

Зеленые страницы

УДК 801(045)
ББК 83.3(2)

ЗООМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ В КНИГЕ НИКОЛАЯ АСЕЕВА «ПРОЗА ПОЭТА»

Т.С. Дубровских

Южно-Уральский государственный университет, г. Челябинск

В литературно-художественной парадигме зооморфный код выполняет функцию эффективного выразительно-оценочного инструмента. Эстетически осмысляя масштабные сдвиги противоречивого переходного времени первых пореволюционных лет, Николай Асеев закономерно обращается к традиционному приему анималистической ассоциации и выстраивает идейно-образную организацию новеллистической книги «Проза поэта» в соответствии с преобладающим принципом органистического метафорического переноса. В контексте исследуемой макроциклической структуры интенсивное художественное освоение понятийной сферы мира животных становится значимым цементирующим фактором и продуктивно обеспечивает метасемантическую целостность произведения.

Ключевые слова: Николай Асеев, художественное единство, футуризм, метафора, зооморфный образ.

В условиях фрагментарно-разрозненной пореволюционной действительности наиболее сообразным историко-литературной ситуации становится новеллистический ракурс эстетического отражения¹. Малому жанру с его установкой на отсутствие тяжеловесности, энергоемкость и метонимические связи онтологически присуща тенденция к укрупнению контекста и созданию мозаично-универсальной картины мира: не претендующие на всесторонность освоения действительности малые прозаические жанры в совокупности стремятся к достижению эпического размаха крупной формы, эффекта романной полноты. Активно эксплуатируемые в 1920-е годы политекстовые единства служат своего рода испытательной площадкой для творческого осмысления масштабных преобразований переходного времени: «Цикл – это первая в данном историко-литературном периоде попытка найти всеобщую связь внутри тех отношений человека с миром, которые выступили на первый план в данный период и стали стержнем современной концепции личности» [8, с. 128].

В 1930 году советский поэт Николай Асеев, в прошлом известный футурист и видный представитель объединения «Левый фронт искусств», издает объемную книгу «Проза поэта», охватываю-

щую широкий диапазон событий (от дальневосточной интервенции до свертывания нэпа), подводящую своеобразные художественные итоги первому послеоктябрьскому десятилетию и открывающую фантастические горизонты завтрашнего дня. Неоднородное в жанровом и тематическом отношении собрание созданных в разные годы «очерков, рассказов и повестей» (в том числе включающее яркие образцы твердой новеллистической конструкции и авторской номинации «фантазия») тем не менее обнаруживает отчетливое внутреннее стремление к диалектически сложной философско-эстетической интеграции. Значение действенного фактора «ощельнения» в пределах рассматриваемой макроструктуры приобретает характеризуемая в настоящей статье разветвленная система сквозных зооморфных образов.

Произведения так называемых «ангажированных» писателей 1920-х годов, в частности эстетическая практика участников ЛЕФа, оказываются подчинены принципу социального заказа: поэтизация машинного производства, заводских труб и доменных печей полностью отвечает официальной идеологии строящегося общества индустриализации и находит широкое распространение в литературной среде. Однако в прозаических опытах Асеева (подчас аккумулирующих – на фоне тенденциозно окрашенной поэзии – неоднозначные философские размышления и маркирующих скрытые сомнения в абсолютно счастливом исходе колоссального исторического эксперимента) изображенная реальность не демонстрирует патетического воплощения «форм фабричного мира» [5, с. 89]. Идейный последователь натурфилософской тео-

¹ О. Мандельштам, комментируя неотвратимый «конец романа» в начале XX века, отмечает: «Ясно, что, когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории служит как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы» [9, с. 94].

рии Велимира Хлебникова, автор исследуемой книги, в соответствии с духовно-ценностной парадигмой национального футуристического канона, подвергает радикальному переосмыслению оптимистический индустриально-урбанистический миф и создает двуполярное смысловое пространство, антиномично сочетающее знаки искусственного и естественного кодов.

