Развитие охарактеризованных особенностей поэтики и тенденций обнаруживаются в повести Куприна «Звезда Соломона», написанной девять лет спустя. Прежде всего, привлекает внимание название произведения. Первоначально повесть носила название «Каждое желание», а затем была переименована Куприным в «Звезду Соломона». Такое заглавие сразу вызывало ассоциации с его «Суламифью», в основе которой лежала оригинальная модель неомифологической повести, и одновременно вызывало у читателя ожидание повествования о каких-то мистических или чудесных событиях. Ведь Звезда Соломона – общеизвестный символический знак, представляющий собой шестиконечную звезду, образованную двумя перекрестно переплетенными друг в друге равносторонними треугольниками. Согласно легендам, Соломон, сын царя Давида, с помощью такой звезды изгонял демонов и привлекал ангелов. По другим легендам, гексаграмма была выгравирована на волшебном кольце-печати царя Соломона, который благодаря

ей повелевал духами. Отсюда ее другое название – печать Соломона [12].

Читательские ожидания, вызванные названием, на первый взгляд, вполне оправдывались, так как в основе сюжета повести лежали неординарные события. В первых же строках произведения, выполняющих кодирующую функцию зачина, они характеризуются повествователем как «странные и маловероятные» [9:131]. «Странные», потому что фантастические: главному герою является черт с сообщением о наследстве, Цвет обретает дар исполнять любое свое желание, затем следуют связанные с этим коллизии. Определение же этих событий как «маловероятных» сразу ставит под сомнение сам факт их действительного бытования. Так, с самого начала повествователь (как и сам автор) начинает игру с читателем, которая будет продолжена на протяжении всего текста, вплоть до самого финала произведения.

Важная роль игры в художественном мире «Звезды Соломона» на уровне мотива, жанра и интертекста (гоголевской «Шинели» и новеллы Сологуба «Маленький человек») была отмечена И. В. Слюниной [14:53]. Но основным претекстом, с которым играл Куприн, исследователи считают «Фауста» Гете. Его интертекст в «Звезде Соломона» очевиден. Не менее очевидно и то, что герой произведения – Иван Степанович Цвет – на роль Фауста не претендует. Это, скорее, его ироничная перекодировка, «анти-Фауст», по определению И. П. Поборчей [11].

Представляется, что образ героя интересен еще несколькими аспектами. Прежде всего, обращает на себя внимание подчеркнута гротесковое (игровое) соединение его необычной фамилии (Цвет) с широко распространенным в России и ставшим знаковым в фольклоре и литературе именем (Иван). Как и герой сказок (Иванушка), он, по определению повествователя, «ничем не замечательный, кроме разве своей скромности, доброты» [9:131], молодой человек. Как и многочисленные персонажи реалистической литературы XIX века, относящиеся к типу «маленького человека», он был «маленьким чиновником» в Сиротском суде. Причем, подобно не только Саранину – герою новеллы символиста Сологуба «Маленький человек», но и законам поэтики повести «Суламифь» самого Куприна, обобщающий смысл определения «маленький» здесь конкретизуется и «материализуется»: «У него был малюсенький, но чистенький, свежий и приятный голосок, так себе, карманный голосишко...» и т.д. [9:131]. В отличие же от своих предшественников, у Цвета была «одна невинная страстишка... – разгадывать в журналах и газетах всевозможные ребусы, шарады, арифмографы, криптограммы и прочую путанную белиберду» [9:133]. Именно пристрастие героя к такой игре

окажется важным при дальнейшем развитии событий.

Образ явившегося Цвету черта тоже имеет игровую природу, как на уровне его именованья, так и портрета, поведения, ранга. Начальные буквы его имени, отчества и фамилия вызывают ассоциации с Мефистофелем (*Мефодий Исаевич Тоффель*). При этом искуситель выглядит как шарж или откровенная пародия на Мефистофеля: «неизвестный господин в черном поношенном, старинного покрою, сюртуке», «на груди – огненно-красный галстук, под мышкой древний помятый, порыжевший портфель», «ровный пробор посредине черной, седеющей на висках головы, с полукруглыми расчесами вверх в виде приподнятых концов бабочкиных крыльев, или маленьких рожек, этот тонкий, слегка крючковатый нос с нервными козлиными ноздрями; бледные, насмешливо изогнутые губы под наглými воинственными усами; острая длинная французская бородака...» [9:140]. Судя по поведению Тоффеля и его собственному признанию в конце повести, в inferнальном табеле о ранге в отличие от Мефистофеля – это фигура маленькая: «Нет, мой друг, куда мне до такой знатной особы. Мы – существа маленькие, служилые... так себе... серая команда» [9:205].

