

Филология: научные исследования

Правильная ссылка на статью:

Глазкова М.М. Топосы «дом», «дорога» («путь»), «сад» в романах М. А. Кузмина «Приключения Эме Лебефа» и «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» // Филология: научные исследования. 2025. № 10. DOI: 10.7256/2454-0749.2025.10.73261 EDN: CYQTZI URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73261

Топосы «дом», «дорога» («путь»), «сад» в романах М. А. Кузмина «Приключения Эме Лебефа» и «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам»

Глазкова Марина Михайловна

ORCID: 0000-0003-0518-9896

кандидат филологических наук

доцент, кафедра "Русский язык и общеобразовательные дисциплины", Тамбовский государственный технический университет

392000, Россия, Тамбовская область, г. Тамбов, ул. Советская, 106

✉ rusfilol37@mail.ru



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

DOI:

10.7256/2454-0749.2025.10.73261

EDN:

CYQTZI

Дата направления статьи в редакцию:

05-02-2025

Аннотация: В данной статье предметом исследования выступают такие топосы, как «дом», «дорога» («путь»), «сад», которые встречаются в романах Михаила Алексеевича Кузмина. В качестве объектов анализа взяты два произведения этого автора – романы «Приключения Эме Лебефа» и «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам». Цель исследования заключается в выявлении уникальных характеристик и функций данных топосов в художественных пространствах произведений М.А. Кузмина. Автор статьи обозначает спектр задач: определить дефиницию термина топос, выявить его структурные особенности, обосновать статус рассматриваемых пространственных образов в рамках топологической концепции, определить смысловую наполненность топосов «дом», «дорога» («путь»), «сад», а также

определить их функции в контексте произведений М.А. Кузмина. Методологический инструментарий составили структурно-семиотический, мифологический и культурно-исторический методы, которые позволили описать структурные и семантические особенности топосов «дом», «дорога» («путь»), «сад», их роль на реальном, перцептуальном и концептуальном уровнях художественного пространства. Новизна исследования заключается в использовании топологического подхода в анализе произведений М.А. Кузмина с условием выявления структуры каждого топоса, установления инвариантно-вариантных отношений между элементами ментально-семантических сетей, определение их функций. Изучение романов в аспекте типологии обнаруживает специфику авторского нарратива, проявляющуюся в изображении жизни через ряд оппозиций: противопоставлений частного и публичного пространства, семейного и социального, отдыха и труда. Эти пространства, объективируясь в исследуемых топосах, образуют сложную систему отношений, организуют целостность произведения; выявляют концепцию писателя, аспектуальные и субъективно-модальные черты, формирующие идиостиль писателя. Автор статьи приходит к следующим выводам. Теоретическую базу исследования составляют бинарность природы топоса как структурной единицы хронотопа и разновидности художественного образа; структура топоса, включающая в себя сеть локусов и подлокусов; изменение статуса лексемы (топос/локус) в зависимости от фокуса её рассмотрения. Топосы «дом», «дорога» («путь»), «сад» являются базовыми пространственными образами в поэтике романов, представляя собой источник важнейших для их сюжетов архетипических мифопорождающих мотивов, а также местами разворачивания глубинных смыслов, выполняют функцию характеристики образов, выявляют спектр проблем и авторский замысел.

Ключевые слова:

архетипический топос, универсальная категория, пространственные образы, мифологема, структура топоса, изменение статуса лексемы, бинарная природа, культурный код, аксиологические ценности, топологический подход

Интерес современных исследователей к организации пространственных отношений в художественном тексте объясняется тем, что пространство, являясь универсальной категорией человеческого мышления, представляет собой важнейший элемент в сознании национальной или индивидуально-авторской картины мира. Определить структуру пространственной модели в художественном тексте позволяет пространственный анализ его уровней: образного, направленного на изучение «семантики ключевых образов»; жанрово-родового, связанного с особенностями «родо- и жанромоделирующей функции пространства»; стилевого, предполагающего «обнаружение общего в изображении художественного пространства в литературе конкретного периода» [\[1, с. 59\]](#).

Данное исследование посвящено анализу пространственных отношений в произведении с точки зрения выявления, объективации и функционирования доминантных пространственных образов, актуальными из которых являются топосы и локусы.

Топос – «1. В риторике – отвлеченное рассуждение, <...> заранее подобранное доказательство, <...> стереотипный, клишированный образ, мотив ...» [\[2, стб. 1076\]](#).

Топологическая проблема была обозначена Курциусом в работе «Европейская

литература и латинское Средневековье», в которой автор указывает на обретение топосами универсального характера, их экстраполяцию из сферы риторики на сферу литературы, уподобляя их литературной реминисценции, отмечая временное и пространственное всеприсутствие, подмечает, что топосы «стали играть роль клише, повсеместно применяемых в литературе, они распространились на все сферы жизни, затронутые и сформированные литературой» [\[3, с. 157\]](#).

Курциус актуализирует топос литературный, выполняющий образную функцию, имеющий интенционально ключевой характер применительно к разным жанрам и литературно-культурным стилям. Говоря об иллюзорности авторской оригинальности, которая оборачивается модифицированной традиционной формулой, он раскрывает концептуальную суть смысла топоса в художественном тексте: топологическая репрезентация связана с семиотическим кодом определённой культуры, референтной ситуацией, неоднородностью художественного пространства. Такой традиции понимания литературных топосов следовали многие западноевропейские учёные: У. Шмидт-Биггеман, Х. Лаусберг, Р. Грубель, Р. Бахе, Р. Николози, Р. Лахманн и др.

В классическом литературоведении топосы понимаются как повторяющиеся в системе творчества писателя или культур «формулы, мифы, мотивы и другие разновидности художественного образа, имеющие особые пространственные характеристики» [\[4, с. 127\]](#); «цитата, воспроизводящаяся целым комплексом текстов, которая формирует общее семантическое поле высказывания» [\[5, с. 278\]](#); как значимое для художественного текста «место разворачивания смыслов», сопрягающееся с реальным пространством, и одновременно «"общее место", набор устойчивых речевых формул, <...> проблем и сюжетов, характерных для национальных культур» [\[6, с. 89\]](#). З. Хайнади, заимствуя у Курциуса мысль об универсальности топосов, тем самым напоминая архетипы, предлагает термин «архетипические топосы» - «хранящиеся в коллективном подсознании человечества мифологические извечные образы», функционирующие в литературе «универсальные понятия» [\[7, с. 71\]](#). В этом качестве топосы обуславливают «рецепцию художественного произведения "чужим" культурным сознанием» [\[8, с. 29\]](#). Таким образом, бинарность топоса представляет его как структурный компонент хронотопа, являющегося, с одной стороны, «местом действия», пространства («топос дома», «топос природы») [\[9, с. 51\]](#), с другой стороны, как «образную универсалию» [\[4, с. 128\]](#).