Формы расселения будущего в художественной концепции Асеева пластически детализированно развивают «будетлянский» образ «леса строгих плоскостей»² [14, с. 92]: в рамках анализируемых рассказов оплот цивилизации строится не на территории умышленно истребленной экосистемы, а буквально вырастает посреди царства дикой природы, представляя собой по-хозяйски мудро и рачительно облагороженные непроходимые заросли и наглядно реализуя узловую в рамках социалистической утопии идеологию города-сада.

«Проложенные ранее в нем [в лесу] тропы еще определяют его [человека] путь, его поступки, его привычки. Он старается прорезать новые, более удобные тропы. Он пытается повелевать ветрами и воды источников хочет заставить следовать за собой. Он добьется этого, я знаю, но как разномастны пока еще его попытки! Лес шумит над ним дико и непреклонно» («Джунгли» [3, с. 9]).

«Но те времена прошли давно, и вселенная стала не дремучим лесом сознаний, а светлыми тротуарами воздушно-путешествующих воль, яркими проспектами живых тел мирового организма» («Расстрелянная земля» [3, с. 70]).

«Океанские плечи двинут по нашей воле волны света и звука, куда мы прикажем. Бесшумные стрекозы аэро запоют звучнейшими голосами струнных сирен» («У самого синего» [3, с. 112]).

Модернизированные города грядущих эпох в пределах изображенной действительности воздвигаются отнюдь не по законам обезличивающей утилитарной инженерии «железного» универсума. Напротив, проект своеобразной «технократической идиллии» описывается автором, одной из доминантных черт творческой манеры которого является приверженность к народно-поэтической традиции, как плод причудливого симбиоза элементов первородной материи и механического мира³. Отсюда продуктивное претворение футури-

стической мечты оказывается возможным лишь на прочном фундаменте гармонического единения рационально-технического и стихийно-природного начал, двухмерного континуума констант будущего и вечного.

Декорации современного автору города также содержат значимые приметы конструктивного действия синкретичной экоурбанистической энергии *«большой и тревожной жизни, дышащей вокруг в подернутом сизой дымкой городе и дальше за ним в видимых с балкона далеких лесах и полях»* [3, с. 56]. Тем не менее в плоскости настоящего имманентная связь человека с живой природой имеет главным образом атактистическую основу: места его «обитания» в контексте анализируемого художественного единства замкнуты в пространстве «пещерного» прошлого и с трудом поддаются прогрессивной трансформации, а отдельные представители общества новой формации продолжают руководствоваться безжалостной и своекорыстной логикой существования животного мира.

Именно о тягостном психологическом давлении *«быта старых, чудовищно разросшихся пепелищ человечества»* [3, с. 78], препятствующим положительной динамике не только материально-технического преобразования, но и духовно-нравственного преображения и в конце концов определяющим примитивный уровень развития индивида так или иначе повествуется в ранних прозаических опытах Асеева – рассказах «Завтра», «Московские улицы», «Война с крысами» и других составляющих литературного ансамбля. Однако наиболее четко смысловые акценты расставлены автором в открывающем книгу очерке «Охота на гиен»: созданное в 1929 году произведение утверждает идейно-содержательный порядок расположения частей макроцикла, вопреки распространенной хронологической архитектонике «вторичной» структуры, и заключает ключевую в контексте преобладающей зооморфной образности

попытка совмещения органистического способа мышления (представленного метафорами организма, растения, дерева, человека), которое имело глубокие корни в русском социуме, с механистическим, рациональным мышлением, фиксированным в метафорах механизма, строительства, машины, мотора и прочее. Цель была очевидна – по возможности снизить значимость органистической модели, поскольку задачи индустриализации требовали иного типа мышления. <...> На уровне метафор эти процессы выразились в совмещении абсолютно противоречивых метафорических моделей механизма и организма» [4, с. 190]. Нельзя не заметить, что подобные изменения в эстетическом сознании 1920-х годов происходили не столько ввиду политической интенции, сколько под влиянием поражающего воображение научно-технического прорыва тех лет. Е.И. Замятин подчеркивает: «Сегодня нужны автомобили, аэроплан, мельканье лет, точки, секунды, пунктиры. <...> В осященный привычный словарь – вторглись провинциализмы, неологизмы, наука математика, техника» [6, с. 392]. Кроме того, футуристической поэтике, в общих чертах наследуемой Асеевым прозаиком, акцентированное внимание к артефакту, манифестация культа машины были присущи генетически. Тем стилистически более рельефным оказывается образный строй «Прозы поэта», организованный преимущественно по принципу биологического ассоциативного переноса.