Таким образом, уже на уровне персонажей Куприн, играя, «снижает» и демифологизирует фаустовский претекст. Этот процесс осуществляется и на других уровнях поэтики повести – предметном, сюжетном, хронотопа и др. Так, вместо кабинета гетевского Фауста с характерным интерьером, в повести приводится описание комнаты, в которой шестой год проживал Цвет. Она находилась «в мансарде над пятым этажом. Потолком ему служил наклонный и трехгранный скат крыши, отчего вся комнатка имела форму гроба» [9:132]. Комната-гроб вызвала ассоциации с жилищем Раскольниковца, что должно было породить у читателя соответствующие ожидания. Но эти ожидания не оправдываются и сюжетно не реализуются – Цвет не претендует на наполеоновскую роль вершителя судеб человечества и преступления, или какого-то иного злодея, так и не совершает.

Особенностью интерьера жилища героя оказывается цветник. На внешнем выступе за окном «Цвет по весне выгонял в лучинных коробках настурцию, резеду, лакфиоль, петунью и душистый горошек. Зимой же на внутреннем подоконнике таранились колючие бородавчатые кактусы и степенно благоухала герань» [9:132]. Такое транспонирование фамилии героя Куприна на уровень предметного мира повести тоже сродни приемам «материализации» символических элементов претекстов в художественном мире «Суламифи». Но в отличие от этой повести, при

описании места обитания Цвета преобладает ирония повествователя и скрывающегося за этой маской автора. Она ощущается в результате нагромождения деталей мещанского быта, окрашенного сентиментальным пафосом, характерного для массовой беллетристики: «Между тюлевыми занавесками, подхваченными синими бантами, висела клетка с породистым голосистым кенарем... У кровати стояли дешевенькие ширмочки с китайским рисунком, а в красном углу, обрамленное шитым старинным костромским полотенцем, утверждено было Божие милосердие, образ Богородицы-троеручицы, а перед ним под праздники сонно и сладостно теплилась розовая граненая лампадка» [9:132]. Все это способствует «снижению» сюжета – событий, происходящих в таком интерьере.

Внезапно появившийся в этой комнатке Тоффель посылает героя в якобы доставшееся ему в наследство имение и вручает железнодорожный билет до станции с говорящим (символическим) названием – Горынище, вызывая сказочные ассоциации. Они, с одной стороны, настраивают читателя на ужасные события, а с другой – на нечто не вполне серьезное, игровое (ведь «сказка – ложь»). Цвет приезжает в имение поздно ночью. Такой хронотоп выполняет важную функцию, создавая напряженные ожидания у читателя. Как пишет И. В. Слюнина, «сюжет начинает развиваться по законам таинственной повести» [13:52]. Добавим, что и интерьер тоже: «Все покособилось, сморщилось от времени и издавало тяжелые старческие вздохи, кряхтение, жалобные скрипы: и иссохшийся занозистый паркет, <...> громные шатающиеся хромоногие шкапы и комоды, картины и гравюры на стенах, покрытые слоями пыли и паутины, бросали косые, движущиеся тени на стены. И тень от самого Цвета то уродливо вырастала до самого потолка, то падала и металась по стенам и по полу» [9:152]. Но в итоге оказывается, что Куприн только поиграл элементами жанровой модели романтической «таинственной» повести, не доведя свой сюжет до характерного завершения. Поэтому на первый план вышел сам процесс игры.

В комнате, которая «одновременно походила и на редкостную любительскую библиотеку, и на кабинет чертежника, и на лабораторию алхимика, и на мастерскую кузнеца» [9:153], герой обнаруживает в книге формулу, расшифровкой которой занимались несколько поколений его предков, но так и не смогли ее разгадать. Подбирая различные комбинации, по-разному распределяя буквы и фигурки, Цвет находит решение. Здесь впервые и возникает изображение (рисунок) «Звезды Соломона», которая в произведении Куприна, действительно, будет хранилищем «запечатанных» духов. Правда, в повести они

окажутся не злыми по отношению к герою, а, напротив, станут исполнять каждое его желание. Сложив из фигурок правильную комбинацию и произнеся заветное слово «Афро-Аместигон», герой, как в восточных сказках про джинов, запечатанных в сосудах, обретает волшебный дар. Однако, по словам И. П. Поборчей, «Ивана Цвета <...> тяготит полученный дар. Способность к “двойному зрению”, позволяющая читать мысли собеседника и видеть то, что скрыто от глаз обычного человека, приводит к тому, что Иван Степанович постепенно разочаровывается в людях, в нем нарастает презрение и отвращение к человечеству» [11:638].

