

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
АСТРАХАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

АРХЕТИПЫ, МИФОЛОГЕМЫ, СИМВОЛЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ
МИРА ПИСАТЕЛЯ

Материалы
Международной заочной научной конференции

**г. Астрахань
19–24 апреля 2010 г.**

Издательский дом «Астраханский университет»
2010

УДК 82-1/-9
ББК 83.3(0)
А87

Рекомендовано к печати редакционно-издательским советом
Астраханского государственного университета

Редакционная коллегия:

Г.Г. Исаев (главный редактор),
Е.Е. Завьялова, Т.Ю. Громова, Д.М. Бычков

Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя [Текст] : материалы Международной заочной научной конференции (г. Астрахань, 19–24 апреля 2010 г.) / под ред. Г. Г. Исаева ; сост. : Г. Г. Исаев, Т. Ю. Громова, Д. М. Бычков. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – 289 с.

Представлены материалы Международной заочной научной конференции «Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя», прошедшей 19–24 апреля 2010 г. в Астраханском государственном университете. Среди авторов – исследователи из вузов Астрахани, Баку, Волгограда, Липецка, Москвы, Санкт-Петербурга и других городов.

Рассматриваются актуальные для современного литературоведения вопросы, связанные с ролью архетипов, мифологем и символов в художественной картине мира писателя.

ISBN 978-5-9926-03157-6

© Издательский дом
«Астраханский университет», 2010
© Г. Г. Исаев, Т. Ю. Громова, Д. М. Бычков,
составление, 2010
© В. Б. Свиридов, дизайн обложки, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

А.Ю. Большакова	
Архетип, миф и память литературы	5
С.М. Телегин	
Термин «мифологема» в современном российском литературоведении	14
Л.Л. Ивашёва	
Путь героя народной сказки в нездешние миры: мифологема и символ	16
Э.И. Гуткина	
Архетипическая основа лирического стихотворения	22
Е.А. Барляева	
Об использовании архетипов в литературе	26
А.А. Кушниренко	
Семантика компонентов архетипического комплекса литературного произведения	30
М.В. Миталёва	
Символы и смыслы в баснях Леонардо да Винчи	32
А.Ю. Панова	
Архетипические черты образа матери в волшебной сказке	36
Т.Ю. Громова	
Мотив «суеты сует» в русской поэзии XVIII в.	40
В.Е. Калганова, Ю.В. Сложеникина	
Мифологема богини молвы Оссы и крылатое слово В.К. Тредиаковского	44
Е.В. Седина	
«Я / Другой» в мифопоэтической картине мира М.Ю. Лермонтова	48
А.В. Сутырина	
Типы масок в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и «Миргороде» Н.В. Гоголя	52
Е.Е. Завьялова	
Концепт «старость» в эпистолярном наследии Н.В. Гоголя	57
Н.П. Крохина	
Романтический и кенотипический сюжеты русского усадебного романа	64
Н.А. Филатова	
Символическое в повести Н.С. Лескова «Полунощники»	69
Е.А. Терновская	
Библейские архетипы в прозе Н.С. Лескова (святой и праведник)	73
Е.Ю. Полтавец	
Концепты «куб» и «сфера» в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»	75
Г.О. Портнов	
Мифопоэтическая основа романа Ф.М. Достоевского «Бедные люди»	78
В.А. Лапина	
Роль народной смеховой культуры в романе А.К. Толстого «Князь Серебряный»	81
Х.Ш. Табатадзе	
Мифолого-архетипический пласт романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»	87
Г.Г. Исаев	
Элементы «мифологизированности» художественной картины мира в цикле путевых поэм И.А. Бунина	92
Н.Н. Скиркова	
Семантика образа круга в лирике И.А. Бунина	101

Т.С. Соколова	
Символика ветра в ранней лирике Георгия Иванова.....	103
Ж.Ю. Мотыгина	
О мифологическом и символическом в рассказе	
В. Крупина «Алешино место»	109
И.Ю. Целовальников	
Паратекстуальность романа А. Ремизова «Пруд»: аллюзии заглавия	
как способ маркировки основных тем произведения	112
Л.К. Чурсина	
Л. Толстой в «жизнетворческой» мифологеме А. Белого	114
А.С. Акулова	
Сакрализация мотива пророка в поэзии В. Хлебникова	118
Л.Х. Исаева	
Герой и толпа в восточном цикле стихотворений В. Хлебникова	121
Т.В. Тадевосян	
Мифологема-топоним «Индия» в творчестве Н.С. Гумилева	129
Е.А. Дубровская	
Особенности образа солдата как архетипа спасителя	
в художественной картине мира «Солдатских сказок» Саши Черного	132
Д.Г. Исеналиева	
Образы и символы в художественной картине мира Георгия Чулкова.....	133
Н.П. Моница	
Мифологема Софии в творчестве С. Есенина	141
А.А. Боровская	
Архетипизация элегического жанра в русской лирике первой трети XX в.	147
С.Г. Куксенко	
Ритмическая и звуковая организация стихотворения	
В. Маяковского «От усталости»	151
Г.К. Шадрова	
Мифологема богочеловека в романе Д.С. Мережковского «Данте»	154
Л.В. Спесивцева	
Образы-символы в лирических поэмах А.А. Блока	
«Ее прибытие» и «Ночная фиалка»	159
Н.Г. Арсеньева	
Мифопоэтические образы платоновских диалогов	
в творчестве М. Волошина	163
Л.Э. Мирзоева	
Праздник шутства всерьез: феномен комедийного	
самовыражения общества (на материале мифов Древней Греции	
и романов Д.С. Мережковского и У. Эко)	171
П.В. Трофимова	
Деталь как структурный элемент речевых и эмоциональных характеристик	
персонажей романа М.А. Шолохова «Тихий Дон».....	176
В.О. Апаликова	
Архетип трикстера в романе В.В. Набокова «Король, дама, валет».....	178
И.В. Неронова	
Христианская мифология в художественном мире романа	
А.Н. и Б.Н. Стругацких «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя»	182

С.Г. Барышева

Архетипическая основа экзистенциальной литературы
второй половины XX века: к постановке проблемы..... 186

И.А. Жукова

Архетипы в романе Л.М. Леонова «Пирамида»..... 190

А.Р. Борова

Мифологема воды в лирике А. Кешокова
(на примере стихотворения «Песнь Кавказа»)..... 195

Н.А. Максикова

Архетип «Дом» и «Странник» в «Повести о господине Зоммере» П. Зюскинда 197

Ю.В. Бельская

Символ разбитой чаши в романе Ф. Горенштейна «Псалом» 201

О.Е. Романовская

Трансформация архетипа юродивого в романах Саши Соколова..... 205

Е.Е. Коновалова

Природно-космическая мифологема *вода*
в «Колымских рассказах» В. Шаламова 210

С.С. Гаврилова

Символика сенсорных образов в модели мира повестей
Всеволода Иванова..... 214

О.В. Вологина

Архетип «Дорога» в авторской песне 60–80 гг. XX в. 220

О.В. Сизых

Система сакрализации образа женщины
в рассказе В.В. Быкова «На болотной стежке» 222

Д.М. Бычков

Символика света в романах Д.М. Балашова о Сергии Радонежском..... 227

Н.К. Данилова

Миф как элемент поэтики в рассказе Тыко Вылки
«Про цингу» 231

Т.К. Ермоченко

Мифологема как структурообразующий принцип
художественной картины мира писателей (на примере романов
П. Крусанова «Укус ангела» и Н. Подольского «Хроники незримой империи») 235

Ю.А. Повх

Городской миф Ильи Стогова:
к проблеме метасюжета Петербурга 240

А.С. Атрощенко, И.Ю. Коваль

Архетипы в латиноамериканской
художественной картине мира..... 245

Е.С. Спицына

Символика рассказа Татьяны Толстой «Свидание с птицей» 249

М.В. Магомедова

Аспекты анализа архетипических функций дома
в произведениях Л. Улицкой..... 251

П.И. Мамедова

Архетип дома в прозе Л. Улицкой..... 256

А.Н. Дуйсекова

Мифотворческая модель мира в произведениях жанра *fantasy* 259

Ж.Ж. Толысбаева	
Семантика <i>травных</i> словообразов в казахстанской поэзии (от 1970-х к 2000-м гг.)....	261
О.В. Якунина	
Мифологема брака в малой прозе Ю. Мамлеева	268
Г.С. Белолипская	
Восточная образность в анекдотах, опубликованных на страницах астраханской газеты «Восточные известия» (1813)	273
Н.М. Байбатырова	
Конфликт религиозной и светской идеологии в турецкой литературе и публицистике	281
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	286

АРХЕТИП, МИФ И ПАМЯТЬ ЛИТЕРАТУРЫ

А.Ю. Большакова

Первоначально сформировавшись в философии, психологии и науке о мифе, понятие «архетип» стало завоевывать свои позиции в литературоведении, культурологии, социологии, политологии, религиоведении и пр. Хотя, конечно, границы здесь весьма условны: происходит постоянное их взаимопроникновение, что далеко не всегда способствует должному познанию предмета.

К примеру, нередко литературоведы подменяют представление о таком специфическом предмете, как «литературный архетип», концепцией его аналога в психологии. Тогда исследователи художественного текста пользуются как бы раз и навсегда данным юнговским набором архетипических моделей и подходов, вовсе не утруждая себя поиском и открытием каких-либо новых, сугубо литературных структур и особенностей. Другой момент касается засилья в литературоведении мифопоэтических подходов к проблеме архетипа, подменяющих собственно литературный анализ поиском архаичных элементов и основ. Все это неминуемо ведет к схематизации и формализации литературного анализа.

В отрицательном плане следует упомянуть и о распространенной тенденции подверстывать под термин «архетип» все и вся, что чревато размытием границ понятия и явления. Так, склонность к чересчур широким обобщениям проявляет себя в возникновении термина/понятия «русский национальный архетип», способного вместить в себя любые представления об особенностях русского народа.

Впрочем, это весьма характерно для нынешних исследований архетипа, в которых присутствуют две постоянные ошибки или, скорее, переборы: излишнее обобщение, ведущее к неясности, аморфности, отсутствию четких очертаний изучаемого предмета¹, и – излишняя детализация, подмена предмета исследования его частными проявлениями. Тогда под «архетип» может подверстываться то или иное классическое произведение (скажем, чеховские «Три сестры»), фольклорные персонажи (Иван-царевич или Садко), знаковая вещь (игрушка или фетиш). Порой дело доходит до фарса, когда в литературоведческих трудах появляются подобные обороты: «Как архетип может быть рассмотрено и просто наличие бороды».

Однако, несмотря на все издержки, надо отметить значение современных исследований архетипа на грани общечеловеческого и национального (этнокультурного). Особенно важно усилившееся сейчас стремление к постижению национального менталитета и его составляющих (национального характера, идеи, идентичности) через глубинные архетипы, укорененные в коллективном бессознательном и на поверку определяющие самодвижение народной жизни – наперекор всем навязываемым догмам и нормативам. «Архетип» тогда выступает не как абстрактная величина, предмет отвлеченного теоретизирования, но как *воплощение «коллективного опыта народа»*².