² В воспоминаниях о Велимире Хлебникове Николай Асеев затрагивает тему «наисовременнейших течений зодчества» [3, с. 549] и приводит в качестве инструкции к применению цитату из прозаического наброска своего «учителя» «Мы и дома» (1915 год): «Будто красивые» современные города на некотором расстоянии обращаются в ящик с мусором. Они забыли правило чередования в старых постройках... сгущенной природы камня с разреженной природой – воздухом...» [13]. Такого рода мрачно-урбанистические строения, обозначенные Хлебниковым как «дома-крысятники», найдут впоследствии яркое воплощение в рассказе Асеева «Война с крысами».

³ А.Н. Баранов в «Очерке когнитивной теории метафоры» констатирует: «Одной из важнейших задач по изменению общественного сознания в период после октября 1917 года была

полифонического целого мысль: «Если город – каменная джунгль⁴, в которой кролики и хищники взаимно хотят перехитрить друг друга, защищая свое право на жизнь, то, очевидно, дело тут не в одном голом сравнении. Должно быть установлено и дальнейшее, более подробное сходство обитателей города с обитателями леса» [3, с. 8].

Развернутая реализация клишированной языковой перифразы исполняет функцию аллегорической мотивировки изображенной реальности. Декларативно апеллируя к зарубежным эстетическим приобретениям, в частности к специфике творчества Гофмана, Синклера и прежде всего Кипплинга⁵ (тем самым разделяя общую для советских художников 1920-х годов тенденцию к освоению и переработке мотивов и сюжетов западной литературы), автор новеллистического единства в пределах очерка гротескно-фельетонного характера репрезентует обширную коллекцию экзотических териоморфных фигур. Посредством актуализации выразительных компаративных моделей с далекими от обыденной речевой ситуации исходными понятийными сферами маркируется диковинная инородность художественно проецируемого социального явления. Однако, в отличие от своего английского «коллеги», Асеев прибегает к обратному металогическому приему: активизируя отрицательно-оценочный⁶ коннотативный потенциал зоонимов, вводит в повествование не очеловеченных животных, а людей, не сумевших избавиться от повадок и наружности древнейших предков.

«Вглядитесь внимательно в лица малознакомых вам людей. Вон человек, похожий на тапира со смущенным, мирно опущенным хоботком. Вот человек – черепаха, а вот стадо маленьких обезьян...» [3, с. 9].

Необходимо подчеркнуть, что анализируемая книга собиралась в период очередного крутого витка отечественной истории – принудительного свертывания короткой эпохи новой экономической политики и все возрастающей волны тотальной критики в адрес идейно чуждых советскому строю «элементов». С первых шагов реставрация преж-

него жизненного уклада: казалось бы, уничтоженных революцией норм поведения и всемирно развенчанных моральных ценностей – вызывала решительное отторжение в искусстве «левого» толка. В своем творчестве Николай Асеев последовательно обращается от романтически-отвлеченного изображения футурологической панорамы к обличительному пафосу реконструкции узкого обывательского мирка. Поясняя драматические диссонансы времени, писатель отмечает: «Это было своего рода эмоциональное потрясение: верили в бесповоротное обновление мира, здание которого пусть вчерне, но уже было возведено, и вдруг из углов, из щелей полезло то, о чем и думать забыли. Жили, одухотворяясь идеей, а тут о себе напомнила плоть, принявшая образ густого, непролазного быта...» [15, с. 256]. В духе басенно-прагматической традиции инструментом творческого постижения противоречивой действительности становится тропеическая экспансия анималистической сферы-источника.

Одним из ведущих символов бытовой паразитирующей регрессии в формирующемся обществе – мешански-лицемерной трусости перед лицом грядущих перемен, наглого стяжательства, неумной хищнической жадности – в поэтико-художественной плоскости «городских джунглей» предсказуемо выступает гиена. Стоит отметить, что данный образ имеет интертекстуальные связи и в пределах отечественной литературы. Так, рассматриваемый очерк демонстрирует явное аллюзивное сходство со сказкой-«поучением» М.Е. Салтыкова-Щедрина «Гиена». Выстраивая повествование на контрасте семантических полей животного и человеческого, русский классик, перенимая интонацию то научно-познавательного натуралистического доклада, то скандальной городской сплетни, язвительно высмеивает морально-нравственное состояние общества ханжества и угодничества 1880-х годов [10, с. 194–197].