Рассмотрение топоса в предметном аспекте позволяет говорить о том, что в основе топоса находится разветвлённая парадигма пространственных образов – локусов. Термин локус введён в литературу М.Ю. Лотманом для дифференциации общего, открытого и конкретного, закрытого пространства; для обозначения «приуроченности персонажа к функциональному полю его действия» [\[10, с. 10\]](#). Локус – ограниченное пространство, референтно соотносящееся с реальностью. Статус одного и того же пространственного образа может переосмысливаться в связи с его квалификацией инварианта/варианта, архетипичных пространственных образов/конкретных мест с «превалирующими в тексте денотативно-референциальными отсылками» в их описании [\[6, с. 88\]](#).

Наиболее важное место в организации художественного мира изучаемых нами романов имеют пространственные образы «дом», «дорога» («путь») и «сад». Образ «дом», обладающий атемпоральностью, универсальностью, является наиболее значимым архетипом в литературе и искусстве. Эта мифологема, включая концептуальные смыслы, связанные с самоидентификацией, аксиологическими ценностями, отражением

нравственно-бытовой сути проживающего в доме, и мира внешнего, с разграничением пространства на своё и чужое, с оберегающей функцией дома, сохраняет свой экзистенциальный характер и участвует в создании авторской картины мира» [\[11, с. 212\]](#).

Оба произведения М. А. Кузмина открываются характеристикой дома. Несмотря на то, что для протагонистов это не абсолютно «своё» пространство, оно может быть обозначено как «дом», в котором герои обрели безопасность, защиту, имели возможность самовыражения. Воспитатели заботились о них и старались влиять на их будущее в соответствии со своими представлениями о счастье. «Дом» в романах – образ порядка, который противостоит внешнему хаосу.

Пространство дома, в котором вырос Эме Лебеф, в значительной мере можно определить как идиллическое. Его обитатели трудятся, для них выше всего семейные ценности. Их мирок узок, неподвижен, но благопристоен. Герою этот образ жизни кажется скучным. «Всю жизнь думать о товаре, о покупателях, весь день, да ещё такой жаркий, сидеть в тёмной лавке, ничего не видеть, никуда не ездить...», – представляет он открывающееся перед ним будущее [\[12, с. 333\]](#). Кроме дома, где он живёт, и лавки, где трудится, топос «дом» включает и объекты природного мира: локусы «лужайку» и «пруд». Для главного героя они не делают этот мир менее будничным. В описании последовавших после ужина с гостями развлечений в одном ряду названы «пруд» и «канава», «луна» и «гуси». Эме вспоминает: «... перед ужином на лужайке, которая ведет к пруду, мы играли в жмурки: мадмуазель Бланш, гости, Онорэ и я. Были уже сумерки, и заря бледнела за липами, тогда как над прудом уже серебрился месяц, и гуси, ещё не загнанные домой, громкими криками отвечали нашей резвости». «Попались, господин Эме! Вот где настигла Вас, и то случайно, свалившись в эту канаву и выйдя, не видя, на другую сторону!» – кричит Роза, хватая Эме за рукав, в тот момент, когда он читает записку от Луизы [\[12, с. 333\]](#).

Несколько иным предстает дом *м-ме* Томбель. От улицы его отделяет сад с осенними розами. Эме, выйдя из своей скромной мастерской, где царил полумрак, остановился, чтобы полюбоваться домом. Это было здание с черепичной крышей, которое выделялось среди прочих своими аккуратными линиями и ухоженностью. Длинный каменный забор тянулся вдоль улицы, словно охраняя этот островок уюта от суеты города. Дом был единственным крашеным зданием во всём городке, и его яркость привлекала взгляды прохожих. Этими деталями подчеркивается особенное положение фамилии Томбель в городе. С домом *м-ме* Томбель связаны любовные приключения Эме Лебефа. Сюда однажды поздно вечером он является на свидание с Луизой. Пространство дома освещено только проникающим через окна светом «одиноких звёзд». Комната, где он ожидает Луизу, описывается предельно скупой: Эме замечает в ней лёгкие ширмы, ещё дымящиеся свечи на музыкальном инструменте, ночник. Подробнее сообщается о звуках: звучащий далёкий клавесин, часы «где-то пробили восемь, им отвечали глухо вдали другие, тонко прозвенела восемь раз и бронзовая пастушка перед зеркалом» [\[12, с. 334\]](#). Внутренность дома представлена цветовыми и звуковыми образами. Все эти признаки дома *м-ме* Томбель позволяют судить о том, что он принадлежит людям, занимающим привилегированное положение в городе. Однако это не означает, что на самом деле интересы обитателей дома выходят за пределы быта. В этом плане примечательно, что наутро после первого свидания герой разглядывает свое отражение в луже. И хотя эта лужа находится в саду, она, скорее всего, является знаком, что героя его связь с Луизой не выведет за пределы обыденного.