Именно такое значение «архетипа» определяет все нарастающее внимание к нему в нынешний переходный период, тогда как во внешне стабильные советские десятилетия (в 1960–1980-х и ранее) исследований в данной сфере практически не проводилось. Всплеск интереса к «архетипу» сейчас во многом вызван кризисностью национальной идентичности и поисками путей ее восстановления. В задачи национального самопознания, культурной самоидентификации тогда входит «поиск себя» как обретение не-

¹ Думается, именно поэтому «архетип» порой отвергается исследователями как нечто ненаучное, познаваемое лишь интуитивно.

² Myths and Motifs in Literature. Ed. D. J. Burrows, F. R. Lapidus, J. T. Shawcross. N.Y., 1973. P. 2.

костей точки опоры – на глубинные, базовые архетипы национального менталитета, коренящиеся в устойчивых протообразах, первичных моделях развития.

Такое «возвращение к архетипам» в переломные, кризисные эпохи, чреватые утратой целостности, ломкой основных мировоззренческих универсалий, трудно переоценить. В противовес расхожим постулатам о «конце вещей», «конце истории», взамен разрушительства и вседозволенности «архетип» выступает как норма и закон. Человечности, прежде всего...

На первый план тогда выходят освобождающие функции «архетипа-бунтаря» как некоей силы, оппозиционной по отношению к политическому, социоисторическому и псевдокультурному прессингу. Но трудно переоценить и сугубо человеческую роль архетипов в преодолении одиночества, в соединении людей с другими людьми.

Отсюда вывод: невозможно рассматривать «архетип» как нечто сугубо формальное – «пустую» схему, то наполняемую каким-либо содержанием, то вовсе нет. Архетипы суть *базовые модели, определяющие ценностные ориентации* индивидов и общества.

Сегодня, когда человечество вступило в период постиндустриального развития, смена традиционной картины мира повлекла за собой и ломку традиционных представлений о нем. Как показывает опыт нашей и других стран, любая проводимая сверху реформа обречена на провал, если она не опирается на общечеловеческие и национальные архетипы. В этом – актуальность их исследования.

Уже сейчас, несмотря на становящееся состояние теории архетипа, можно дать определение ее предмета. «Архетип» – первообраз, изначальная модель мировосприятия, укорененная в коллективном бессознательном человечества, нации, рода и актуализирующаяся в индивидуальной (творческой) деятельности индивида. По сути, это исходный базовый образец для дальнейших вариативных построений на его основе.

В ценностно-иерархической картине мира (отдельного человека, творца и мыслителя, или нации, человечества) архетип занимает приоритетное, верховно-главенствующее место: это своего рода доминанта, авторитетный руководитель в стихии житейских проблем, выборов и решений, обуславливающий определенное целеполагание, порождающий желания и стремления. От него отталкиваются, на него ориентируются и уповают. Это начало (импульс) и конец (цель, идеал) всех вещей.

В ряд основных его свойств входят:

- *первичность* (оригинальность, подлинность, изначальность);
- *инвариантность, матричность* (устойчивость, константность, неизменность);
- *вариативность, производность, порождающая функция* (вариативная повторяемость в разных произведениях);
- *универсальность* («вездесущность», регулярность присутствия в культуре, литературе разных стран и эпох);
- *образцовость, доминантность* (идеальность, главенство).

К примеру, в литературе архетип – *исходный образец или модель* творческого развития. В литературоведении исследование архетипа предполагает его реконструкцию по следу, отпечатку, оттиску, оставленному им в душе человека или реальности и данному нам в реалиях образной системы и других средствах построения художественного мира произведения.

Сила художника – в умении «говорить архетипами».

«Тот, кто *говорит архетипами*, глаголет как бы тысячей голосов, он охватывает и увлекает; при этом он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечносущего; притом же и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы и через это высвобождает и в нас благотворные силы, которые во

все времена давали человечеству возможность выдерживать все беды и переживать даже самую долгую ночь. В этом – тайна воздействия искусства...»³

Итак, при первом приближении мы можем определить литературный архетип как одну из форм проявления культурного (литературного, если воспользоваться терминологией М. Бодкина) бессознательного⁴. Поскольку таковое включает в себя реликты доисторического мировосприятия, архетип близок мифологеме, но, в отличие от последней, являющей собой либо фрагмент, либо отголосок мифа, отдельный его мотив в позднейших фольклорных и литературных наслоениях, архетип представляет коллективное бессознательное в целом. Причем представляет по принципу метонимии: как замещающая его часть. Задача дифференциации и определения конкретных путей выявления литературных архетипов, называемых учеными по-разному – вечными образами, литературными универсалиями, сквозными моделями и т.д., связана, прежде всего, с решением вопроса о литературно-онтологических основаниях именно литературного образа и о способах его художественной индивидуализации. Разумеется, вопрос этот не может ограничиваться только «археологией претекстов»⁵. В современных исследованиях *поэтическая природа мифа* как особой художественной модели не столько относится к сфере архаичных форм, сколько рождается в соответствии с готовым уже образцом. Так, в образе пушкинского Онегина можно проследить черты не только литературных (грибоедовского Чацкого и байроновского Чайльд-Гарольда), но и реальных прототипов – к примеру, черты Чаадаева, превращенного Грибоедовым сначала в **Чадского**, а потом – в **Чацкого**. Обратим также внимание на частичную омофонию, восходящую с оттенком вероятности («чай») к слову «чад» («угар», «дым», «туман» – Даль, Фасмер): **Чадский** – **Чайльд-Гарольд**.

В. Щукин в книге «Миф дворянского гнезда» указывает на генетикотипологическое сходство мифа и архетипа (по признаку первичности, первообразности), переводя их в процессе анализа в *разряд литературных, художественных*. Ссылаясь на определения из «Философии искусства» Шеллинга, Щукин утверждает: «Немецкое слово Urbild в дословном переводе означает не "прообраз", а "праобраз", "древний изначальный образ". Термин необыкновенно емкий, отсылающий и к некоему образцу, по которому построены вселенная и населяющий ее дух, и к элементарному началу бытия и сознания в генетическом аспекте, который так важен в любой мифологии, объясняющей структуру мира его происхождением. Таким образом, миф представляется в качестве образца, прообраза и "праобраза" всего сущего»⁶.

Однако цитируемый Щукиным текст Шеллинга имеет один не замеченный исследователем нюанс: Urbild как некое следствие, возникающее в результате преобразования мифологии, *вторичен* по отношению к ней. И потому «праобраз», несмотря на свое наименование, представляет по отношению к ней все-таки следующую (хотя и первичную на своем уровне) стадию развития. Явное несоответствие «первичности» и «вторичности» составляет привычный для архетипической стадильности парадокс.

Обратимся за разъяснением к Юнгу, учение которого, как не раз упоминалось, тоже страдает несоответствиями именно в силу своей первичности – в особенности, в плане соотношения собственно архетипа и мифологических начал. С одной стороны, в

³ Jung C. G. Ueber die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk // Seelenprobleme der Gegenwart. Zurich, 1950. P. 62–63.

⁴ См., к примеру, юнгианское определение архетипов как первообразов, существующих в коллективном бессознательном, развернутое в современных культурологических и литературоведческих исследованиях (Knapp B. Archetype, Architecture, and the Writer. Bloomington, 1986. P. VI–VII; Danow D. The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque. Kentucky, 1995. P. 151).

⁵ К наиболее интересным в этом плане следует отнести работы А. Белого, Е. Мелетинского, А. Гольденберга, А. Иваницкого, исследовавших мифические сюжеты, образы и мотивы в прозе Гоголя.

⁶ Щукин В. Миф дворянского гнезда. Krakov, 1997. С. 47.

лекциях 1935 г. Юнг подчеркивает, что архетипы «мифологичны по сути»: «Эти коллективные паттерны, или типы, или образцы, я называл *архетипами*, используя выражение Бл. Августина. Архетип означает *типос* (печать – *imprint* – *отпечаток*), определенное образование архаического характера, включающее равно как по форме, так и по содержанию *мифологические мотивы*»⁷.

Однако спустя почти тридцатилетие, в своем последнем труде «Подход к бессознательному» (1961) Юнг, обобщая опыт интерпретации архетипов, делает важнейшее для понимания этой категории уточнение: «Мои взгляды на "архаические остатки", которые я называл "архетипами", или "первобытными образами", постоянно критиковались людьми, которые не обладали достаточными знаниями психологии сновидений или мифологии. Термин "архетип" зачастую истолковывается неверно, как некоторый вполне определенный *мифологический образ или мотив*. Но последние являются не более, чем *сомнительными репрезентациями*: было бы абсурдным утверждать, что такие переменные образы могли бы наследоваться. Архетип же является тенденцией к образованию таких представлений мотива – представлений, которые могут значительно колебаться в деталях, не теряя при этом своей базовой схемы»⁸.

Таким образом, по Юнгу, мифологические мотивы определенно вторичны по отношению к архетипу как праобразу (первообразу), и логика ученого даже убедительней предлагаемой Шеллингом. Вопрос о первичности-вторичности, т.е. о сосуществовании *двух ментальных уровней: биогенетического и культурно-исторического* – один из существенных в теории архетипа и мифа. На этом заостряет внимание современный исследователь Юнга: «В каком соотношении находятся унаследованные генетически образцы поведения, восприятия, воображения и наследуемые посредством культурно-исторической памяти – это вопрос, к которому с различных сторон подходят этнологи, лингвисты, психологи, этнографы, историки»⁹.

Дифференциация базовых моделей мировосприятия на *биогенетические (первая стадия)* и *культурно-исторические (вторая стадия)* весьма продуктивна для понимания природы литературного архетипа, по отношению к которому категория «литературного мифа» или «мифологемы», созданной авторами-профессионалами (а значит, вторичной в сравнении с «естественной» мифологией первобытных народов), представит лишь как его частное проявление – на уровне одного из архетипических мотивов или «идеальных» моделей.

Один из главных архетипических признаков – еще, наверное, мало отмеченных мною, но составляющих основу понятия «архетип» у Юнга, – *устойчивое свойство передаваться по наследству*¹⁰. Как отмечают юнгианцы, «архетипы узнаваемы во внешних поведенческих проявлениях, в особенности в таких, что связаны с основными и универсальными жизненными ситуациями – рождением, браком, материнством, смертью или разводом»¹¹.

Этот аспект важен, к примеру, для понимания сложившегося в усадебной прозе Тургенева и получившего развитие у Л. Толстого, Бунина и других архетипа «родового гнезда», онтологические проявления которого определяют его специфику как базовой модели патриархальной жизни. Характерна не только *способность* архетипической модели к *бесконечному самовоспроизводству, самообогащению через историческое раз-*

⁷ Юнг К. Г. Аналитическая психология. СПб., 1994. С. 31.

⁸ Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 65.

⁹ Руткевич А. Жизнь и воззрения К.Г. Юнга // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 21.