Особенности газетно-публицистического жанра лирического фельетона, энергично разрабатываемого Асеевым во второй половине 1920-х годов, получают очевидное развитие в очерковой практике писателя. Пользуясь более широкими дескриптивными возможностями прозаической сатиры, автор придает «зверьему древнему» [2, с. 214] окружению, образно-ассоциативные черты которого лишь абстрактно намечены в поэтическом пространстве, нюансированно конкретный облик. Пространная экспозиция начального произведения, построенная по типу эпически развернутого поликомпонентного переноса и избыточная примерами материально-телесной метафорики,

тирует политические корректировки второй половины 1920-х годов следующим образом: «Власть начала испытывать острую необходимость в послушных социальных телах. Общественная жизнь приобретала более жесткие социальные, правовые и нравственные формы, вписаться в которые дано было далеко не каждому человеку» [7, с. 110].

⁴ Автор окказионально употребляет новое (в соответствии со словарем М. Фасмера [12, с. 511]) заимствование посредством точной транслитерации – от английского *jungle* – в форме единственного числа.

⁵ В тексте «Охота на гиен» Н. Асеев напрямую обращается к особенностям творчества упомянутых писателей: «Кипплинг нашел этот ключ, очеловечил их, сделал ход их жизни понятным и близким вашему разуму... Об этой схожести говорит не один Кипплинг... Ею воспользовался немецкий фантаст Гофман... На них же намекает и современный нам американец Синклер...» [3, с. 7–8].

⁶ Поэтико-лингвистический анализ «Прозы поэта» Н. Асеева, несомненно, свидетельствует в пользу утверждения Г.Н. Скляревской о том, что зооморфный перенос «играет в языке роль одного из самых сильных экспрессивных средств, обычно такие наименования-характеристики направлены на дискредитацию, резкое снижение предмета и обладают яркой пейоративной окраской» [11, с. 90].

⁷ Н.Б. Лебина в монографии «Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы» интерпретирует

задает общий стилистический вектор пластически-объемной образности: *«Лишь заглядишь неопытный прохожий – и целком сомкнутых челюстей раздробит ему кости, отхватит на ходу кусок живого мяса, раздерет полу пальто, а тень гиены, воровато облизнувшись, скользнет мимо, той же смиренной, мягкой, безобидной с виду походкой»* [3, с. 10].

В соответствии с фактографической направленностью художественных исканий «лефовского» объединения в качестве прямого плана текстообразующего риторического переноса автором используется «жизненный материал» – случайные попутчики, старые знакомые, товарищи по работе. Лица категоризированных в дальнейшем фигур – «академических нищих», «мелких спекулянтов», «продавцов похабной литературы», «испытанных остряков», «пройдох-индивидуалистов», «комиссионеров-прихлебателей», «подпольных адвокатов» – при первой встрече, подобно гиенам у Салтыкова-Щедрина, не предвещают «ни лукавства, ни подвоха, ни жестокости, а представляются даже милovidными» [10, с. 194]. Однако при подробном рассмотрении их тщательно спрятанная звериная сущность неизбежно обнажается. Усиливая модус заявленной еще в заголовочном комплексе зооморфной инвективы, Асеев в русле агитационно-плакатного стиля призывает читателя к бескомпромиссному истреблению выслеженных им «падальщиков» прошлого.

Как видим, в рамках предложенной эстетической модели постулируется весьма оригинальная художественно-условная теория антропогенеза. Роль движущей силы подлинной «эволюции видов» берет на себя субъективная вовлеченность в процесс исторического передела: автором проводится прямая зависимость между повседневной сопричастностью к созиданию нового мироустройства, стремлением вступить в будничную борьбу с деструктивными носителями прошлого и степенью свободы от власти слепых животных инстинктов, а следовательно, мерой внешнего человекоподобия персонажа.