Заканчивается же первая часть романа введением мотива дороги, на которой в ветреный день оказывается Эме Лебеф, устремившись за своей любовью в Париж. Он

отказывается от налаженного быта ради любви. Топос «дом» является смысловым центром, вокруг которого вращаются другие образы. Блудный сын покидает дом, где его воспитали. По «знакомой с детства грязной улице в развевающемся от холодного ветра плаще...» [\[12, с. 335\]](#) он отправляется в странствия. Мысленно он ставит рядом «маленькую станцию», на которую направляется, и покидаемый «родной город». С этого момента дорога становится пространством его обитания между короткими остановками в домах в разных городах и странах. Таким образом, все дома являются для него местами временного пристанища (локусы комната в отеле, в котором граф поселяет Луизу де Томбель, или в гостинице в Прадо, комната Колеты, где Эме нашёл приют на ночь после разрыва с Луизой, дом герцога, к которому определился на службу Эме, и так далее). Как правило, герой описывает места своего временного обитания предельно сжато и лишь в некоторых случаях считает важным сообщить о каких-либо деталях. Во время разговора с Франсуа, который признаётся в решении ограбить отца, образы детально актуализируются: это случилось в «верхнем этаже» дома, «на окне лестницы», откуда были видны «красные крыши более низких построек, кусочек Сены, по синей воде которой быстро двигались паруса лодок, надуваемые сильным ветром, сероватый ряд домов на противоположном зелёном берегу и стаи птиц, носящихся с криком по безоблачному небу» [\[12, с. 340-341\]](#). Впервые за длительное время после отъезда из родного дома в Париж вслед за Луизой де Томбель герой обращает внимание на пространство, находящееся за пределами жилья. И эта разомкнутость границ мира, открывшегося его взору, является знаком приближения важных перемен в его жизни, началом новой вехи в его передвижении по разным городам и странам. Более подробен Эме и в описании дома Амброзиуса. Возможно, это объясняется тем, что для героя в нем открывается иной образ жизни – здесь его пытаются приобщить к постижению тайн природы и человеческой психики. Поэтому ключевыми мотивами в описании дома алхимика и астролога оказываются не только замкнутость и отгороженность от остального пространства города, но и загадочность. Меня, вспоминает Эме, «...провели сквозь ряд, казалось, нетопленных комнат с заколоченными окнами в небольшую комнату, где трещал камин, освещая беглым красноватым огнем темные стены. <...>. Из шкапа, который оказался замаскированной дверью, вышла старая женщина со свечой и кувшином вина...» [\[12, с. 349\]](#). Загадочно и поведение дам, прыгнув в лодку к которым, герой спасся. Они лишь к ночи приходят в себя. «Часы, – вспоминает Эме о своем первом вечере в доме Амброзиуса, – пробили десять, обе дамы разом зевнули, стали протирать глаза, как после сна, с удивлением посмотрели на меня, будто что-то вспоминая...» [\[12, с. 349\]](#). Ночь, в которую переходит этот вечер, несёт Эме и его новым знакомым наслаждения. Он сообщает: «...не потушив свечей перед огромным зеркалом за кроватью, мы провели почти без сна эту длинную, но слишком короткую для влюбленных, ночь» [\[12, с. 349\]](#). Эме Лебеф просыпается в той же комнате, что и заснул, и слышит «мужской грубый голос», укоряющий его новых знакомых дам в том, что те отправились в город, имея в доме много помещений «для гулянья...» [\[12, с. 350\]](#). Обстановка комнаты больше не кажется ему загадочной, напротив, она представляется будничной и неопрятной. Эме замечает, что «...жёлтые розы невыметенные валялись на полу, жемчуга лежали на столе, около чашек с дымящимся шоколадом» [\[12, с. 350\]](#). Хотя всё же загадочность сохраняется, поскольку в комнате есть дверь-шкаф, пройдя через которую можно исчезнуть. Если в описании дневного устройства быта обитателей дома преобладает будничность («Меня, – вспоминает Эме, – напоили шоколадом, потом обедом, потом ужином, в промежутках играя на гитаре...» [\[12, с. 350\]](#)), то к ночи появляется таинственность места его пребывания. «Часов около восьми, – записывает герой, – когда <...> мы беседовали с синьориной Бьянкой у открытых дверей шкапа,

она вдруг побледнев, полузакрывает глаза и, сделавшись удивительно похожей на себя, как я её видел в первый вечер, стала говорить тихим голосом с промежутками, тогда как из-за стенки тоже смутно доносились какие-то голоса» [12, с. 350]. Примечательно, что пространство шкафа-двери при этом сохраняет свойства загадочного локуса. Синьорина Катарина уводит Эме из него к окну и призывает молчать. Локус «дом Амброзиуса» маркируется включением его пространства, таинственного, выходящего из плоскости культуры современной ему жизни, в пространство реальное.

Это сочетание обыденности и загадочности происходящего в доме сохраняется на протяжении неопределенного отрезка времени, что следует из открывающей двенадцатую главу третьей части романа фразы: «Однажды утром синьор Амброзиус, велевши мне одеться, приказал следовать за ним в ближайшую церковь» [12, с. 350]. Эта фраза прерывает описание состояния изначальной заданности и неподвижности образа жизни героя в новом для него жилище и дает установку на наступление перемен, вносит движение в его существование. В «полутёмной церкви с немногочисленными богомольцами» герой подчиняется атмосфере, возвышающей его чувства и настраивающей на мысли о вечном. Это передано оппозицией: «продолжительный комнатный затвор <...> церковь, алтарь, где горела неугасимая лампада» [12, с. 350]. В обстановке, противопоставленной дому с его обыденностью, он дает клятву хранить тайну. После этого таинственное пространство в доме Амброзиуса превращается для него в «свое». Ему становится доступной небольшая темная комната, «вроде чулана» с цепью «колёс, рычагов, стержней», соединенная с соседним помещением. Он узнает, что Амброзиус изобретал *Perpetuum Mobile*, а также пытался усовершенствовать человечество. Всё это переводит происходящее с Эме Лебефом на новый уровень: после предельно связанных с бытом встреч и событий для него открывается возможность приблизиться к тайнам ясновидения и магнетизма, астрологии, алхимии. И здесь писатель использует инверсию. Только теперь Эме становится понятным происходившее с сеньорами Бьянкой и Катариной. Однако то, как герой описывает свои занятия после разрешения всех загадок, дает основания судить о том, что принципиальных перемен с ним не произошло: общение с дамами, вращение аппарата Амброзиуса, требующее от него только физических усилий, и чтение Великого Альберта перечисляются им как занятия одного рода. Так в дальнейшем и происходит, когда он, став советником одного из немецких герцогов, по сути остается тем же мошенником, каким был, разыгрывая роль кузена синьорины Паски. И пространство его пребывания изменяется лишь внешне: оно роскошно, но при этом не менее отчуждено от большого мира, чем предыдущие «дома» Эме Лебефа. Да и сам герой остается частным лицом.