¹⁰ Повторю: по определению архетипы есть «унаследованные генетически образцы поведения, восприятия, воображения и наследуемые посредством культурно-исторической памяти» (Руткевич А. Жизнь и воззрения К. Г. Юнга // Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 21).

¹¹ Сэмьюэлз Э., Шортер Б., Плот Ф. Критический словарь аналитической психологии К.Г. Юнга. М., 1994. С. 30.

витие¹², но и доминантность архетипов, структурирующих человеческую ментальность вообще и литературные миры в частности¹³. Как отмечает Э. Нойманн в «Происхождении и развитии сознания», антиномичность архетипического мироощущения предваряется первоначальным состоянием единства, отражающим, в свою очередь, первичный принцип самоорганизации архаических представлений о мире.

Выявление архетипов в литературе, безусловно, представляет ряд сложностей. Начать с того, что всякое их появление и проявление предполагает наличие двуединого «генетического» кода, складывающегося через взаимодействие закрепленных в национальном менталитете образцов мировосприятия, пробразов былого, давно ушедшего и сохранившегося в настоящем в качестве «отпечатков», «следов», и соответствующих им художественных образов, моделей, образцов. Последние возникают – на правах повторяющихся, постоянных составляющих – и в национальных и мировой литературах в целом, и в творчестве отдельных писателей – с разной степенью доминантности и с разной идейно-художественной направленностью. Так представление об архетипе как о феномене коллективного бессознательного, свойственного той или иной нации, сосуществует со «специализированными» репрезентациями архетипа как производными от первичного. И это закономерно.

Очевидно, мы можем говорить о некоем коллективном литературном (культурном) пространстве, сложившемся на основе единого «генетического» кода, стихийно регулируемых, интенсивных процессов «литературного бессознательного» и «памяти культуры»: через чтение и восприятие друг друга авторами различных текстов, обратное воздействие на литературный процесс читательского восприятия (через читательские отклики, письма, литературные встречи и т.п.), а также профессиональной критики и литературоведения. Таким образом, формирование литературного архетипа отражает процессы общекультурного взаимообогащения и собственно литературной эволюции.

Лучшие образцы русской классики, входя в общую парадигму литературного архетипа и нередко представляя собой высшие, уникальные точки (доминанты) в его развитии, обнаруживают особенности *литературного архетипа* вообще и того или иного его лика в частности, а также специфику выявления и проявления архетипичности как свойства художественного текста.

Пример тому – парадигма «родового гнезда» у Тургенева. Сам по себе этот поэтический образ обладает высокой архетипичностью, интравертивно обращая нас к своим истокам: к естественно-природным подосновам «мифа дворянского гнезда». Впрочем, связь между «архетипом как таковым» и природным его аналогом подметил еще Юнг в «Подходе к бессознательному»: «В сущности, архетипы являются инстинктивным вектором, направленным трендом, точно таким же, как *импульс у птиц вить гнезда*, а у муравьев строить муравейники»¹⁴.

Эта архетипическая подоснова, относящая к первичным импульсам и инстинктам человека «вить гнезда», получает, к примеру, многообразные отражения в тургеневском «Дворянском гнезде» – уже начиная с названия романа и далее, со сцен медового месяца Федора Ивановича Лаврецкого в родовой усадьбе Лаврики, – и постепенно вытесняет природную метафору мотивом родового проклятия (ср. антиномию «дом – скитальчество»). Недаром старая хозяйка поместного гнезда Глафира Петровна, недоволь-

¹² «Теоретически возможно любое число архетипов»; «Следуя Юнгу, Нойманн считал, что сами архетипы, повторяясь в каждом поколении, обогащаются за счет исторического опыта, основанного на расширении человеческого сознания» (Сэмьюэлз Э., Шортер Б., Плот Ф. Критический словарь аналитической психологии К.Г. Юнга. М., 1994. С. 30–31).

¹³ Напомню: еще в 1917 г. Юнг «писал о безличностных доминантах или узловых точках в психике, которые притягивают энергию и влияют на личные действия» (Сэмьюэлз Э., Шортер Б., Плот Ф. С. Критический словарь аналитической психологии К.Г. Юнга. М., 1994. С. 29).

¹⁴ Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 65.

ная женитьбой воспитанника, произносит роковые слова, предсказывающие дальнейшую судьбу героя:

«Хорошо, – сказала она, и глаза ее потемнели, – я вижу, что я здесь лишняя, знаю, кто меня отсюда гонит, с *родового моего гнезда*. Только ты помяни мое слово, племянник: *не свить же и тебе гнезда нигде*, скитаться тебе век. Вот тебе мой завет»¹⁵.

Исходящее от «странного существа», «некрасивой, горбатой, худой» Глафиры «заветное слово» исподволь вводит тургеневский текст в контекст архетипических сюжетов и мотивов: о «блудном сыне», «рае утраченном», уходе из родного гнезда и «вечном возвращении» в него; о вечных скитальцах русской истории, странниках мировых пространств...

Вернемся, однако, в общетеоретический план, обратившись к связи *архетипа* как представителя коллективного бессознательного и *памяти* человечества: связь эта реальна, т.к. архетип несет в себе априорное знание. Теория бессознательного исходит из тезиса об изначальном самосознании человека, который, зная о себе все, не может выразить этого рационально, а лишь на уровне социокультурного бессознательного. Именно этот тезис взят за основу Юнгом, согласно теории которого рождение каждого значительного произведения связано с действием сил, тающихся в коллективном бессознательном и пробуждающихся в творчестве отдельного художника. Проникновение последнего в коллективное бессознательное – важнейшее условие продуктивности художественного творчества: «...Не в состоянии отдельный индивид развернуть свои силы в полной мере, если одно из тех коллективных представлений, что зовутся идеалами, не придет ему на помощь и не развяжет всю силу инстинкта, ключ к которой обычно сознательная воля сама найти никогда не в состоянии»¹⁶.

Размышляя о теории архетипов Юнга, С. Аверинцев, по сути, выявил связь коллективного бессознательного с предупреждающей функцией искусства. Роль художника состоит в том, что он *первым* улавливает необратимые изменения в коллективном бессознательном и оповещает об этом общество¹⁷. Подлинного художника можно назвать «общественным сновидцем», видящим предостерегающие сны и передающим эти сигналы окружающим. В этом – высокая миссия культуры и литературы в частности.

Действительно, в коллективном бессознательном заложена важнейшая информация о человеке, актуализируемая затем в архетипах и через них. В этом смысле изучение последних может быть приравнено к «археологии смыслообразов» (В. Марков). Между тем, уже сейчас очевидно, что мы можем особо выделить культурное бессознательное как некую сферу, в которой дремлют изначальные архетипические образы, идеи, мотивы, получающие затем актуализацию в художественном творчестве. Именно отсюда возникает тезис о так называемом «чтении без чтения». Так, Г. Мюррей в своем сравнительном исследовании образов Гамлета и Ореста говорит о бессознательном обращении писателя к тем или иным архетипическим мотивам культуры: «поэты... неизменно нападают на один и тот же след»¹⁸. Потому сомнителен тезис об «индивидуальных» («авторских») архетипах, высказываемый некоторыми современными исследователями¹⁹.

Глубинная *связь архетипа с памятью культуры (литературы)* дает основания для постановки вопроса о наследовании культурных архетипов (в общем плане уже по-

¹⁵ Тургенев И. Полное собрание сочинений. СПб., 1913. Т. III. С. 259.

¹⁶ Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы. М., 1987. С. 230.

¹⁷ Аверинцев С. «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 140–141.

¹⁸ Murray G. Hamlet and Orestes // Five Approaches of Literary Criticism. N.Y., 1962. P. 271.

¹⁹ Фаустов А. Архетип // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008. С. 24.

ложительно решенный и Юнгом, и Бахтиным). Согласно Н. Фраю, архетип как первообраз и часть коллективного бессознательного входит в ряды «наследуемых родовых моделей восприятия»²⁰. Точно так же М. Бодкин в своем труде об архетипических образах в поэзии говорит о наследовании архетипов, осуществляющих соединение поколений и обладающих «памятью с эстетической ценностью»²¹. В развитие этого тезиса, современные исследователи архетипа определяют коллективное бессознательное как «психологическую структуру, которая является аккумулятором неосознанно передающегося из поколения в поколение человеческого опыта»²².

Если именно архетип есть основной хранитель памяти литературы (культуры), то очевидно, что это не пустая форма, но некая матрица, в которой в «свернутом» виде содержатся некие устойчивые образы, модели и смыслы, которые индивид, будучи приобщенным к культурному бессознательному, развертывает по-своему, в зависимости от собственного жизненного опыта и склада личности. Отсюда – прямой путь к положению Юнга о фантазии, воображении и творчестве как о первичной реальности человека, сопряженной с реальностью архаичной и творящей реальность современную. В этом – огромное значение архетипа, залог его воздействия на историческую действительность. Но в этом – и базовое значение архетипа как основы некоей ментальной, социокультурной общности: общих мировоззренческих установок, обусловленных наличием универсальных идей и моделей.

Роль архетипов как носителей памяти культуры в установлении такой общности замечена давно. Еще П. Боборыкин строил свое сравнительное исследование европейского романа на представлениях о «собирательном творческом процессе», «собирательной психии различных литературных эпох»²³. В XX в. М. Бодкин писала о существовании «кладовой» устойчивых литературных моделей, образов, сюжетов, героев, символов и т.п. В развитие этого тезиса Н. Фрай говорил о выходе символических образов за границы единичного поэтического опыта и о вхождении их «в коллективные поэтические представления на правах архетипического символа литературы»²⁴. Сейчас В. Хализев выдвигает положение о «фонде преемственности», без которого невозможен литературный процесс.

Наиболее отчетливо парадигма *«архетип – коллективное бессознательное – память культуры»* очерчена В. Марковым: «При анализе поэтических текстов архетипы подстерегают, можно сказать, на каждом шагу. И это не простые прецеденты, не окказиональные совпадения. Существует – на уровне *коллективного бессознательного* – вполне объективная историческая (логическая, художественная, праксеологическая) *память*, в которой хранятся золотые слитки человеческого опыта – нравственного, эстетического, социального. Художник деблокирует первичные смыслы и образы, вычерпывает их, сколько может, и возвращает людям полузабытое утраченное»²⁵.

Тем не менее, сведение роли и значения архетипов лишь к функции хранителя памяти литературы (культуры) чревато восприятием их в статике, а не в движении. На самом деле литературный (культурный) архетип всегда находится в развитии, меняясь в зависимости от исторического контекста. Если же рассматривать архетип лишь как

²⁰ Rupprecht A. Archetypal Theory and Criticism // The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism / ed. M. Groden, M. Kreiswirth. Baltimore and L., 1994. P. 36.

²¹ Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination. N.Y., 1958. P. 5.

²² Козлов А. Коллективное бессознательное // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник. М., 1996. С. 221.

²³ Боборыкин П. Европейский роман в XIX столетии: Роман на Западе за две трети века. СПб., 1900. С. 379, 34.

²⁴ Frye N. Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology. N.Y., 1963. P. 112.