«Охота на гиен» в целом повторяет сюжетную схему и идейно-семантическое наполнение созданного ранее рассказа «Война с крысами». Основное формальное отличие произведения, датированного 1923 годом, заключается в замене ключевого зооморфного компаратора: в расстроенном сознании повествователя круг самодовольных, оплывших как духовным, так и физическим жирком обывателей постепенно теряет человеческий облик и растворяется в «безмолвной волне ощеренных морд, рокочущих лап, упрямо-выгнутых спин» [3, с. 47] несметных крысиных полчищ. Механизм художественной объективизации анималистического импликационала «низших» паразитирующих организмов в тождественной мере служит разоблачению преступников морального толка, злостных нарушителей этики будущего. Тем не менее сопоставление двух заявленных узловых образов

обнаруживает важное логико-содержательное расхождение, обусловленное, по всей видимости, хронологической дистанцированностью. В случае гиены обыгрывается аналогия с редким, неестественным в местной среде животным, представителем уже исчезающего вредоносного вида, на которого открыт последний сезон охоты. Что касается фабульного столкновения с домашними грызунами, то речь идет о вызове многократно превосходящему силами давнему противнику.

Как известно, в западной культурно-аксиологической⁸ парадигме крыса символически олицетворяет болезнь, смерть, разложение. В контексте как новеллистической единицы, так и макроциклической структуры синантропные паразиты, сохраняя и плодя в своих извилистых, смрадных норах нечистоты, выступают в роли метафизического переносчика психической инфекции, парализующей жизненно необходимое движение к обновленному миру. Смертельная схватка с косным бытием, симультанно накладывающаяся на обыденную «войну с крысами», идет, как выясняется в развязке сюрреалистической фантазмагии, в воспаленном воображении рассказчика, но именно этот внешне мнимый конфликт, патологически искаженная, галлюцинаторно смещенная реальность становятся в эстетико-философской стратегии книги «реальнейшим из всего» [3, с. 53].

Актуализация архетипического потенциала зоологического образа позволяет провести любопытную параллель на уровне системы персонажей: полубезумный повествователь (ученый-энтомолог, любитель шахмат и в целом носитель аполлонического начала), обнажающий оборотнически-двуличную природу пассаистического существования, идентифицируется с мифическим культурным героем (в том числе собственно гонителем мышшей Аполлоном), ведущим борьбу с хтоническими демонами и преодолевающим первобытный хаос. Подобное философско-мировоззренческое осмысление дератизации как сражения с персонафицированной хитростью и вероломством прослеживается, к примеру, в «Крысолове» (1924 год) А. Грина, сюжетное решение которого обнажает точки соприкосновения с событийной канвой асеевского рассказа. Также выявляется целый комплекс неявных отсылок к творчеству В. Хлебникова, кумулятивно рисующего примечательную картину «малой крысиной души больших городов» [14, с. 365].

Мифопоэтический образ домового грызуна, приравненного к знаку обступившей со всех сторон хваткой серой массы, тиражируется в литературно-художественной практике первого послеоктябрьского десятилетия в качестве отражения одной из ярких примет привычного обихода.

⁸ В восточной культуре образ крысы, как правило, более положительно заряжен (Символы. Знаки. Эмблемы / сост. В.М. Рошаль. М.: Эксмо, 2005. С. 496).

Нашествие мелких вредителей приобретает в период повсеместной городской неустроенности буквально пандемические масштабы⁹. В описании «рыжих могильщиков» [3, с. 46] (окрас шкур индикаторно подчеркивают процесс бытового выцветания революционно-романтических идеалов¹⁰) Асееву удается добиться удивительной эстетической достоверности за счет иллюзии «вживания» в сознание интроспектирующего субъекта, синестетического ощущения обостренными до предела рецепторами: *Острый, резкий запах ватой заложил мне ноздри. Голова кружилась от едкой, терпкой тлени, но, стиснув челюсти, я полз и полз вперед, пока не добрался до серых гнезд, до корок заплесневевших и окаменевших, до горящих в темноте глаз, сверкавших раздражением и испугом. Острые клинья зубов оцерились и звякнули, как выбрасываемая из ножен сталь. Седые усы приподнялись воинственно* [3, с. 51]. В базирующемся на риторическом приеме метафоры-энигмы тексте опущены открытые номинации: выразительный эффект градационного сближения до абсолютного неразличения прямого и переносного планов достигается посредством полного антономастического камуфлирования.