В «Путешествии сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» топоним «дом» имеет более широкий смысл. Это дом его дяди, в котором он провел первые девятнадцать лет своей жизни. Поскольку в описании дома указывается на наличие «изрядной библиотеки», ясно, что это пространство жизни образованного человека, принадлежащего к привилегированному сословию. Оно не лишено и доли эстетического: во дворе есть не только «небольшой огород», но и «несколько рядов роз», а из окон второго этажа видны «порт и суда» [12, с. 397]. В конце первой главы образ дома дополняется описанием комнаты, в которой жил герой: «голландские тюльпаны на окне, шкаф, стол, где лежал раскрытый Сенека, постель с пологом, полки, висевшее платье» [12, с. 398]. Домом (в значении не только строения, но и устройства жизни его обитателей) определен довольно широкий круг интересов Джона Фирфакса: это книги Вергилия и Сенеки, верховая езда, море, порт. После того, как жажда свободы и путешествий в герое оказывают верх, он покидает дом и отправляется в путь. Во время

странствий он пребывает в различных домах. Одни представляют для него опасность (мнимые родители Жакелины выдают чужой дом за свой); другие являются местом его неволи (имения турок в Смирне и Стамбуле или же деревня туземцев, захвативших потерпевших кораблекрушение героев в плен). Но только в «Путешествии сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» тоpos «дом» имеет значение «малой родины», которое ему традиционно присуще. По словам Гастона Башляра, подходящего к анализу этого объекта пространства с феноменологических позиций, то есть исходящего из анализа той точки зрения, которая формируется в воспринимающем пространстве сознания индивида, образ дома «...представляет топографию нашей глубинной сущности» [13, с. 16]. Это, пишет Г. Башляр, «... наш уголок мира», «наш первомир» [13, с. 18]. Джону Фирфаксу во время его странствий всё чаще в воображении начинает видеться Портсмут, и он горестно спрашивает себя, о том ли он мечтал, представляя свое путешествие. В произведении воссоздается субъективное восприятие времени и пространства: далекое герою представляется близким, а то, что происходило давно, он помнит лучше, чем недавние события, поскольку пытается вытеснить их из памяти. Направляясь из Стамбула в Дамаск, он признается: «И странно, что жизнь в Портсмуте я гораздо лучше помнил, чем Смирну и особенно Константинополь, от пребывания в котором у меня остались лишь смутные и тревожащие воспоминания» [12, с. 416]. Поэтому возвращение домой становится для Джона Фирфакса главной целью. Здесь, в окружении друзей, у камина в столовой, он вспоминает о своих приключениях. И по-прежнему на его столе лежит книга с изречениями Сенеки, хотя теперь и открытая на «более утешительном изречении» для него, а у ног – старый верный пес Нерон (примечательно, что собаку в доме, где вырос Эме Лебеф, звали так же).

«Дом» и «дорога» («путь») – это, по словам Л. Ю. Фуксона, «исходные пространственные структуры или топологические формы бытия человека в мире», «универсальные пространственные архетипы, основные варианты организации художественного пространства, к которым тяготеют все топологические детали произведения» [14, с. 10]. Причем исследователь обозначил два возможных истолкования соотношения этих «пространственных архетипов». «Если образ дома, – пишет он, – призван показывать ошибочность пути, то возникает тип героя-бродяги – блудного сына, ушедшего от истинных ценностей ради ложных, а затем – понявшего их и раскаявшегося». Это относится, например, к роману Даниеля Дефо «Робинзон Крузо», на который мог ориентироваться М.А. Кузмин, создавая «Путешествие сэра Джона Фирфакса...», поскольку в нем тесно переплетены авантюрное повествование и признаки путешествия. Начиная свои записки, герой Дефо признается, что почти сразу, оказавшись вдали от дома на корабле отца своего приятеля, он начал терзаться угрызениями совести и давать себе клятвы, что, если ему удастся избежать гибели во время бури, он вернется домой и будет следовать отцовским советам. И далее он непосредственно сравнивает себя с блудным сыном, сожалея, что не прислушался к увещаниям родителей. «Почему мне не пришло тогда в голову вернуться в Гуль, в родительский дом! Как бы я был счастлив! – восклицает он с горечью. – Наверно, отец, как в евангельской притче, заколол бы для меня откормленного тельца, но он узнал о моем спасении лишь много времени спустя после того, как до него дошла весть, что судно, на котором я вышел из Гулля, погибло на Ярмутском рейде» [15, с. 18]. И ещё неоднократно Робинзон Крузо выразит сожаление по поводу своего упорства в подчинении собственным решениям, а не воле отца.

Л. Ю. Фуксон отмечает также и противоположный вариант. В таком случае образ пути «выявляет ложность домоседства», и в произведении возникает «картина жизни как

застоя» [\[14, с. 11\]](#). Эти варианты интерпретации представляются крайностями, если вести речь об исследуемых нами произведениях М. А. Кузмина. Для Эме Лебефа, как и для сэра Джона Фирфакса, дом, в котором они выросли, представляет собой пространство застоя, неподвижности, однако и путь, который перед ними открывается, полон ошибок и опасностей. Не раз Джон Фирфакс вспомнит Портсмут, сожалея о положении, в котором оказался. А в ложности любви Луизы де Томбель, ради которой он покинул дом, Эме Лебеф убеждается ещё быстрее. Однако при этом сэр Джон Фирфакс не считает свой путь ошибочным, хотя он в конечном итоге подобно блудному сыну возвращается домой. Путешествие раскрыло в нём ресурсы его личности: его способность быть верным, честным, отважным. В то же время оно помогло ему понять, что он не является исключительной личностью. На пути ему повстречались люди, которым были доступны сферы непознанного. Они так и остались для него загадкой. И, наконец, именно в процессе странствий он обрёл представление о том, что составляет стержень его существования, насколько важна для него связь с родом. Что касается Эме Лебефа, то он, хотя и уподобляется блудному сыну, покидающему дом, в котором его ожидали покой и бытовое благополучие, тем более не склонен признать ошибкой свой уход, ни разу не сожалеет о нём. Роман об Эме Лебефе заканчивается его подготовкой к дороге к новой вехе в своей судьбе. Хотя нельзя исключить и возможность трагического финала его судьбы. Именно о таком завершении истории Эме Лебефа писал С. Ауслендер, который увидел в «напряженной в одном порыве к бесконечному наслаждению» жизни героя протест «индивидуализма против общественных идеалов надвигающейся революции» [\[16, с. 31\]](#).