Заметим также, что Цвет попадает во всю эту историю, видимо, только потому, что его избирают для разгадывания сакральной головоломки. Обращает на себя внимание ироничность подачи автором самой ситуации разгадывания простодушным героем тайны, которую не могли разгадать образованные алхимики. Ивану Цвету эта загадка далась без интеллектуальных усилий: он разгадывает ее то ли интуитивно, то ли совершенно случайно. С этого мгновения, все, о чем ни подумает герой, тут же сбывается. Таким способом писатель обнаруживал глубинные подсознательные импульсы, которые даже у такого доброго человека, как Цвет, иногда оказывались небезобидными.

Цвет до последнего надеется, что все происходящее с ним просто случайность. Тоффель же пытается выудить из памяти героя то слово, благодаря которому он получил дар исполнения желаний. Но Цвет никак не может вспомнить его. Таким образом, даже имея волшебный дар, Цвет не становится абсолютным хозяином своей судьбы, которая с помощью случая играет человеком. Заметим, что это один из центральных мотивов творчества Куприна, охарактеризованный Л. А. Скубачевской [13]. В рассматриваемой повести он функционирует как автоинтертекстуальный и приобретает итоговый характер.

В конце повести (в XI главе) именно случай (Цвета потрясает зрелище попавшей под трамвай женщины) заставляет героя вспомнить и произнести волшебное слово, снимающее с него колдовство и превращающее в обычного человека. Тоффель рассказывает герою историю тайны, «которой тьма лет, больше тридцати столетий», которую «когда-то извлек из недр невидимого мира духов сам царь Соломон» [9:206]. Цвет же овладел этой тайной «совершенно случайно» и получил «ни с чем не сравнимую, поразительно громадную власть» [9:206].

Выраженная в этом монологе Тоффеля точка зрения, судя по всему, выполняет функции авторского комментария к сюжету, то есть является метатекстом: «счастье ваше, что вы оказались

человеком с такой доброй душой и с таким... не обижайтесь, мой милый... с таким... как бы это сказать повежливее... простоватым умом. Злодей на вашем месте залил бы весь земной шар кровью и осветил бы его заревом пожаров. Умный стремился бы сделать его земным раем, но сам погиб бы жестокой и мучительной смертью. Вы избежали того и другого, и я скажу вам по правде, что вы и без каббалистического слова – носитель несомненной, сверхъестественной удачи» [9:206].

Понять авторскую позицию помогает и функционирующий в повести автоинтертекст антиутопий Куприна. В его новелле «Гост» (1905) говорится о «мосте из человеческих трупов» и «кровавой реке», которые «вынесли человечество в просторное море счастья» [7:222]. О подобном пути человечества к всеобщему счастью Куприн предупреждал и в повести «Жидкое солнце» (1912), а в рассказе «Королевский парк» (1911) и саму будущую «райскую» жизнь (о которой мечтал и Цвет) писатель оценивал вполне определенно: «По правде сказать... все это было довольно скучно» [9:272]. Позже, уже после «Звезды Соломона», Куприн напишет новеллу «Рай» (1921), где, играя интертекстом романа-антиутопии Е. Замятина «Мы» (1920), он покажет противоестественность для самой природы человека подобной «райской» перспективы развития современной цивилизации [2].

Таким образом, охарактеризованный автоинтертекст обнаруживает историософский антиутопический аспект поэтики и авторской концепции повести «Звезда Соломона», которая была органическим и закономерным звеном в ряду названных произведений Куприна. Антиутопическая составляющая повести, по сути, выполняла функции демифологизации современных писателю идеологических и историософских мифов, что сегодня оценивается как признак предпостмодернизма в литературе 1910-х годов.

Еще одной предпостмодернистской чертой «Звезды Соломона» является возможность различной интерпретации этого произведения. Так, в финале повести оказывается, что события, произошедшие с Цветом, продлились всего полторы минуты. Избавившись от действия магии, Цвет возвращается в свою комнату, где произошло его знакомство с Тоффелем, в тот самый момент, с которого все началось. Но был ли это сон или нет, так и остается не ясным, поскольку Куприн вводит в текст детали, которые допускают различное истолкование всего описанного в повести.