Эвристически заряженной оказывается и поэтика реалистического рассказа «Морская кошка», пополняющего галерею живоотнообразных фигур отжившей эпохи. Заимствуя фольклорную матрицу принципа психологического параллелизма, автор открывает повествование зарисовкой берегового пейзажа и кошки, играющей с волнами. Главный герой произведения, некогда бывший морским волком, каламбурно уподобляется своей питомице и индикаторно превращается в морского котика: *«Его крепкие волосатые кулаки лежали на перилах. Голова с тюленьими усами склонилась близко к мостику. Холодные, цвета морской воды глаза смотрели упорно и не мигая»* [3, с. 43–44]. Несмотря на сравнительно ослабленную пейоративную окраску анималистического уподобления, представленный образ, по мысли Асеева, помещается в один ряд с охарактеризованными выше «вражескими резидентами». Отстраненное не-

приятие революционных мечтаний, неспособность постичь «вечные законы волн» [3, с. 39] исторического движения, самоуверенное заигрывание с обновленным жизненным порядком каждого отдельного индивида задерживает окончательную трансформацию мира, преграждает путь к идеалистически осмысливаемому будущему.

Позитивно-оценочные ресурсы зооморфной ассоциации используются автором спорадически. В границах художественно-речевой организации исследуемой книги в первую очередь акцентируются мелиоративные потенции сквозного для поэтического наследия Николая Асеева мотива птицы – свободного обитателя верхних этажей обновляемого мироздания. В дальневосточных очерках писателя прием орнитологического художественного переноса применяется при описании арестованных корейских партизан, стоически принимающих неотвратимость страшной казни: *«вижу белых морских птиц со скрученными, сломанными на спине крыльями»*, способных *«молчаливо выносить муку и смерть»* [3, с. 107]. Особенно поэтически зримо созданный образ раскрывается в контрастном окружении *«озверелой офицерни»*, *«толпами шакалов рыскающей по городу»* [3, с. 99].

Орнитологическая метафорика выполняет крайне важную интерпретирующую функцию и в контексте философски-парадоксальной новеллы «Завтра». Спроектированный «железным мессией» кинетический город в краткие мгновения плавного движения по воздуху сравнивается с *«несущимся косяком журавлей»* [3, с. 82]. На фоне россыпи артефактных подробностей, при помощи которых конструируется технократическая цивилизация грядущих времен, редкие образцы биологического переноса играют значимую гармонизирующую роль. Тем не менее аномально оторванные от поверхности земли жилые кварталы в границах рассказа падают с высоты полета. Трагический финал предваряется концептуально релевантным отступлением-рассуждением, неизбежно проецирующимся на центральную коллизию произведения.

«В ту тысячную терцию, когда рушащееся на отрубленную голову петуха лезвие топора прикасается к его шейным позвонкам, обостренное сознание казнимого отдает последний сигнал гремящей тревоге: «Бежать!» <...> Есть ли смысл в этом бегстве? Топор же безопасен обезглавленному. Он брошен рядом с головой, у которой веки повело сизой судорогой традиционного покоя...» [3, с. 82].

На уровне метафорически-имплицитного шифра допустимо отождествление машиноподобного изобретателя с орудием убийства, рухнувшего города – с обезглавленной птицей, а процесса искусственного пересоздания природы – с проведением казни. Впрочем, не давая однозначных ответов, автор незамкнуто-ассоциативно завершает антиномичный миробраз, базирующийся на реализации-разрушении футуристического мифа.

⁹ Г.В. Андреевский описывает плачевную ситуацию с засильем домашних вредителей в Москве: «Животными, охоту на которых никто не осуждал, были мыши и крысы. Охотиться на них в одиночку москвичам было не под силу, поэтому в двадцатые годы существовали специальные отряды для борьбы с крысами, но и они особого успеха в этом деле не имели. На 1 апреля 1929 года крыс в Москве насчитывалось два с половиной миллиона, примерно по крысе на душу населения. Крысы заселяли в Москве 228 миллионов квадратных метров жилой площади, проще говоря, почти всю столицу. Размножались они со страшной быстротой, ведь за год крыса может произвести на свет 860 крысят! В 1930 году они сожрали продуктов в городе на 5 миллионов рублей! Крысы нагнали. Они даже не стеснялись людей» [1, с. 319].