Ещё один важный для художественного мира романов М. А. Кузмина топос, «сад», соединяет в себе естественное, природное и культурное, творчески преобразованное человеком. Это «кусочек организованной географии среди невозделанного пространства, несколько обособленный от природы», который создан «ради наслаждения» [\[17, с. 163\]](#). В произведениях искусства образ сада многозначен. Золтан Хайнади в работе о «Вишнёвом саде» А. П. Чехова интерпретирует топос «сад» как архетипический и амбивалентный в своем значении. С одной стороны, сад соотнесен с Раем, представляет собой «идеальное место пребывания, соответствующее завоеванному культурному пространству». С другой стороны, это место грехопадения. Близкое толкование значения образа сада содержится и в статье Е. Дмитриевой «Запах в усадьбе». Сад, пишет она, «заставляет нас воспринимать окружающий мир по горизонтали, вынуждая отправиться на поиски самих себя и тем самым возвращая к нашим истокам. Одним из таких истоков естественно оказывается Эдем – общая и, увы, утраченная прародина человечества. Питаться запахами, нематериальной пищей, не имеющей ничего общего с нашей телесностью, – именно так представляется жизнь ангелов» [\[18, с. 135\]](#). Подчеркивая, насколько важное место в этом топосе принадлежит запахам, исследовательница замечает, что они увеличивают ощущение защищённости, содействуют обольщению. И в качестве одного из примеров приводит книгу Уильяма Чемберса «Рассуждение о восточном садоводстве», где он писал «о возбуждающих эротические желания клумбах жасмина, виноградника, роз в китайских садах» [\[18, с. 137\]](#). В подобном аспекте – замкнутость и связь с эротическими желаниями – представлен сад и в произведениях М. А. Кузмина. В его стихах «Ах, наш сад, наш виноградник надо чаще поливать...» (1908) ключевыми являются образы «садика укромного», в котором «есть цветы и виноград», манящая прохожего калитка «меж кустами» – все то, что должно дарить радость сердцу. В первом из рассмотренных нами романов М. А. Кузмина пространством, связанным со скрывающимися от чужих глаз любовными утехами, являются

два сада: в доме г-жи де Томбель (через него Эме Лебеф проходил, направляясь на тайные свидания с Луизой) и тот сад в Париже, в котором находился отель (граф поселил в нем Луизу, чтобы скрывать свои встречи с нею). Поэтому не случайна деталь: отель был расположен в «густом саду» [\[12, с. 335\]](#). В данном случае сообщение о густоте сада перекликается с указанием на то, что Луиза поселила Эме в комнате в мансарде, соединенной с её спальней потайной лестницей.

Мотив замкнутости и связи с эротическими наслаждениями присутствует и в описании сада «толстого турка», где трудился сэр Джон Фирфакс. Он описан подробно. Причем, как это и свойственно произведениям, принадлежащим жанру путешествий, герой-наблюдатель сравнивает знакомые ему сады (сад-парк в Англии) с новым для него садом в Турции.

Джон отмечает большую привязанность сада Сеида к быту (он напоминает «ягодный огород»), а также его наполненность цветами с сильным сладким запахом: «... я бы назвал его скорее цветником или ягодным огородом. Между правильно посаженными дорожками росли лишь цветочные кусты и низкие, редко посаженные деревца, тогда как высокие и тенистые деревья были отнесены все в один угол, образуя небольшую, но темную рощу; правильно же проведенные канавы были выложены цветными камушками, и чистая вода с приятным журчанием сбегала вниз, где у самой стены был вырыт квадратный пруд, облицованный кремнистым камнем. <...> Кроме нарциссов, гиацинтов, тюльпанов и лилий, в саду было множество роз всевозможных сортов и оттенков, от белых, как снег, до черных, как запекшаяся кровь; <...> у меня кружилась голова от смешанного и сладкого запаха». «В саду, – продолжает он, – было три открытые беседки и два павильона с комнатками: <...> хозяин иногда приходил туда играть в шахматы с пожилыми гостями. В кипарисовой роще стояла белая колонна с чалмой, как ставят на мусульманских могилах, но никого похоронено там не было, и фальшивый памятник лишь придавал приятную грусть тёмной купе печальных деревьев» [\[12, с. 406\]](#). Охарактеризовав «музу садоводства», придуманную англичанином Горацио Уолполом в XVIII веке как «наиболее многоречивую и многоязычную», Д. С. Лихачёв писал о том, что «в садовом искусстве есть значения всех характеров» [\[19, с. 10\]](#). Истинный сад, по словам учёного, «должен удовлетворять всем человеческим чувствам: не только зрению, но и вкусу (откуда необходимость и плодово-ягодных растений в саду), слуху (отсюда забота о птицах, шумящих водопадах, эоловых арфах, садовых концертах), обонянию (поэтому постоянное то более, то менее настойчивое требование сажать душистые цветы, душистые травы, цветущие деревья и кустарники), ощущениям (стремление к удовлетворению последнего выражалось в садах наиболее сложно: нужно было учитывать перемены погоды, сезонные перемены, необходимости прогулок и пр. – так, чтобы всё это доставляло человеку в саду наибольшее наслаждение)» [\[19, с. 18\]](#). Руководствуясь этим замечанием Д. С. Лихачёва, попытаемся определить, какое значение заложено в описании сада, где трудился сэр Джон Фирфакс, о каком микромире в его идеальном выражении может идти речь.

Не вызывает сомнения, что Сеид старательно моделировал пространство своего сада. В нем сочетаются «правильность» («между правильно проложенными дорожками...», «правильно ... проведенные канавы»), которая является знаком покоренной человеком природы, и природная «неуправляемость» («небольшая, но темная роща»); утилитарное (герой именует это сад «ягодным огородом») и «вечное». О вечности напоминает кипарисовая роща и фальшивый памятник в ней. Во-первых, сам по себе кипарис является символом печали, деревом, которое сажают на кладбище (по легенде в кипарис богами был по его собственной просьбе превращен юноша, случайно убивший