²⁵ Марков В. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. IV Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 141.

свод уже известного, хранилище готовых традиционных образцов, то и его «движение» утратит смысл, будучи сведенным к самоповтору, а значит – к трафарету и стереотипу. Потому несколько настораживают подобные утверждения нынешних авторов: «Фактически сегодня архетипическое сводится к комплексу "вечных типов" или "вечных тем", отражающих константы бытия – вселенские и природные, характерные для всех народов и эпох»²⁶. Тезис этот частично отражает сложившуюся ситуацию, однако не оценивает ее по достоинству, а, с другой стороны, не охватывает намечающиеся перспективные направления в теории архетипа, в основе которых – ориентация на построение истории литературы с точки зрения ее базовых моделей развития. А ведь именно здесь – ключ к возможному соединению теории архетипа и – практики литературного процесса, определяемой глубинными кодами культуры: памятью ее, хранимой и сохраненной в вершинных образцах литературной классики.

ТЕРМИН «МИФОЛОГЕМА» В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

С.М. Телегин

В современном российском литературоведении сложилась ситуация, когда под мифологемой стали понимать «сознательно заимствованное в мифологии понятие (образ, мотив), перенесенное в мир современной художественной культуры»²⁷. В этом определении центральным является указание на *сознательность* использования писателем мифа в своем творчестве. В противовес этому под архетипом понимается *бессознательное* для писателя проявление мифа в его произведениях. Этой же точки зрения придерживается, например, А.С. Курилов.

Противопоставление «мифологема / архетип» в смысле «сознательное / бессознательное» приходит, однако, в противоречие с тем определением, которое дается мифологеме в зарубежном литературоведении. Термин «мифологема» возник в Западной Европе и Америке в рамках мифологической и психологической школы еще в начале XX в. Его широкое применение приходится на 30-е и 50-е гг. Так, испанский филолог А. Альварес де Миранда считал, что мифологемы – это «особые образы, интуитивные или осознанные, проявляющиеся в мифах»²⁸. Как видно, для него мифологема может появляться как осознанно, так и бессознательно, причем не только в художественном произведении, но и в самом мифе. Это связано с тем, что под мифологемой он понимает некую «мифологическую тему», которая оказывается центральным ядром мифа и воплощением которой становятся его герои и образы. Эта «мифологическая тема» является «внутренней субстанцией» мифологического образа или сюжета и обладает качествами устойчивости, неизменяемости²⁹. В этом смысле мифологема – это внутренняя схема, первообраз, модель, на основе которой, в зависимости от конкретной ситуации, вырастает образ.

Непонятной становится и вводимая некоторыми современными российскими филологами прямая оппозиция мифологемы и архетипа, словно это категории одного порядка. Между тем, традиционно считается, что термин «мифологема» принадлежит фи-

²⁶ Дербенева Л. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века. Ивано-Франковск, 2007. С. 60.

²⁷ Карпов И. П. Словарь авторских терминов. Йошкар-Ола : Марийский гос. пед. ин-т, 2003. С. 22.

²⁸ Alvares de Miranda A. Obras. Madrid, 1959. T. 2. P. 48.

²⁹ Ibid. P. 187.

логии, в то время как «архетип» – понятие из аналитической психологии. К. Юнг, который ввел термин «архетип» в широкое употребление, вовсе не считал, что он обозначает «бессознательное проявление мифа в литературе». Для него архетип – это первичная схема, лишенная какого-либо содержания, проявляющаяся в психической жизни. Это также наследуемая часть психики, психосоматическое понятие, связывающее тело и психику, инстинкт и образ. Архетипы, являясь первичными досодержательными схемами, нуждаются в воплощении и реализации в образах³⁰. Такое воплощение архетип получает в мифологеме, которую Юнг понимал как константу, принадлежащую к структурным составляющим души, остающимся неизменными. По его мнению, мифологемы (или мифологические мотивы) «могут спонтанно воспроизводиться где угодно, в какую угодно эпоху и у какого угодно индивида совершенно независимо от какой-либо традиции»³¹. Как видно из определения Юнга, правильное понимание мифологемы не имеет ничего общего с «осознанностью» ее использования в литературе. Также в вышедшем недавно фундаментальном исследовании Дж. Холлиса мифологема определяется как «отдельный фундаментальный элемент или мотив любого мифа»³². Если и приходится разделять архетип и мифологему, то не по принципу «сознательное/бессознательное», а по принципу принадлежности к психологии или к мифологии. При этом понятие «мифологема» шире, чем архетип. Допустимо использование сочетаний «мифологема горы», «мифологема города», но говорить об «архетипе горы» или «архетипе солнца» совершенно неправильно с позиций теории Юнга, так как в этом случае мы имеем дело с *досодержательной* первичной схемой.

Термин «мифологема» также широко используется нами с начала 90-х гг. В специальной статье «Мифологема» мы употребили это понятие в духе Альвареса де Мيرانды и Юнга, как первообраз, содержащийся в подсознании и проявляющийся в мифе и в художественном тексте. Закономерности превращения мифологемы в мифологический образ или сюжет были показаны на примере сказки М.Е. Салтыкова (Н. Щедрина) «Коняга»³³. Термин «мифологема» используется нами как фундаментальная категория в рамках разработанного нами метода мифореставрации. Основываясь на классическом определении этого термина, мы понимаем под мифологемой изначальный первообраз, «семя», из которого вырастает конкретный образ или сюжет³⁴. Чтобы открыть миф в художественном произведении, следует осознать, что магия мифа работает через мифологемы. Мифологема – первичная идея-форма мифологического образа. Она представляет собой проводник, направляющий энергию творческого слова в определенное русло. Сама же энергия может быть освобождена при помощи воображения. Активизировав воображение и пропустив его сквозь мифологемы, человек получает набор новых образов, формирующих его жизненный или художественный миф. Некорректными также являются попытки изучения мифологем как самостоятельных единиц, в отрыве друг от друга. Характер, свойства и содержание любой из мифологем текста определяются свойствами всех остальных мифологем, входящих в текст, а также мифологическим содержанием самого текста. Эту взаимозависимость мифологем мы показали на примете анализа повести Л.Н. Толстого «Казаки»³⁵. Не только отдельные мифологемы

³⁰ Сэмьюэлз Э., Шортер Б., Плот Ф. Словарь аналитической психологии К. Юнга. СПб. : Азбука-классика, 2009. С. 42–45.

³¹ Юнг К. Г. Философское древо. М. : Академический Проект, 2008. С. 85.

³² Холлис Дж. Мифологемы: Воплощения невидимого мира. М. : Класс, 2010. С. 16.

³³ Телегин С. М. Мифологема // Литература. 1996. № 37. С. 4; Телегин С. М. Словарь мифологических терминов. М. : УРАО, 2004. С. 10–16.

³⁴ Телегин С. М. Ступени мифореставрации: Из лекций по теории литературы. М. : Спутник+, 2006. С. 78–121.

³⁵ Телегин С. М. Мифологическое пространство русской литературы. М. : Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2005. С. 32–56.

или их сочетания формируют мифологический текст, но и мифология текста определяет конкретное содержание отдельных мифологем. Целое влияет на содержание частей.

Почему же появляются попытки ревизовать ставшее классическим определение мифологемы и ввести новое, ранее никому неизвестное и довольно-таки бессмысленное? Это связано, конечно, с тем, что, услышав о существовании такого удобного для использования термина, никто из этих ученых не знал истинного определения, которое ему было дано в мировой науке. Здесь проявил себя долгий разрыв между мировой наукой и «советским литературоведением». Незнание истинного определения термина приводит к попыткам дать ему собственное. Однако вовсе не Карпов и не Курилов являются авторами термина «мифологема». Их попытки навязать этому устойчивому термину собственное определение вызывают только недоумение и свидетельствуют скорее о наивности, чем о невежестве. Их желание дать известному в мировой науке термину собственное определение способствует новому фундаментальному расхождению современной российской филологии и мировой научной традиции. Такие попытки вредят нашей науке. Примером этому служит работа Н.А. Орелкиной. Неправильное понимание термина «мифологема» приводит к очевидным для всякого специалиста ошибкам в анализе художественного текста, за которыми следуют выводы, далекие от научных³⁶. Стоит надеяться, что новое поколение российских филологов учтет эти ошибки и станет с большим уважением относиться к сформировавшейся до них научной традиции, особенно если они хотят вписаться в мировой научный процесс.

ПУТЬ ГЕРОЯ НАРОДНОЙ СКАЗКИ В НЕЗДЕШНИЕ МИРЫ: МИФОЛОГЕМА И СИМВОЛ³⁷

Л.Л. Ивашёва

Архетип пути-перемещения героя народной сказки и легенды в мифологическом пространстве инобытия является как ключевым мотивом, так и сюжетно-композиционным стержнем всего повествования. Значение этой мифологемы-универсалии сохраняется и в современных записях фольклорной прозы, что составляет большую часть рассматриваемых здесь произведений. В традиционной культуре наших дней, как и прежде, мир не делится на «бытие» и определяемое им «сознание»: обе сферы, «объективная» и «субъективная» реальность, составляют нерасторжимое целое. Для традиционного религиозного сознания более актуальны представления о временной и вечной реальности, видимой и невидимой сущности бытия.

В народных мифологических представлениях, в ритуальной сфере и в словесном творчестве сохраняется также осознание грани между этим и тем светом, равно реальными и сосуществующими мирами. В структуре современной астраханской волшебной сказки (и в других локальных традициях) отчетливо выявляется композиционная двуплановость с границей между здешним и потусторонним мирами. Сказочное двоемие, необходимость для главного героя преодолеть препятствия на пути в потусторонний мир не утратили смысла жанрового отличительного признака, присущего именно волшебной сказке.

³⁶ Орелкина Н. А. О классических мифологемах в постмодернистском тексте // Человек говорящий и пишущий : сб. ст. М. : МГЭИ, 2008. С. 85–98.

³⁷ Работа выполнена при финансовой поддержке ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы в 2009–2010 гг.» (тема гранта – «Картина мира в художественном произведении: герменевтический аспект»).

В мифологической модели волшебной сказки Нижней Волги граница миров предстает в различных художественных воплощениях. Они имеют и архаичные формы, и модифицированные: река с перевозчиком («Марко Богатый»); мост через реку (варианты сюжетного типа «Чудесное бегство»); многообразно представленные вариации мифологической универсалии «мировое дерево» – трехчастное дерево, высокое дерево, вьющееся растение (фасолинка) и т.п.; глубокий колодец в сюжете о мачехе и падчерице; высокая гора с лестницей; «пустые дома» и «старенький одинокий домишко» как редуцированная форма сказочного входа в иное царство в сказке «Солдат и черт»; лесная избушка Яги; «заколдованная мельница»; библейская неопалимая купина (герой сказки «Бедный, но ленивый Василь» слышит голос Бога из пламени огромного куста роз)³⁸ и т.д.