¹⁰ Характерная колористическая деталь в произведениях Николая Асеева, относящихся ко времени нэпа, находит пояснение в поэме «Лирическое отступление» (1924 год): «Как я стану твоим поэтом, / коммунизма племя, / если крашено – / рыжим цветом, / а не красным, – / время?!» [2, с. 395].

Активно используемый прием зооморфного образного переноса в рамках художественного пространства новеллистической книги Николая Асеева «Проза поэта» приобретает значение одной из ярких стилистических доминант. Широкие выразительно-пластические и коннотативно-прагматические возможности органистической и в частности анималистической аналогии позволяют создать уникальную эстетическую модель, основанную на бинарной оппозиции мотивов прошлого и будущего, экспрессивно-отчетливо транслировать сложное индивидуально-авторское восприятие действительности. В контексте рассматриваемой макроциклической структуры интенсивное метафорическое освоение понятийной сферы мира животных становится продуктивным цементирующим фактором и действительно обеспечивает метасемантическое единство произведения.

Литература

1. Андреевский, Г.В. *Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху. 1920–1930-е годы* / Г.В. Андреевский. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 557 с.
2. Асеев, Н.Н. *Собрание сочинений: в 5 т.* / Н.Н. Асеев. – М.: Худож. лит., 1963. – Т. 1. – 456 с.
3. Асеев, Н.Н. *Собрание сочинений: в 5 т.* / Н.Н. Асеев. – М.: Худож. лит., 1963. – Т. 5. – 715 с.
4. Баранов, А.Н. *Очерк когнитивной теории метафоры* / А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов // *Русская политическая метафора (материалы к словарю)*. – М.: Ин-т рус. языка РАН, 1991. – С. 184–192.
5. Бобринская, Е.А. *Футуризм* / Е.А. Бобринская. – М.: Галарт, 2000. – 190 с.
6. Замятин, Е.И. *Избранные произведения: в 2 т.* / Е.И. Замятин. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 2. – 412 с.
7. Лебина, Н.Б. *Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы* / Н.Б. Лебина. – СПб.: Журнал «Нева» – Издат.-торговый дом: «Летний Сад», 1999. – 320 с.
8. Лейдерман, Н.Л. *Движение времени и законы жанра* / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 255 с.
9. Мандельштам, О. *Конец романа* / О. Мандельштам // *Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века* / сост. Г.А. Белая. – М.: РГГУ, 2003. – С. 92–95.
10. Салтыков-Щедрин, М.Е. *Собрание сочинений в 20 т.* / М.Е. Салтыков-Щедрин. – М.: Худож. лит., 1965. – Т. 16. – Кн. 1. – 527 с.
11. Скляревская, Г.Н. *Метафора в системе языка* / Г.Н. Скляревская. – СПб.: Наука, 1993. – 152 с.
12. Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка: в 4 т.: пер. с нем.* / М. Фасмер. – М.: Прогресс, 1986. – Т. 1. – 576 с.
13. Хлебников, В. *Мы и дома* / В. Хлебников. – <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/06teor/257.htm> (дата обращения: 7.01.2014).
14. Хлебников, В. *Собрание сочинений: в 6 т.* / В. Хлебников. – М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2001. – Т. 2. – 608 с.
15. Шайтанов, И. *В содружестве светил. Поэзия Николая Асеева* / И.В. Шайтанов. – М.: Сов. писатель, 1985. – 400 с.

Дубровских Татьяна Сергеевна, аспирант кафедры русского языка и литературы, Южно-Уральский государственный университет (г. Челябинск). Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Е.В. Пономарева, e-mail: dubro2@mail.ru

Поступила в редакцию 12 января 2015 г.