своего любимца оленя). В-вторых, установленная в роще колонна [\[12, с. 405\]](#). С одной стороны, всё в саду Сеида располагает к неге и наслаждениям (запах цветов, от которого у героя кружится голова, квадратный пруд, где купаются его жёны). С другой стороны, это пространство, где он предаётся размышлениям и игре с друзьями в шахматы. Для самого Джона Фирфакса сад Сеида – это и место его работы, и своего рода Эдемский сад до грехопадения. Ведь проступок, за который он был наказан господином, заключается в том, что он попытался бежать вместе с одной из его жён. Но, в отличие от библейской истории, во-первых, из сада были изгнаны только сэр Джон и Жак, а, во-вторых, что, пожалуй, ещё более важно, его отношения с Фаризадой были самыми невинными, как до грехопадения Адама и Евы. «Детская нежность, игры, танцы, поцелуи, объятия – вот всё, что позволяла себе по отношению ко мне дикая девочка; я же не добивался большего, не будучи слишком увлечён и уважая в ней чужую жену», – вспоминает он [\[12, с. 407\]](#). В определенной степени тем же смыслом наделён тоpos «сад» в истории увлечения Джоном госпожи Нозы. Сначала, ещё только приближаясь к Дамаску, герой обратил внимание на то, что город был расположен «в цветущем саду, орошаемом сотнею ручьёв и речек» [\[12, с. 417\]](#). Здесь он подвергается любовным притязаниям вдовы, но, как и в саду Сеида, сохраняет свою невинность.

Топос «сад» получает новое значение, когда описывается жизнь героя в Стамбуле. Прежде всего, это сад Алишера, нового господина Джона и Жака. Но его описание в произведении отсутствует. Скорее всего, сад был запущен, как и «всё хозяйство». Тем не менее, этот эпизод из жизни героя, служившего по-прежнему садовником, важен. Именно здесь начинаются события, ставшие началом обретения Джоном и Жаком свободы. Однажды ночью, следуя за Алишером, герой становится свидетелем того, что господин, лишившийся любви султана, решил совершить самоубийство. Джон Фирфакс спасает его. А вскоре обнаруживается, что охлаждение султана к своему приближенному было временным. По случаю «возвращения к блестящей судьбе» Алишер устраивает праздник. Джон Фирфакс решает сделать своему господину подарок. Он задумывает «устроить грядку тюльпанов так, чтобы цветы её составляли начертание начальной буквы имени Алишара...» [\[12, с. 410\]](#). И когда господин во время праздника выходит с гостями на плоскую крышу, он «в изумлении и восторге» обнаруживает, что «там, где вчера был простой зеленый луг, теперь виднелась пестрая нежная буква, каждый завиток которой был разного цвета и ласкал глаза своею прелестью» [\[12, с. 410\]](#). Возможно, Джон, который всё чаще мысленно возвращался к дому в Портсмуте, решил использовать для подарка те цветы, которые напоминали ему о его комнате с голландскими тюльпанами на окне. Но, скорее всего, автор таким образом дает возможность читателю судить, насколько глубоко англичанин Фирфакс проник в суть культуры Турции, несмотря на то, что в этой стране ему пришлось превратиться в раба. Сам М. А. Кузмин серьезно интересовался эмблематикой цветов. Так, в одной из записей в своем дневнике он связывает цветы с определённой страной, для которой они, на его взгляд, наиболее характерны. «Для Франции, – писал он, – роза, для Германии – незабудка и сирень; для Англии – жасмин и шиповник; для Италии – фиалки и левкой, для России, может быть, василек и подсолнечник» [\[20, с. 69\]](#). Решив сделать для Алишара подарок, Джон, проживший в Турции некоторое время и занимавшийся здесь садоводством, использует символику тюльпана, который был любимым цветком правителей Османской империи и одновременно символом идеальной любви. Показательно, что не только спасение им господина от смерти, но и этот подарок возвращают ему статус свободного человека. Подлюкус «цветы» демонстрируют свою способность осуществления рецепции культурной традиции носителем иного культурного

кода, вследствие чего становится возможным спасительное для главного героя общение с его господином.

Иную роль играет в судьбе Джона Фирфакса сад «прекрасной гречанки» - госпожи Стефании. Глава, в которой описываются встречи героя с нею, включает в себя много загадочных и опасных для него событий. Сигналами резкой смены в неподвижном до этого его существовании являются открывающие её начало «однажды» и «вдруг». Таким образом, глава сразу вводит читателя в бурно сменяющиеся одно другое действия. Первый абзац включает множество глаголов, передающих внезапность «дикийвинного» события, свидетелем которого стал герой. «Однажды, – вспоминает Джон Фирфакс, – когда я стоял со своим лотком на перекрестке двух узких улиц, я видел, как вдруг вся толпа хлынула в боковой переулок, будто стремясь к какому-то дикийвинному зрелищу. Мальчишки кричали, убегая за угол, женщины, забрав грудных младенцев, туда же, купцы вышли на порог своих лавок, и погонщики тщетно били ревущих ослов. Из переулочка же доносились щелканье бичом и крики: «Дорогу, дорогу!». На белой лошади мчалась женщина с глядевшими прямо, «будто не замечая шумной толпы» [\[12, с. 411\]](#), глазами. Вскоре герою удастся обнаружить дом, в котором живёт загадочная красавица. Ключевая его характеристика – замкнутость, отгороженность от большого мира. Несмотря на то, что он находится внутри большого города, дом был окружён «высокою каменною стеною», а также ветвями густых деревьев. Ворота были заколочены «наглухо», калитка закрыта «накрепко». В конечном итоге юноша проникает в её «замкнутый сад» с помощью свешивающейся в углу карниза дубовой ветки. «Сад, – сообщает он, – был не так густ и велик, как казалось снаружи, но около стены было темно, сыро и журчал где-то невидный ручей, в отдалении, на солнечной лужайке, виднелось уже крыльцо какого-то здания» [\[12, с. 412\]](#). Всё это позволяет соотнести пространство, принадлежащее «прекрасной гречанке», со сказочным садом. «Если в лесу находится избушка, лишь по видимости называемая домом (она – антидом или псевдомом), то в саду стоит, как правило, дворец, так сказать, сверхдом», – пишет Е. М. Неёлов, сравнивая лес и сад. Как и герой сказки, Джон Фирфакс с трудом проникает в сад и дом Стефании. «Если лес открыт (герой попадает в него без особых усилий), то сад – закрыт, окружён изгородью, забором, стеной, городом» [\[21, с. 86\]](#). Есть ещё ряд признаков, позволяющих судить о близости сада «прекрасной гречанки» фольклорному. Сад, как и лес, связан с женским началом. Только хозяйкой леса является старуха (Баба-яга), а хозяйкой сада – царевна. Как и в сказке, хозяйкой сада, о котором идет речь в романе М. А. Кузмина, является красавица. Ключевыми в описании её внешности являются цвет волос (рыжий) и глаз («сапфирные»). Как правило, в природе подобное сочетание не встречается. Тем исключительнее облик поразившей героя гречанки. Как и со сказочным садом, с садом госпожи Стефании у М. А. Кузмина связан мотив сна. Причем, как правило, замечает Е. М. Неёлов, «если в лесу сон охватывает героя, попавшего в “опасную зону”, то в саду засыпает не гость, а его хозяйка» [\[21, с. 86\]](#). Стефания в «Путешествии сэра Джона Фирфакса...» не спит, но она отчуждена от реальности. Только выбравшись из сундука, в котором гречанка приказала Джону прятаться от её мужа, и несколько раз обращаясь к ней, он всё же выводит её из забытья. Сначала женщина вскакивает с вопросом, кто её тревожит, затем, «дикий» озираясь, кричит: «Кровь, кровь!». Видя её состояние, Джон усаживает её на сундук, растирает похолодевшие руки и пытается её успокоить [\[12, с. 414\]](#).