Цвет встречает девушку, которую видел во сне (с которой уже знакомился в поезде), но теперь они знакомятся заново, так как она, видимо, не помнит его. В то же время, в самом конце произведения говорится, что автор не может скрыть от читателя

правдоподобности этого «сна». Наконец, сбывается заветное желание Цвета – он получает должность коллежского регистратора. Это желание удивило даже Тоффеля. Он замечает: «Вы отвернулись от знания, прошли мимо него, как прошли мимо власти женщины, богатства, мимо ненасытимой жажды впечатлений» [9:208]. И хотя Тоффель заключает, что «в этом равнодушии ваше великое счастье, мой милый друг» [9:208], вполне очевидно авторское ироническое отношение к герою и его выбору.

Таким образом, анализ поэтики «Звезды Соломона» показывает, что после «Суламифи» Куприн создал еще одну вариацию неомифологической повести, демифологизируя и иронически переосмысливая не только коллизию и образы «Фауста» Гете, но и значительный круг образов, мотивов и деталей других претекстов. На их фоне разрешение конфликта в повести внешне совершенно незначительно, «снижено» и представлено иронично – герой получает желанную должность и мундир. Цвет по своему характеру и складу ума не подошел на роль вершителя судеб. Именно поэтому все ситуации, в которых он сталкивает свою волю с судьбой, описаны Куприным с доброй усмешкой. Но за этой авторской игрой и улыбкой кроется эксперимент

над природой и потенциальными возможностями современного человека массы. Видимо, в момент написания повести Куприн еще не терял надежду на доброе начало в нем. Однако несколько лет спустя, уже в иммиграции, писатель создаст новеллу-антиутопию «Рай».

Таким образом, анализ поэтики повестей «Суламифь» и «Звезда Соломона» обнаружил стремление Куприна создать свои «новые мифы», подобные символистским, и одновременно демифологизацию существовавших литературных и идеологических мифов; усиление иронического и игрового начала; последовательную демонстрацию читателю того, как трансформируются претексты и создается новый текст; обыгрывание не только чужих художественных систем, но и своей собственной; возможность различного толкования природы (реальной или онирической) изображенных событий, то есть возможность разных интерпретаций произведения. Все эти особенности поэтики и авторской позиции можно отнести к «предпостмодернистским», расширяющим представление о новациях и специфике художественного мира Куприна.

### Литература

1. Бабичева Ю. В. Александр Куприн / Ю. В. Бабичева // История русской литературы: В 4 т. – Л.: Наука, 1983. – Т. 4. – С. 373–394.
2. Виниченко В. В., Московкина И. И. Роман Е. Замятина «Мы» как претекст рассказа А. Куприна «Рай»: встреча на поле русской антиутопии / В. В. Виниченко, И. И. Московкина // Вісн. Харк. ун-ту. – 2014. – № 1127 : Сер. Філологія. – Вип. 71. – С. 250–254.
3. Даракчі М. І. Повість О. І. Купріна «Суламифь»: інтертекстуальні виміри: автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.02 – «російська література» / М. І. Даракчі. – Х., 2008. – 20 с.
4. Дьякова Е. А. Александр Куприн / Е. А. Дьякова // Русская литература рубежа веков (1890-е начало 1920-х годов): В 2-х кн. – М.: Наследие, 2000. – Кн. 1. – С. 584–619.
5. Качаева Л. А. Об особенностях использования прилагательного «желтый» в языке А. И. Куприна / Л. А. Качаева // Ученые зап. (Московский пед. ин-т иностр. языков). – 1971. – С. 108 – 114.
6. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX – XX веков / Л. А. Колобаева. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 335 с.
7. Куприн А. И. Собр. соч.: В 9-ти т. – Т. 4. / А. И. Куприн. – М.: Художественная литература, 1972. – 486 с.
8. Куприн А. И. Собр. соч.: В 9-ти т. – Т. 5. / А. И. Куприн. – М.: Художественная литература, 1972. – 511 с.
9. Куприн А. И. Собр. соч.: В 9-ти т. – Т. 7. / А. И. Куприн. – М.: Художественная литература, 1973. – 565 с.
10. Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература: Учебник / А. Ю. Мережинская. – Киев: Изд.-полигр. центр «Киевский университет». – 2007. – 335 с.
11. Поборчая И. П. Поэтика фантастического в повести А. Куприна «Звезда Соломона» и рассказе В. Набокова «Сказка» / И. П. Поборчая // Русская филология. Украинский вестник. – Х., 2003. – № 3–4 (24). – С. 39–43.
12. Символы и знаки [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sigils.ru/symbols/geksada.html>
13. Скубачевская Л. А. Специфика неореализма А. И. Куприна : дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: 10.01.02 / Любовь Александровна Скубачевская. – Харьков, 2007. – 206 с.