ZOOMORPHIC IMAGES IN NIKOLAI ASEEV'S “THE PROSE OF THE POET”

T.S. Dubrovskikh, South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation, dubro2@mail.ru

Traditionally a zoomorphic code performs a function of an expressive and evaluative literary technique. In his book “The Prose of the Poet” Nikolai Aseev, reflecting upon large-scale changes of the controversial post-revolutionary period, frequently uses animalistic associations and develops a system of ideas and images according to the predominant principle of organic metaphorical transfer. Analyzing the cyclic structure of the book the author of the article notes that N. Aseev’s regular use of the conceptual sphere “animal life” becomes a significant binding factor that helps to provide a meta-semantic unity of the book.

Keywords: Nikolai Aseev, artistic unity, futurism, metaphor, zoomorphic image.

References

1. Andreevsky G.B. *Povsednevnyaya zhizn' Moskvy v stalinskuyu epokhu. 1920–1930-e gody* [Moscow Everyday Life in the Stalin Era. 1920–1930s]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 2008, 557 p.
2. Aseev N.N. *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected Works: in 5 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1963, Vol. 1. 456 p.
3. Aseev N.N. *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Collected Works: in 5 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1963, Vol. 5. 715 p.
4. Baranov A.N. *Ocherk Kognitivnoy Teorii Metafor* [Essay of the Cognitive Theory of Metaphor]. *Russian Political Metaphor (materials to the dictionary)*. Moscow, Institut russkogo yazyka RAN, 1991, pp. 184–192.
5. Bobrinskaya E.A. *Futurizm* [Futurism]. Moscow, Galart Publ., 2000. 190 p.
6. Zamyatin E.I. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works: in 2 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990, Vol. 2. 412 p.
7. Leбина N.B. *Povsednevnyaya zhizn' sovetskogo goroda: Normy i anomalii* [Everyday Life of the Soviet City: Norms and Anomalies. 1920–1930s]. St. Petersburg: Zhurnal Neva, Izdatel'sko-torgovyy dom, Letniy Sad, 1999. 320 p.
8. Leiderman N.L. *Dvizhenie vremeni i zakony zhanra* [The Passage of Time and the Laws of the Genre]. Sverdlovsk, Sredne-Uralskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1982. 255 p.
9. Mandelstam O., Belaya G.A. (Comp.) *Konets romana. Eesteticheskoe samosoznanie russkoy kul'tury: 20-e gody XX veka* [End of the Novel. Aesthetic Consciousness of Russian Culture: 20s of XX century]. Moscow, RGGU, 2003, pp. 92–95.
10. Saltykov-Shchedrin M.E. *Sobranie sochineniy v 20 t.* [Collected Works in 20 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965, Vol. 16, Book I. 527 p.
11. Sklyarevskaya G.N. *Metafora v sisteme yazyka* [Metaphor in the Language System]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1993. 152 p.
12. Fasmer M. *Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka* [Etymological Dictionary of the Russian Language: in 4 volumes]. Moscow, Progress Publ., 1986, Vol. 1. 576 p.
13. Khlebnikov V. *My i doma* [We and Houses]. Available at: <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/06teor/257.htm> (accessed 7.01.2014).
14. Khlebnikov V. *Collected Works: in 6 volumes*. Moscow, IMLI RAN Naslediye, 2001, Vol. 2. 608 p.
15. Shaytanov I. *V sodruzhestve svetil. Poetry by Nikolai Aseev* [In Stars Collaboration. Poetry by N. Aseeva]. Moscow, Sov. Pisatel Publ., 1985. 400 p.

Tatyana S. Dubrovskikh, Russian Language and Literature postgraduate, South Ural State University (Chelyabinsk), dubro2@mail.ru. Scientific Supervisor – E.V. Ponomareva PhD (Russian philology).

Received 12 January 2015

БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ СТАТЬИ

Дубровских, Т.С. Зооморфные образы в книге Николая Асеева «Проза поэта» / Т.С. Дубровских // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». – 2015. – Т. 12, № 2. – С. 61–67.

REFERENCE TO ARTICLE

Dubrovskikh T.S. Zoomorphic Images in Nikolai Aseev's "The Prose of the Poet". *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Linguistics*. 2015, vol. 12, no. 2, pp. 61–67. (in Russ.)