Композиционная двуплановость волшебной сказки, ее двоемирие неразрывно связаны с образами главных героев и второстепенных действующих лиц, с ключевым для жанра концептом пути-испытания. В сюжетно-композиционной организации рассматриваемых текстов дорожные встречи и приключения героя на пути в нездешние миры, любые перемещения в пространстве, преодоление препятствий, бедствий, разрешение сложных задач и т.п. органично связаны с возмужанием и взрослением центрального персонажа, с его нравственным совершенствованием.

«Вынужденное перемещение» (М.М. Бахтин) героя в пространстве волшебной сказки с преодолением грани, отделяющей царство враждебных человеку фантастических сил, на пути туда и обратно – это его жизненный путь в переломных и судьбоносных моментах. На символическом уровне и по существу он является подвижничеством, путем духовного становления главного героя через испытание его мужества и способности к милосердию. В соответствии с законом кольцевой композиции волшебной сказки герой возвращается в исходную точку своих странствий внутренне и внешне преображенным, имеющим новый социальный статус.

В русской сказочной традиции фантастическое тридевятое царство-государство, как правило, разворачивается по горизонтали, находясь за фольклорно-условными «тремя морями», темными лесами или за «тремя горами». Нездешнее пространство сказочного мира астраханской сказки – это чаще всего подводное царство (море, река, озеро, омут), дремучий лес, поляна в лесу, «окаменелое царство», рай и ад. Современная сказка пытается структурировать формульное мифологическое пространство, стремится сделать его более конкретным и наглядным.

Например, в астраханской сказке «Шел солдат со службы» (сюжетный тип «Чудесное бегство») образ избушки Яги как пограничья двух миров предельно редуцирован, но вместе с тем здесь дан широкий спектр ипостасей границы между пространствами. Путь в подводный мир, который уже утрачивает некогда отчетливые приметы владений морского царя, ведет героя через «реки, озера, моря, леса», далее через поляну в дремучем лесу. Наконец, по принципу ступенчатого сужения образа герою предстоит преодолеть высокую стену, окружающую территорию антагониста, и калитку с часовым. За стеной следуют пространственные объекты: собственно дворец и большой фруктовый сад, огороженный частоколом с человеческими головами. Именно там героя ждут уже не предварительные, а основные испытания.

Линия пересечения семиотически разных пространств является в фольклорной традиции средоточием обширного круга мифологических представлений. Нередко границу между сферами земного и нездешнего миров обозначает дерево или растение. Растительные образы выступают и в своем природном виде, и в мифологическом облике либо в метафорическом значении. Народное представление о вертикальном строении пространства разных миров тесным образом увязано с архетипом мирового древа. Как

³⁸ Примеры взяты из сборника: Народные сказки Нижней Волги / ред., подгот. текста, сост., вступ. ст. и прим. Л. Л. Ивашневой. Астрахань : АГПУ, 1999.

известно, значение этой мифологической универсалии и символического образа в культуре многих народов, в библейской традиции и в фольклорной картине мира отмечалось многими исследователями.

Выразительный образ диковинной «сосны-королевы» создан в оригинальной астраханской сказке «О бедном и богатом братьях», сотканной из традиционных мотивов и образов, но не имеющей прямых соответствий в указателях сюжетов. В образе сосны четко и наглядно воплощается мифологическая идея о трехчастной структуре данной ипостаси мирового дерева с ее традиционной семантикой. Оказавшись в незнакомой лесной стороне, герой сказки видит посреди поляны «диво», могучую сосну: «Да что за сосна! Всем соснам сосна, сосна-королева! Большая, высокая, раскидистая, макушкой в небо упирается»³⁹.

Небесный верх данного архетипического образа и выделен, согласно мифологической модели мироздания, и увязан, переплетен со средним, сердцевинным образом дерева, со средоточием жизни в ее движении и «кипении». Сказочница А.П. Доронина говорит об этом эмоционально и образно, усиливая впечатление пульса жизни среднего и верхнего миров динамичным по стилю описанием: «А зверья да птиц на ней – счету нет. В дуплах белки живут, на ветвях птицы в гнездах, в корнях барсук нору устроил. И у всех потомство свое, все пищат, стрекочут – есть просят»⁴⁰.

Поражает в этом архетипе (одновременно символе) и такая деталь, что нижний мир не противопоставлен «кипению» жизни, но отмечен образом жизнестроительства: в корнях сосны – тоже жизнь и ее устройство. Три ипостаси мирового дерева объединяет также завершающий образ потомства. Положительный герой этой сказки видит в чудососне реальное дерево, крепкое и могучее, из которого можно построить, что угодно. По сюжету младший брат Алексей пришел в лес, чтобы срубить дерево на гроб умершей матери. Тема жизни и смерти составляет неразрывное мифологическое, символическое и вполне конкретное единство на всем протяжении повествования.

Неудавшаяся попытка Алексея срубить сосну заставила героя задуматься: «Как крепка сосна! Три раза я ее срубить пытался, а она мне отпор дала. Могучее дерево! Ишь, скольким тварям живым приют дала. А срублю я ее – мне польза одному будет, а им-то беда будет. И гнезда порушатся, и детенышей, сколько подбивается»⁴¹. Награда за доброту и милосердие героя – видение во сне умершей матери, загробного дарителя по выявленной В.Я. Проппом схеме сказочных персонажей. В данной сказке соприкосновение главного героя с нездешним миром, своего рода свидание с умершим предком происходит в иномирном символическом пространстве сна.

Алексею снится, что на поляну, где он, притомившись, крепко заснул, пришла мать, «молодая да веселая. Подошла к нему и по щеке погладила, а потом повернулась и опять в лес ушла. Спит Алексей, ничего не слышит»⁴². Если вспомнить эпизоды встречи с умершим отцом в сказке «Сивка-Бурка», очевидным видится и сюжетное сходство на уровне рассматриваемого мотива, и существенное различие. Несомненно, в классическом для восточнославянской традиции сюжете «Сивка-Бурка» ощутима взаимосвязь с ритуальной практикой поминальной обрядности, с культом предков и с другими архаичными мифологическими представлениями.

Диалоги дарителя-предка с младшим сыном-дурачком (таким его традиционно воспринимают братья-умники) происходят в сказке «Сивка-Бурка» у могилы отца, в прямом смысле слова на пограничье мира живых и царства мертвых. В общении с сы-

³⁹ Примеры взяты из сборника: Народные сказки Нижней Волги / ред., подгот. текста, сост., вступ. ст. и прим. Л. Л. Ивашевой. Астрахань : АГПУ, 1999. С. 166.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же. С. 167.

⁴² Там же.

ном соблюдаются ритуальные предписания, известные в традиционной культуре правила поведения на границе миров. Отец дает младшему сыну жизненно важные советы, снабжает волшебным помощником – чудесным конем. Действия дарителя совершаются не ввиду крайней необходимости в благодеяниях для главного героя, а как бы на будущее, впрок, для того чтобы обеспечить счастье, богатство, возвышение младшего сына над хулителями, изменение его социального статуса. Все это вполне согласуется с мировоззренческими и эстетическими установками волшебной сказки. Младший сын исполнил завещание отца, выдержал испытание на границе миров и получил награду.

В сказке «О бедном и богатом братьях» нет диалога умершей матери с сыном, отсутствуют обязательные для мифа и волшебной сказки наставления и запреты. Происходит трансформация архаичных мифологем границы миров, их дальнейшая, по сравнению с мифом, десаκραлизация. Младший сын и мать-даритель пребывают в сказочном пространстве сна-инобытия, который предвещает Алексею награду за доброту и милосердие и, самое главное, благоденствие семье главного героя. Семья Алексея впадает в нищету во время болезни матери, так как все было потрачено на приобретение лекарств.

Жест явившейся во сне умершей матери – это обычное и конкретное проявление любви к своему ребенку: она гладит по щеке спящего сына, как и все другие матери. В соответствии с развитием сюжета Алексей приходит в лес, попадает в сторону незнакомую, где растет древо жизни и происходят чудеса, не как герой-искатель ценностей, благ, диковинок или фантастических антагонистов-похитителей. Обыденный смысл того, что движет героем, затушевывает мифологическую составляющую сюжетного эпизода. Она уступает дорогу символическому осмыслению сказочной ситуации одаривания положительного героя умершим предком.

Вместе с тем богатство приходит к Алексею вполне сказочным чудесным способом, с помощью золотого топора. В «Сравнительном указателе сюжетов» выделен отдельный сюжетный тип 729 (Золотой топор)⁴³, однако общий образный мотив развивается там в другом фабульном контексте. Топор Алексея стал золотым, пока он спал под сосной: вытекавшая из зарубки струйка смолы, капая на топор, сделала его золотым. Дарителем в астраханской сказке оказывается также сосна, которая долго шумела в след герою, «благодарила вроде бы как». Вполне реальный и иносказательный образ золотого топора – это награда положительному персонажу за добродетель, за сохранение и поддержание жизненного, живого начала в природе.

В структуре народной сказки действует принцип антитетического параллелизма, имеющий особое значение и распространение в сюжетах о мачехе и падчерице, в волшебных сказках, ассимилировавших черты легенды или других жанров. В рассматриваемой сказке «О бедном и богатом братьях» охваченный завистью, обуреваемый злобой брат Алексея Василий изображен алчным и жестоким убийцей древа жизни и его обитателей. Выведав тайну, как «Алешка из голи беднячкой с ним сравнялся», Василий продал «и дом, и мельницу, и хозяйство», накупил топоров и отправился в лес.

«Всю сосну топорами истыкал, места живого на ней не оставил. Сел да стал ждать, когда топоры золотыми сделаются и каким он богатым тогда будет. Мечтал, мечтал и уснул. И снится ему сон, что выходит на поляну мать его Авдотья с сосновой веткой в руке и веткой этой бьет его прямо по лицу. Вскочил Василий, видит: нет Авдотьи – вдовы, а сосна осыпается». Сосна погибла, так как с нее стекла вся смола. Иглы осыпались, «птицы-звери разлетелись, разбежались»⁴⁴. Но ни осуждение матери, ни гибель всего живого в лесу не могут вразумить Василия, который показан сознательным убийцей, последовательно реализующим свой зловещий замысел: «Кинулся Василий к

⁴³ Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л.: Наука, 1979. С. 181.

⁴⁴ Народные сказки нижней волги / ред., подгот. текста, сост., вступ. ст. и прим. Л. Л. Ивашневой. Астрахань: АГПУ, 1999. С. 167.

сосне, схватил один топор, а тот ни с места! За ним другой, третий – и те намертво в стволе вросли. Так погибла могучая сосна, но и жадного Василия проучила»⁴⁵.

Присущий данному произведению параллелизм темы жизни и смерти усиливает звучание мотива противоестественности и крайней преступности действий человека, посягающих на жизнь любого существа. Дерево жизни, ключевой в традиционной народной культуре архетипический образ, наряду с реальным воплощением, в сказке «О бедном и богатом братьях» приобретает глубокие символические смыслы. Важнейший из них – значение испытания на человечность сказочных героев.