14. Слюнина И. В. Игра в художественном мире «Звезды Соломона» А. И. Куприна / И. В. Слюнина // Материалы доповідей V Регіональної студентської наукової конференції «Мова та література як об'єкти філологічного дослідження» 21 березня 2012 р., м. Харків. – Х. : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2012. – С. 53–55.
15. Соценко Н. Ф. Интертекстуальность прозы А. И. Куприна 1890–1900-х годов: дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: 10.01.02 / Наталья Федоровна Соценко. – Харьков, 2008. – 210 с.
16. Старыгина Н. Н. «Суламифь» А.И. Куприна: романтическая легенда о любви [электронный ресурс] / Н. Н. Старыгина. – Режим доступа: <http://lib.userline.ru/samizdat/10215>

УДК 821.161.1–32 Кузмин.09

### **Е. О. Полякова**

*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

#### **Специфика осмысления любовных коллизий «из современной жизни» в малой прозе М. Кузмина**

**Полякова Е. О. Специфіка осмислення любовних колізій «з сучасного життя» в малій прозі М. Кузміна.** У статті запропоновано аналіз поетики новел М. Кузміна – «Решення Анни Мейєр» (1907) і «Платонічна Шарлотта» (1914), в яких автор звертається до проблеми любові. Обидві новели виявили подібні риси, характерні для не стилізованої малої прози письменника. У цих творах іронічність М. Кузміна найбільш яскраво проявилася на сюжетно-композиційному рівні новел: як у взаєминах персонажів, так і в розстановці новелістичних пуантів, що створюють комічний ефект. Важливу роль в розглянутих новелах також грає інтертекст і гра з читачем.

**Ключові слова:** Кузмін, новела, поетика, іронія, інтертекст.

**Полякова Е. О. Специфика осмысления любовных коллизий «из современной жизни» в малой прозе М. Кузмина.** В статье предложен анализ поэтики новелл М. Кузмина – «Решение Анны Мейер» (1907) и «Платоническая Шарлотта» (1914), в которых автор обращается к проблеме любви. Обе новеллы обнаружили сходные черты, характерные для не стилизованной малой прозы писателя. В этих произведениях ироничность М. Кузмина наиболее ярко проявилась на сюжетно-композиционном уровне новелл: как во взаимоотношениях персонажей, так и в расстановке новеллистических пуантов, создающих комический эффект. Важную роль в рассмотренных новеллах также играет интертекст и игра с читателем.

**Ключевые слова:** Кузмин, новелла, поэтика, ирония, интертекст.

**Poliakova Ye. O. Specificity of understanding love collisions "from the modern life" in M. Kuzmin's little prose.** The article offers the analysis of the poetics of M. Kuzmin's novels – "The decision of Anna Meyer" (1907) and "Platonic Charlotte" (1914), in which the author adverts to the issue of love. Both short stories reveal similarities characteristic of writer's unstylized little prose. M. Kuzmin's irony is most clearly manifested in these works. It has been shown on the plot-compositional level of short stories: in relationships between the characters and in the balance of short-story pointes, creating a comic effect. Intertext and the playing with the reader plays an important role in short stories.

**Key words:** Kuzmin, short story, poetics, irony, intertext.

Малая проза М. Кузмина, за исключением его стилизованных новелл и рассказов, редко попадает в сферу интересов современных исследователей [2, 5, 6]. В определенной степени это связано с тем, что стилизованная новеллистика писателя часто воспринимается как высокохудожественная и даже элитарная, а вся остальная как второсортная беллетристика. Между тем, Н. Граматчикова,

рассматривая произведения писателя «из современной жизни», пришла к выводу об их значимости в развитии русской литературы: «Линия традиций “младшей прозы” русской литературы приводит к Кузмину и находит в нем не только блестящего продолжателя традиций, но и редкий для русской литературы тип писателя, соединяющий отточенность стиля с напряженным событийным, фабульным рядом. Восстановление в правах беллетристики после длительной эпохи