На первый взгляд, всё в находившемся в глубине сада доме греческого банкира было направлено на защиту от опасных духов. Джон Фирфакс обращает внимание на запахи ладана и аниса, которые, как правило, призваны отпугивать силы тьмы. Однако сама

хозяйка дома больше напоминает колдунью. Как и для любого чужака, оказавшегося в сказочном саду, встреча с ней содержит опасность для Джона. Правда, как и в сказке, ему чудесным образом удается спастись. Джон Фирфакс подвергается смертельной опасности после того, как однажды вечером его вызывает в сад неизвестная женщина с письмом. Примечательно, что речь идёт именно о саде (гречанка приглашает не к себе, не в свой дом, а в сад – «меня вызвали в сад», – вспоминает герой). И дальше уточняет: «я был в доме, или, вернее, в саду прекрасной гречанки, которая приняла меня под открытым небом, будто пренебрегая опасностями» [\[12, с. 414\]](#). Как позже обнаруживается, юноша был избран ею в качестве жертвы. Гречанка привязала, как бы играя, Джона к дубу, а когда старуха, посланная ею, привела «старого бородатого» грека, вложила в руку мужа «длинный кинжал» и потребовала убить юношу. Происходящее в саду Стефании несколько напоминает ситуацию, в которой оказался библейский Иосиф Прекрасный, обвиненный женой Потифара. Однако в итоге наказанию подверглась сама Стефания, которую муж называл колдуньей, вонзив нож в её грудь. Когда Джон перегрыз верёвку, которой был привязан к дереву, и подбежал к умирающей женщине, она его не узнала и только шептала: «Солнце взойдет – милый уйдет. После смерти!... После смерти!...» [\[12, с. 415\]](#). Всё, что случилось с ним в саду «прекрасной гречанки», так и осталось для Джона Фирфакса трагической загадочной историей, после которой он долго не мог прийти в себя. И в этом романе М. Кузмин включает в реальное пространство ирреальное, демонстрирующее неприемлемые для общепринятых норм модели поведения, характерные для другой культуры; пространство, роковым образом меняющее систему отношений, в которых находится протагонист.

Топос «сад», объективирующийся в нескольких локусах, наделён в изученных нами произведениях М. А. Кузмина разными смыслами. Он представляет собой определённые участки мира (места действия – локусы), имеющие такие значения, как уголок, изолированный от остального пространства города, место эротических наслаждений, место памяти об умерших, место магических действий. Топос «сад», эксплицируясь посредством локусов и подлокусов, представляет собой систему испытаний для протагонистов и обнаруживает в них модели поведения, абсолютно разные, сопряженные с контрарными шкалами аксиологических ценностей.

В процессе анализа романов М. А. Кузмина особое внимание следует уделить изучению пространственных образов, среди которых важную роль занимают топосы. Эти образы помогают глубже понять авторский замысел произведения. Центральные позиции в формировании пространственной структуры романов занимают такие топосы, как «дом», «дорога» («путь») и «сад». Они сохраняют национальную ментальность и культурную идентичность, выступая своего рода маркерами культурного контекста. Рассмотрение этих образов через призму концепции топоса возможно благодаря тому, что они соответствуют ключевым характеристикам топологических объектов: абстрактность, универсализм, архетипичность, мифологическая насыщенность и стремление к расширению своих границ.

Концептуальная сущность топосов проявляется в их структурных особенностях, которые представляют собой сложные сети, состоящие из локусов и подлокусов. Один и тот же образ (например, дом, сад) может быть интерпретирован как топос или локус в зависимости от контекста конкретной референтной ситуации. Архетипический топос «дом» включает в себя такие локусы, как «город», «дом» опекуна Эме, соседний «дом», «отели», «комнаты», «дома», которые становятся местами пребывания персонажей, а также природные локусы (такие как «лужайка», «пруд»). В его состав входят подлокусы, среди которых книжный «шкаф», «столы», «кресла» и прочие предметы быта, «кусты»,

«месяц», «гуси».

Топос «дорога» («путь») вербализируется через смену различных локусов, таких как люди, города и природные объекты. Репрезентация топоса «сад» осуществляется с помощью структуры локусов, включающей «сад» госпожи де Томбель, «сад в Париже», «сад толстого турка», «сад-парк в Англии», «сад Алишара» и «сад госпожи Стефании».

Смысловая составляющая топосов «дом» и «сад» позволяет говорить об их включённости в оппозиции свой/чужой, дом/бездомье, естественное/искусственное, нравственный/безнравственный и другие. Названные пространственные образы в сочетании с топосом «дорога» («путь») формируют основу сюжета произведения. Эти образы не только определяют ключевые мотивы повествования – дом, родина, мотив «блудного сына», путешествие, ошибочность выбранного пути, поиск истины, жажда знаний и другие, но также служат инструментом для раскрытия характеров персонажей, являются маркером их поступков и индикатором духовного развития героев в бытийственных рамках осей горизонтали и вертикали.