Анализируемый сюжет, как и многие народные сказки в современном бытовании, трудно безоговорочно отнести к тому или иному жанру. Считая сказку «О бедном и богатом братьях» волшебной из-за композиционной двуплановости, архетипического образа древа жизни, ключевого образа – мифологемы загробного дарителя, нельзя не обратить внимания на свойственное жанру легенды ярко выраженное назидательное начало и на черты бытовой сказки. Думается, что один из символических смыслов произведения обусловлен эстетикой народной баллады. В финале большинства сказок добро побеждает зло. Погибшая могучая сосна осуждает своей смертью отрицательного героя и утверждает духовную победу сил добра необычным для сказки, скорее, балладным способом.

Новый, необычный поворот в разработке традиционной для фольклорного нарратива темы пути героя в неведомые миры предлагает оригинальная сказка легендарного характера «Про Гордея, серого ежа» из сборника «Народные сказки Нижней Волги» (№ 62). Достаточно обоснованное предположение о жанровом синтезе волшебной сказки и легенды можно сделать на основе анализа текста, в том числе семантики имени главного героя. Существенное уточнение в вопросе о жанровой принадлежности произведения вносит позиция исполнителя. Концовка текста имеет ярко выраженный моралистический характер, присущий легенде: «Много с тех пор лет прошло, а сказ про Гордея-Ежа до сих пор в назидание сказывают».

Путь-испытание центрального персонажа в этой сказке мифологичен и не в меньшей степени символичен. Однако в первой части произведения отчетливо дают о себе знать черты жизненного правдоподобия. В них прорисовывается бытовой фон для фантастической основы сюжета о превращении умного, сильного молодого красавца в серого ежа. В экспозиции представлены два поколения большой и дружной семьи, старшим сыном в которой был Гордей. Вопреки сказочному канону младшие дети в сюжетном действии не участвуют, а главный герой обрисован в экспозиции и в завязке повествования с нетипичной для фольклорного нарратива полнотой и обстоятельностью.

Обращает на себя внимание развернутое и детальное портретное описание, что нечасто встречается в жанрах фольклорной прозы. «Хорош был парень! Росту высокого, косая сажень в плечах, в кулачных боях ему по силе равного не было. Кому что пособить надо – не отказывал. Мать да отец нахвалиться не могли. Сельчане Гордеюшку другим в пример ставили»⁴⁶. Но при всем своеобразии этой характеристики героя, в своей художественной сути она отвечает эстетике фольклорного творчества. В приведенном примере и в дальнейшем повествовании характер персонажа, своеобразие его внутреннего мира, отношение к людям, манера поведения и другие составляющие личности раскрываются не столько через описание как таковое, сколько посредством изображения поступков действующего лица.

В классической волшебной сказке внешний облик героя отличается цельностью и своего рода одномерностью. Положительные персонажи всегда прекрасны, а черты не-

⁴⁵ Народные сказки нижней волги / ред., подгот. текста, сост., вступ. ст. и прим. Л. Л. Ивашевой. Астрахань : АГПУ, 1999. С. 168.

⁴⁶ Там же. С. 159–160.

благообразия носят временный характер, не соответствуют внутренней сути художественного образа. Неказистость, замаранность грязью, золой и т.п., приметы уродства и безобразия, навязанные героям, заколдованным злой силой, в результате сказочных метаморфоз превращаются в счастливом финале в свою противоположность.

Как уже отмечалось, характеристика Гордея исполнителем является важным структурным элементом. Она состоит из двух неравных по объему частей, различающихся в содержательном плане и в эмоционально-оценочном аспекте. Большая часть ее посвящена перемене в персонаже, его духовно-нравственной «болезни»: «И решил Гордей, что он-де самый умный, красивый да сильный. Словно болезнью какой заболел: загордился, чванливый стал. На товарищев свысока стал поглядывать». Сказитель приводит примеры различных проявлений гордыни главного героя, например: «На гулянье придет – стоит и смотрит, как другие пляшут. А потом выйдет в круг да такие кренделя ногами выписывает, что голова кругом идет. И сплясать мастер был, да только, сплясав, посмотрит вокруг себя недобрый взглядом: мол, куда вам всем до меня, – да и уйдет себе. На охоту ли, на рыбалку ли все один ходить стал»⁴⁷.

Постепенно смертный грех гордыни, порок себялюбия и тщеславия овладевает мыслями, чувствами и поступками Гордея, что и приводит его к трагедии. Многоставная завязка этого произведения выстраивается в традициях монументального эпического творчества, по принципу «сюжет в сюжете». Сказитель вводит обширный, событийно и драматургически насыщенный эпизод совместной охоты на волка и встречи охотников со старушкой с седым вороном на плече. Выделим лишь завершающие элементы завязки, которая оформляется по типу беды.

Уязвленная гордыня главного героя после спора с мужиками, кто именно убил волка, толкает Гордея на новый спор с охотниками: кто сможет застрелить ворона на плече встретившейся им старушки, не причинив ей вреда – имелось в виду физическое. Этот вызов не был никем поддержан, но Гордей убивает птицу, смеется и радуется «выходке своей молодецкой». Народная этика не запрещает убить зверя, поймать рыбу, птицу, если добыча служит пищей для человека. Гордей убивает ворона из прихоти, преступно. Старушка бросает птицу к ногам Гордея и задает предельно точные риторические вопросы: «Почто ты мою птицу убил? Нечто тебе дичи в лесах не хватает? Есть будешь?»⁴⁸

Главный герой сказки в грубой форме дает отповедь старухе и отталкивает ее с тропинки, чтобы пройти самому. В наказание Гордей превращен в ежа с заклятьем: быть ему лесным ежом до тех пор, пока он трем человеческим душам не сделает добра. Граница между разными сферами бытия персонажа из конкретного Кукушкиного леса превращается в мифологически отмеченное пространство: «Заклятым то место стало». Об исчезнувшем Гордее в селе «если и вспоминали, то с оглядкой, словно нечистую силу». Мифологема оборотничества имеет здесь традиционную основу (сказка использует и словесное заклинание, и кровь с крыла ворона, и даже развернутое объяснение причин наказания). Однако на ее фоне хорошо просматриваются отличия мотива превращения от устоявшейся схемы⁴⁹.

Мотив оборотничества универсален для сказки и мифа, распространен в разных жанрах русского фольклора. Как и архетип мирового древа, он увязан с перемещением героев в нездешние миры, с преодолением границ между семиотически разными пространствами. Анализ конкретных произведений показывает, что мифологемы и архети-

⁴⁷ Народные сказки нижней волги / ред., подгот. текста, сост., вступ. ст. и прим. Л. Л. Ивашевой. Астрахань : АГПУ, 1999. С. 160.

⁴⁸ Там же. С. 161.

⁴⁹ Подробнее о превращении-оборотничестве см.: Ипатова Н. А. Оборотничество как свойство сказочных персонажей // Славянский и балканский фольклор: Верования. Текст. Ритуал. М. : Наука, 1994. С. 240–251.

пы, как и символы, едины и многолики даже в пределах одного жанра. Реальное, фантастическое и символическое своеобразно проявляется и соотносится между собой не только в начале сюжетной линии, но и на этапах развития действия и в кульминации сказки «Про Гордея, серого ежа».

В этом произведении нет ни положительного героя в традиционной для сказки абсолютной сущности, ни персонифицированного антагониста. Мифологема оборотничества, путь героя в мифологизированном пространстве дорожных встреч и испытаний на доброту, участливость, на готовность вступить в смертельную схватку со вполне реальной змеей и т.д. имеют важное символическое наполнение. Самое большое зло пребывает в самом герое, и в результате сложного и долгого пути в сказочном и одновременно реальном пространстве Гордей сам себя исцеляет, победив свою черствость, гордыню и отчужденность от людей.

Избывание беды, изживание пороков и греховности прежней жизни происходит без чудесного вмешательства волшебных предметов и помощников, но при помощи разных людей, встреченных героем на его пути. Гордей проделывает путь к самому себе, к своей лучшей половине, к подлинной сущности и одновременно к своему семейному счастью, к женитьбе на исцеленной с его помощью девушке. Духовно-символический уровень мифологемы пути-испытания составляет главное содержание этой назидательной сказки.

АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ОСНОВА ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Э.И. Гуткина

До сих пор одну из важнейших задач теории лирики составляет определение ее родовых особенностей.

Для ее решения необходимо выявить архетипическую основу лирического стихотворения, понимаемую нами как «изначальную схему»⁵⁰ лирической образности.

Роль ключа к этой «первосхеме» играет для нас теория словесного творчества М.М. Бахтина⁵¹.

Ученый трактует его как своего рода «спор» между автором и героем произведения. Предмет спора – ценность жизни героя. Он всегда воспринимает ее как «смысловую неудачу»⁵², поскольку ему никак не удастся воплотить на практике свои представления о том, что такое истина и добро. Автор же успешно завершает жизнь героя на недоступном для ее субъекта эстетическом уровне бытия.

В лирике этот «спор» приобретает глубоко специфические черты. Автор ведет его чаще всего с самим собой, точнее, со своим «внутренним человеком», в момент переживания им «познавательно-этической реакции»⁵³, т.е. появления нового представления о жизненных ценностях. Для человека, т.е. потенциального лирического героя, этот момент связан с переживанием глубокой дисгармонии между прошлым, которое дискредитировано в его глазах, и будущим, которое имеет – пусть лишь гипотетическую – цену. Разрешить это противоречие может только деятельность, которая, как он надеется, даст наконец ему возможность совпасть с самим собой.

⁵⁰ Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 111.

⁵¹ Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986; Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

⁵² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 114.

⁵³ Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 13–14.

Для автора же момент переживания познавательно-этической реакции полон глубочайшей гармонии, поскольку, независимо от смысла, знаменует собой шаг вперед на пути развития личности. Свою оценку этого момента он и выражает через «воспевание» его в лирическом стихотворении, которое представляет собой образ амбивалентного переживания, связанного с появлением у человека новых жизненных ориентиров. Необходимость «остановить» в рамках поэтической формы собственный же импульс к очередному витку деятельности, обуславливает появление у лирического стихотворения повышенной по сравнению с эпическим и драматическим произведениями художественной целостности. Она имеет смысловой, пространственный и временной аспекты⁵⁴.

Смысловое целое стихотворения – это его «словесная музыка»⁵⁵. Ее «музыки» – ритм, способный объединить два ряда лексики, каждый из которых тяготеет к одному из полюсов переживания, владеющего лирическим героем.

Роль пространственного целого в лирике играет «картина», внутри которой «предметы», порождающие амбивалентное переживание, довлеют ее субъекту как гармонирующее с ним окружение.

Временное целое стихотворения – это его лирический сюжет, т.е. история познавательно-этического переживания как конфликта в душе лирического героя между отрицанием и утверждением жизни в свете нового представления о личностно значимых ценностях. Труды Ю.Н. Тынянова⁵⁶ и Ю.М. Лотмана⁵⁷ позволяют выделить в качестве его смысловой единицы строку, которая в этом случае представляет собой образ одного из моментов развития интересующего нас душевного состояния. Это означает, что первая строка играет в лирическом сюжете роль своего рода завязки, последняя – развязки. Для того чтобы определить местонахождение кульминации, необходимо обратиться к работе Э.К. Розенова⁵⁸, показавшего, что в произведениях, принадлежащих к силлаботонической системе стихосложения, самый напряженный момент в развитии поэтического «действия» приходится на точку золотого сечения, которую можно вычислить по формуле «количество строк, умноженное на специальное число 0,618».