Библиография

1. Пыхтина Ю. Г. Уровневый анализ пространственных образов и моделей в художественной литературе // Вестник Оренбургского государственного университета. 2017. № 11(211). С. 59-66.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. 600 стб.
3. Курциус Э. Р. Европейская литература и латинское Средневековье. Т. 1 / пер. с нем., коммент. Д. С. Колчигина. Под ред. Ф. Б. Успенского. М.: Издательский Дом ЯСК, 2020. 560 с.
4. Крикливец Е. В. Топос как структурный элемент хронотопа и объект научного исследования (на примере творчества В. Астафьева и В. Козько) // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. 2013. Т. 16. С. 126-131.
5. Сорокина, Е. А. Топос «Gott starb» в творчестве Леонида Андреева // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2023. Т. 24, № 3-1. С. 277-285.
6. Прокофьева В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. № 11(49). С. 87-94.
7. Хайнади З. Архитепический топос // Литература. 2004. № 29. С. 7-13.
8. Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: пособие. Гродно: ГрГУ, 2008. 107 с.
9. Баевский В.С. К поэтике пространственно-временных отношений у Фета, Блока и Пастернака // Пространство и время в литературе и искусстве. Конец XIX – XX век: метод. материалы по теории литературы. Даугавпилс: Даугавп. пед. ин-т им. Я.Э. Калнберзина, 1987. С. 4-6.
10. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1968. Вып. 209. С. 5-50.
11. Жэнь Т., Нагуманова Э.Ф. Локус дома в романе Е. А. Катишонок «Жили-были старик со старухой» // Филология и культура. 2024. № 3(77). С. 211-217.
12. Кузмин М. Избранные произведения / вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л.: Худож. лит., 1990. 576 с.
13. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / пер. с фр. М.: Российская

политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 376 с.

14. Фуксон, Л. Ю. Пространственные архетипы // Сюжетология и сюжетология. 2014. № 1. С. 9-15.

15. Дефо Д. Робинзон Крузо: Роман /пер. с англ. М. Шишмаревой. М.: Художественная литература, 1981. 240 с.

16. Ауслендер С. М. Кузмин. Приключения Эме Лебефа, роман в 4 частях // В мире искусств. 1907. № 7/8. С. 31.

17. Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни / пер. с фр. Н. Кисловой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 280 с.

18. Дмитриева Е. Запахи в усадьбе // Ароматы и запахи в культуре / сост. О. Б. Вайнштейн. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Кн. 2. С. 134-166.

19. Лихачёв Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / изд-е второе, испр. и дополн. СПб.: Наука, 1991. 372 с.

20. Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1998. 416 с.

21. Неёлов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. 200 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемая статья посвящена топосам «дом», «дорога» («путь»), «сад» в романах М. А. Кузмина «Приключения Эме Лебефа» и «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам». Актуальность работы не вызывает сомнения: пространство, будучи важнейшим элементом в сознании национальной или индивидуально-авторской картины мира, фиксируется различными видами знаний и является вместе с категорией времени фундаментальным элементом текстовой организации. Как верно отмечается в представленном материале, «определить структуру пространственной модели в художественном тексте позволяет пространственный анализ его уровней: образного, направленного на изучение «семантики ключевых образов»; жанрово-родового, связанного с особенностями «родо- и жанромоделирующей функции пространства»; стилизового, предполагающего «обнаружение общего в изображении художественного пространства в литературе конкретного периода». В данном исследовании проводится анализ пространственных отношений в художественных произведениях с точки зрения выявления, объективации и функционирования доминантных пространственных образов, актуальными из которых являются топосы и локусы.

Теоретической основой работы выступили труды таких отечественных и зарубежных исследователей, как Ю. М. Лотман, Ю. Г. Пыхтина, Е. В. Крикливец, В. Ю. Прокофьева, З. Хайнади, В. С. Баевский, Е. М. Неёлов, Л. Ю. Фуксон, Т. Жэнь, Э. Ф. Нагуманова, посвященные категории 'пространство' в художественном преломлении; анализу пространственных образов и моделей; пространственным архетипам; топосу как структурному элементу хронотопа и др. Библиография составляет 21 источник, представляется достаточной для обобщения и анализа теоретического аспекта исследуемой проблематики, соответствует специфике изучаемого предмета, содержательным требованиям и находит отражение на страницах статьи. Все цитаты ученых сопровождаются авторскими комментариями.

Методология исследования определена поставленной целью и задачам и носит комплексный характер: использованы общенаучные методы анализа и синтеза, научный поиск, описательный метод, включающий наблюдение, обобщение, интерпретацию, классификацию материала, методы социокультурного и интертекстуального анализа; собственно дискурсивный анализ, который представляет собой совокупность взаимосвязанных подходов к изучению дискурса и функционирующих в нем языковых единиц, как и различных экстралингвистических аспектов.

В ходе анализа теоретического материала и его практического обоснования автор(ы) особое внимание уделяют изучению пространственных образов, среди которых важную роль занимают такие топосы, как «дом», «дорога» («путь») и «сад»: «Они сохраняют национальную ментальность и культурную идентичность, выступая своего рода маркерами культурного контекста. Рассмотрение этих образов через призму концепции топоса возможно благодаря тому, что они соответствуют ключевым характеристикам топологических объектов: абстрактность, универсализм, архетипичность, мифологическая насыщенность и стремление к расширению своих границ». Доказывается, что концептуальная сущность топосов проявляется в их структурных особенностях, которые представляют собой сложные сети, состоящие из локусов и подлокусов. Делается обоснованный вывод о том, исследуемые пространственные образы не только определяют ключевые мотивы повествования, но и «служат инструментом для раскрытия характеров персонажей, являются маркером их поступков и индикатором духовного развития героев в бытийственных рамках осей горизонтали и вертикали».

Теоретическая значимость исследования связана с определенным вкладом результатов проделанной работы в развитие таких современных научных направлений, как теория интертекстуальности, когнитивная лингвистика, прагматика; в изучение индивидуально-авторской картины мира М. А. Кузмина. Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее результатов в вузовских курсах по лингвистике текста, теории дискурса, стилистике, анализу и интерпретации художественного текста.

Представленный материал имеет четкую, логически выстроенную структуру. Стиль изложения соответствует требованиям научного описания. Рукопись имеет заверченный вид; она вполне самостоятельна, оригинальна, будет интересна и полезна широкому кругу лиц и может быть рекомендована к публикации в научном журнале «Филология: научные исследования».