Труды ученых, посвященных «генезису и эволюции»⁵⁹ лирической поэзии в культуре разных народов, позволяют говорить о том, что вышеописанные особенности наблюдаются у лирического произведения уже на выходе из ритуального мелоса.

Один из таких примеров – орфические песнопения, количество и сохранность которых, по мнению А.А. Тахо-Годи, позволяют делать определенные выводы о специфике этого жанра античной гимнографии⁶⁰.

Орфические гимны появились около VI в. до н. э., но пора их расцвета пришлась на II в. н. э., когда они использовались уже как в ритуале, так и вне его.

Их появление было обусловлено уходящим в глубочайшую древность культом Орфея, который постепенно оформился в тесно связанное со стоицизмом и неоплатонизмом учение о почитании некоего всемогущего Творца, изменчивая природа которого проявляет себя на всех уровнях бытия. Орфики поклонялись каждому из его аспектов в лице богов греческо-малоазиатского пантеона. Поклонение совершалось во время мистерий, цель которых состояла в том, чтобы склонить божество к эпифании, явлению мистам, поскольку оно приобщило бы их к такому уровню бытия, одно соприкосновение с которым обладало очищающим действием. Средством «воздействия» на богов и

⁵⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 121.

⁵⁵ Махов А. Е. *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.

⁵⁶ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965.

⁵⁷ Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994.

⁵⁸ Розенов Э. К. Применение закона «золотого сечения» в поэзии и музыке // Труды Гос. института музыкальной науки. Филолого-психологическая секция. М., 1925. Вып. 1. С. 96–136.

⁵⁹ Лирика. Генезис и эволюция. М., 2007.

⁶⁰ Тахо-Годи А. А. Античная гимнография. Жанр и стиль // Античные гимны. М., 1988. С. 9.

были особые гимны. Их специфика отчетливо проявляется при сопоставлении орфических песнопений с другими видами гимнической поэзии⁶¹.

Герои Гомера возносили хвалы Зевсу, Афине, Аполлону для того, чтобы были исполнены их конкретные и срочные просьбы, представлявшие собой основной элемент гимна. В «гомеровских гимнах» просьба носит уже чисто формальный характер, а «хвала» трансформируется в литературно расцвеченное «житие» сверхъестественного «персонажа», которое должно послужить уроком для слушающей его публики⁶².

Главным элементом орфических гимнов становится похвала богам, которая должна была оказать на них магическое действие благодаря «особому мастерству» все более «экстатической», обильной и обладающей художественной выразительностью «эпитезы»⁶³. В то же время орфические гимны включают в себя в качестве редуцированного, но обязательного элемента, просьбу. «Список» этих просьб показывает, что они подразумевают не решение каких-то насущных проблем, как в гомеровском эпосе, а дарование главных ценностей жизни – здоровья, достойной старости, мирной кончины и др., т.е. благ, обладание которыми способно облегчить человеческую участь. А.А. Тахо-Годи отмечает, что житейский характер просьб противоречит сакральному характеру гимнов⁶⁴. Однако это «противоречие», подчеркнутое тем, что основу «хвалы» составляет «священная», а основу «просьбы» – профанная лексика, позволяет увидеть в орфическом гимне не только ритуальное, но «протолирическое» произведение. Его гекзаметрическая «музыка», с одной стороны, служит закланию божества, а с другой, выражает состояние души, в котором отражается как благоговение мистов перед богами, так и переживание ими несовершенства своей человеческой природы.

Подобная смысловая структура получает развитие в гимнической поэзии Прокла (V в.), наиболее значительные произведения которого уже можно определить как религиозно-философскую лирику⁶⁵.

Совсем иному ритуалу обязана своим появлением «поэзия дождей» – один из видов индийской любовной лирики⁶⁶. А.М. Дубянский считает, что в своем тамильском варианте произведения этого типа позволяют сделать выводы о происхождении и основных структурных особенностях поэзии этого «регистра»⁶⁷.

Корни «поэзии дождей» уходят в глубокую древность. В своем же развитом виде она получает широкое распространение в I–III вв. н.э. Ее темой была «разлука в начале сезона дождей»⁶⁸. При этом речь шла исключительно о супружеской разлуке, которая особенно сильно переживалась женщиной, когда ее муж, ушедший на военную службу или по делам торговли, не успевал вернуться домой до начала ливней, значительно затруднявших передвижение.

Тамильский фольклор знает три вида песен на эту тему. В одних речь идет просто о тоске по мужу, в других изображается счастливое воссоединение супругов. Однако испытание временем выдержали только песни третьего типа, которые были связаны с особым поведением женщины в этот период. По сути это было ритуальное поведение,

⁶¹ Тахо-Годи А. А. Античная гимнография. Жанр и стиль // Античные гимны. М., 1988. С. 31–39.

⁶² Рубцова Н. А. Форма обращения как конституирующий принцип гимнического жанра (На материале молитв «Илиады» Гомера, гомеровских гимнов и гимнов Каллимаха) // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 211–213.

⁶³ Тахо-Годи А. А. Античная гимнография. Жанр и стиль // Античные гимны. М., 1988. С. 36–39.

⁶⁴ Там же. С. 35.

⁶⁵ Там же. С. 41–48.

⁶⁶ Алиханова Ю. М. Предисловие // Индийская лирика II–X веков. М., 1978. С. 45; Дубянский А. М. О происхождении лирики в Индии (Поэзия дождей) // Лирика. Генезис и эволюция. М., 2007. С. 240.

⁶⁷ Дубянский А. М. О происхождении лирики в Индии (Поэзия дождей) // Лирика. Генезис и эволюция. М., 2007. С. 238.

⁶⁸ Там же. С. 250.

подразумевавшее аскезу, на которую женщина решалась ради спасения главной ценности своей жизни – семейного очага.

Участниками «домашнего ритуала разлуки» были бродячие поэты, приносившие разлученным супругам вести друг о друге. Одной из форм такого «сообщения» была песня, в которой рассказывалось о том, как отчаянье в душе уставшей от ожидания женщины вновь и вновь преодолевается надеждой, помогающей ей совершать аскезу.

Центром «картины», которую рисовал при этом поэт, был портрет «добродетельной жены». В нем живописалось, с одной стороны, ее простое сари, отсутствие на исхудавших от горя руках блестящих браслетов, грязные, неумощенные и лишенные цветов волосы, а с другой, – ослепительно сияющий лоб женщины. Подчеркивалась также поэтом и белое сверканье цветов жасмина, расцветающего в пору дождей вдоль лесных дорог, по одной из которых ехал ее муж. Эта «переключка» символизировала внутреннюю чистоту героини, которая должна была служить «оберегом» супругу в его опасном пути⁶⁹.

Повод для переживания вышеописанной амбивалентной эмоции и отражения ее в поэзии с течением времени менялся. Им могла становиться разлука из-за того, что супруг или любимый «уехал, испугавшись презрительных слов, желая славы, за богатством»⁷⁰ и др. Однако вышеописанная схема стихотворения сохранялась, проявляя себя с течением времени в лирике разных жанров⁷¹.

С проведением ритуала «утагаки» связано, показывает Л.М. Ермакова, появление в VIII в. первого по-настоящему лирического жанра японской поэзии – танка⁷².

«Утагаки» включал в себя обряды, имеющие «полифункциональную значимость». Они должны были обеспечить плодородие, помочь молодым людям найти себе брачную пару, приветствовать наступление нового времени года. Соответственно, «утагаки» обладал необходимыми атрибутами «обрядового игрища» – священными ситуациями, местом и временем. Таким образом, важнейшим элементом «утагаки» была многосторонняя семантика «перехода» от обыденного к священному, провоцирующая переживание участниками ритуала эмоций, связанных с постижением антитезы временного и вечного в человеческой жизни.

Анализ исследователями творчества наиболее известных авторов танка, говорит о том, что именно такие «душевные движения» и воспринимались древними японскими лириками в качестве «прекрасного», которое требовало для своего воплощения поэтической формы⁷³.

На гармонизацию этих «движений» и нацелена сложнейшая поэтика пятистишия танка. Здесь и деление стихотворения на две части – божественно-космологическую и эмоциональную, и организация лексики в «бинарные оппозиции», и использование клише, которые представляют собой древний «знак» амбивалентного переживания, и применение позволяющих выразить его «омонимических метафор»⁷⁴.

Аналогичными особенностями обладает и родившееся из танка трехстишие хокку⁷⁵.

⁶⁹ Дубянский А. М. О происхождении лирики в Индии (Поэзия дождей) // Лирика. Генезис и эволюция. М., 2007. С. 255–270.

⁷⁰ Там же. С. 280.

⁷¹ Там же. С. 281.

⁷² Ермакова Л. Е. Речи богов и песни людей. Ритуально-мифологические истоки японской литературной эстетики. М., 1995. С. 168–171.

⁷³ Боронина И. А. О методе классической японской поэзии (IX–XII вв.) // Народы Азии и Африки. 1977, № 4. С. 110–113; Санович В. Очерк японской классической лирики // Классическая поэзия Индии, Китая, Корни, Вьетнама, Японии. М., 1977. С. 594–595.

⁷⁴ Ермакова Л. Е. Речи богов и песни людей. Ритуально-мифологические истоки японской литературной эстетики. М., 1995. С. 182–185.

⁷⁵ Такахаси Д. Горизонты японской поэзии // Странный ветер. Современная японская поэзия. М., 2003. С. 11–24.

Важнейшей особенностью танка служит организация в стихотворении временно-го целого. Специфика этой организации описана в поэтологическом трактате, имевшем, по преданию, божественное происхождение. Выдержки из него впервые приводит Л.М. Ермакова в уже цитировавшейся монографии⁷⁶. Автор трактата объясняет иерархию строк в танка, давая каждой из них название, образно характеризующее ее роль в возникновении художественного целого. Первую, вторую, третью и пятую строки он называет по временам года: весна, лето, осень, зима. Раскрывая эти названия, он в той или иной форме указывает на амбивалентность каждой из строк, четвертую же определяет как «центр», а также как «строку полноты, предела и завершающую строку», которая «побеждает» остальные строки. Совокупность этих определений указывает на кульминационную природу четвертой строки. Об этом же говорит тот факт, что через нее, согласно вышеприведенной формуле Э.К. Розенова, разработанной для силлаботонического стиха, проходит «золотое сечение» и силлабического пятистишия. Интересным представляется нам и то, что «побеждающей» названа также в трактате последняя строка, представляющая собой в лирическом стихотворении, как мы показали выше, «развязку» лирического сюжета.

Иначе говоря, описанная в трактате структура лирического стихотворения, пусть в самых общих чертах, но коррелирует с предложенной нами схемой лирического сюжета.

Вышеприведенные наблюдения нуждаются в проверке и подтверждении на значительно большем материале. Однако результаты нашего исследования позволяют предположить, что дальнейшие поиски архетипической основы лирического стихотворения в намеченном направлении могут быть весьма плодотворными.

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ АРХЕТИПОВ В ЛИТЕРАТУРЕ

Е.А. Барляева

Практически в любом литературном произведении (как в поэзии, так и в прозе) можно обнаружить своеобразные языковые формулы (клише, трафареты, штампы) – устойчивые или даже стандартные выражения, свидетельствующие о стереотипности в сфере художественной речи. Основу таких формул составляют традиционные сравнения и метафоры, а также постоянные эпитеты – как метафорические, так и неметафорические, например, «голубые небеса». Некоторые авторы уверены в том, что эти клише воспринимаются как лишенные живой образности традиционные условности и рассматривают их как проявление дурного вкуса. Другие считают их важным элементом любого художественного произведения, усматривая в них архетипические образы, восходящие к древности. Например, А.М. Панченко и И.П. Смирнов считают, что в литературе, или словесном искусстве, как они предпочитают называть этот тип сообщения, существует устойчивый набор ядерных образов-архетипов (жизнь – плавание, рождение – въезд), который используется практически всеми авторами⁷⁷.

На то, что именно такого рода символы или архетипы используются в поэзии, обратил в свое время внимание еще Г.В.Ф. Гегель. Он рассматривал эти символы в составе сравнительных конструкций. Его интерес к сравнительным конструкциям был продиктован тем, что именно в сравнении можно встретить бессознательную символику.

⁷⁶ Ермакова Л. Е. Речи богов... С. 164–166.

⁷⁷ Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. Л. : Наука, 1971. С. 33–49.

Гегель пишет о наивности такого рода символики. Критически анализируя сравнения из «Песни песней», из поэм, чье авторство приписывается Оссиану, а также из Овидия, Гегель замечает, что предметы, применяемые для сравнения (т.е. в качестве опорных слов) очень наивны, малоинтересны и являются продуктом неглубокого размышления. «Область предметов, применяемых для сравнения, – пишет Гегель, – бедна и ограничивается большей частью облаками, туманом, бурей, деревом, рекой, источником, солнцем, чертополохом, травой»⁷⁸. Приведем отрывок из Овидия («Метаморфозы»), который цитирует в своей работе Гегель, чтобы проиллюстрировать те «наивные» сравнения, против которых так выступает автор:

Ты, Галатея, белей лепестков белоснежной лагустры,
Юных цветущей лугов и выше ольхи длинноствольной,
Ты светлей хрусталя, молодого игривей козленка!
Глаже тех раковин ты, что всегда обтираются морем;
Зимнего солнца милей, отрадней, чем летние тени;
Гордых платанов стройней, деревьев щедрее плодовых⁷⁹.

Много таких сравнений, отмечает Гегель, есть у Кальдерона и Шекспира, хотя тексты Шекспира, по мнению Гегеля, всегда отличались нагромождением метафор и сравнений.

Для сравнения возьмем описание дочери Кочубея Марии, принадлежащее перу А.С. Пушкина (поэма «Полтава»):

Она свежа, как вешний цвет,
Взлелеянный в тени дубравной.
Как тополь киевских высот,
Она стройна. Ее движенья
То лебедя пустынных вод
Напоминают плавный ход,
То лани быстрые стремленья.
Как пена, грудь ее бела.
Вокруг высокого чела,
Как тучи локоны чернеют.
Звездой блестят ее глаза;
Ее уста, как роза, рдеют⁸⁰.

Сравнив описание Марии из «Полтавы» Пушкина с описанием Галатеи Овидия, мы находим очень много общего в сравнениях. Девушки сравниваются с цветами или с деревьями – ольха у Овидия; тополь – у Пушкина; Галатея сравнивается с козленком, а Мария – с ланью, с лебедью. Сравнение А.С. Пушкиным глаз Марии со звездами можно считать формульным. Исследователями отмечается, что такое сравнение является распространенным в поэтических текстах XIX и XX вв.⁸¹

Языковой реализацией архетипов или символов сознания является не только сравнение, но и метафора. Об этом свидетельствует исследование В.П. Адриановой-Перетц, посвященное поэтическому стилю древней Руси (XI–XVII вв.). Исходя из античной точки зрения о том, что метафора есть укороченное сравнение, В.П. Адрианова-Перетц рассматривает и сравнения, и метафоры, которые называет метафорами-символами. К числу наиболее распространенных символов или архетипов она относит «солнце», «месяц», «звезды», противопоставление «света» «тьме», сравнение человека с

⁷⁸ Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. М. : Искусство, 1969. Т. 2. С. 124.

⁷⁹ Там же. С. 123.

⁸⁰ Пушкин А. С. Сочинения : в 3 т. М. : Художественная литература, 1986. Т. 2. С. 89–90.

⁸¹ Шульская О. В. Формульные употребления слова звезда и их преобразование в стихотворных текстах поэтов XX века // Поэтика и стилистика 1988–1990. М. : Наука, 1991. С. 100–108.

растением. Господство постоянных метафор-символов, отмечает В.П. Адрианова-Перетц, отличает стиль древней Руси от литературы Нового времени, где свежесть и неожиданность метафоры – одно из основных требований, предъявляемых к писателю, который пользуется этим тропом. При этом автор сразу отмечает, что в новой литературе продолжают жить знакомые уподобления. Таких метафор-символов много у Пушкина, Некрасова, Тютчева⁸².

Об использовании архетипов в поэзии и прозе писателей XIX и XX вв. можно судить по исследованиям, посвященным изучению сравнительных конструкций как элемента идиостиля писателей. Например, исследование Плющ-Высокопоясной показывает, что А.М. Горький использовал в составе большинства сравнительных конструкций в качестве опорных слов то, что в данной статье мы называем архетипами⁸³. К авторам, использующим устойчивую образно-символическую группу в качестве опорных слов, по мнению Е.А. Некрасовой, относятся М. Лермонтов, Ф. Тютчев, С. Есенин. Большинство сравнительных конструкций в их лирике представляют собой модификации сравнительных конструкций, относящихся к устойчивому фонду сравнений. Такие сравнительные конструкции, хотя и являются свободными в силу того, что представляют собой, как уже было сказано, определенную модификацию устойчивых сравнений, тем не менее, характеризуются типичным рядом ассоциаций⁸⁴. Такая же тенденция наблюдается в лирике Б. Пастернака. Большинство сравнений в его лирике – это модификации общепринятых фразеологизмов (около 70 %), отмечается устойчивое использование символов «сад», «лес», «вода»⁸⁵. Исследование метафоры в поэзии А. Блока показало, что число традиционных поэтических узуальных метафор превышает число авторских окказиональных метафор, при этом практически все узуальные метафоры трансформированы⁸⁶. Исследование сравнений в произведениях В. Набокова позволяет определить специфику использования сравнений одним и тем же автором в разных языках. Оказывается, что образное мышление, проявляющее себя в сравнениях, не зависит от языковой реализации и художественного замысла. Русские и английские сравнения писателя-билингва В. Набокова обыгрывают близкие темы, хотя имеется определенная специфика, связанная со структурой языка, жанром, тематикой, образами героев и т.д. Отмечается, что одним из ключевых слов в сравнительных конструкциях В. Набокова является слово «игра» и его дериваты⁸⁷. А.М. Панченко и И.П. Смирнов исследовали наличие архетипических образов в поэзии Маяковского и Хлебникова. Как известно, эти поэты принадлежали к постсимволистам, которые в наибольшей степени старались отойти от канонов русской классики, отрицали традиции русской литературной традиции XIX века. С одной стороны, это был некий эпатаж, а, с другой стороны, утверждение примата жизни над искусством. Тем не менее, как показало исследование, и в поэзии Маяковского, и в поэзии Хлебникова присутствуют ядерные архетипы, свойственные литературной традиции всего человечества. Авторами исследования были выделены следующие архетипические образы: регенерация – пожар или наводнение, тьма – свет, движе-

⁸² Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля древней Руси. М. – Л. : Изд. АН СССР, 1947. С. 10–128.

⁸³ Плющ-Высокопоясная М. П. Сравнения в произведениях А.М. Горького : автореф. ... канд. филол. наук. Киев, 1963. 18 с.

⁸⁴ Некрасова Е. А. Лингвостилистическая типология стихотворных текстов : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1985. 17 с.

⁸⁵ Котенко Е. В. Сравнения в лирике Б. Пастернака: опыт системного лингвопоэтического анализа : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 2000. 16 с.

⁸⁶ Сергеева Е. А. Метафора и метафора-символ в поэтических циклах А.А. Блока : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990. 16 с.

⁸⁷ Шевченко А. Е. Сравнение как компонент идиостиля писателя-билингва В. Набокова (на материале русско- и английскоязычных произведений автора) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2003. 23 с.

ние вверх – возрождение или преображение, битва – жатва, битва – пир и др. Как отмечают А.М. Панченко и И.П. Смирнов, В. Хлебников более анархичен по сравнению с В. Маяковским. Цельность образного мотива у Хлебникова кажется разрушенной. Есть некоторые детали, далеко отстоящие друг от друга в понятийном плане, мотив произведения формируется скачками⁸⁸. Может быть, с этим связано то, что В. Хлебников традиционно считается поэтом трудным для понимания.

Сложна манера стихосложения и М. Цветаевой. Большинство опорных слов не входит в образно-устойчивую группу, ассоциативный строй абсолютно другой, отличный от привычного ассоциативного строя. Н. Заболоцкий также отходит от использования в сравнениях традиционной образной группы. Для него характерны, с одной стороны, депозитизация традиционно высоких предметов речи, а с другой стороны, поэтизация непозитических реалий, для создания словесных образов. Н. Заболоцкий привлекает лексику, не имеющую традиции поэтического употребления⁸⁹.

Чем же обусловлено то, что большинство признанных авторов при сравнении обращались именно к устойчивой образно-символической группе или к архетипам? Наверное, отвечая на этот вопрос, мы должны учитывать как особенности мышления человека, так и особенности языка, которым он пользуется. Во-первых, это связано с тем, что использование архетипов устанавливает как бы мостик между сознанием автора и читателя. С нашей точки зрения, архетипы составляют матрицу сознания любого человека и являются «эталоном», с которыми сравниваются другие предметы. Здесь есть некоторый «эффект ожидания» – читатель ждет, что его ассоциации совпадут с авторскими. При совпадении ассоциаций происходит «узнавание» реалий, что в конечном счете, способствует пониманию произведения. Во-вторых, как сказал Г.Г. Гадамер, мышление поэтического творения зависит от прежде проторенных путей, какие нельзя задумать заново, – это предначертанные проторенные тропы языка⁹⁰.

В заключение хотелось бы отметить, что использование архетипов в литературных произведениях составе литературных клише (устойчивых сравнений и метафор) никак не влияет на индивидуальный стиль автора и никак не снижает высокий уровень поэзии или прозы. Более того, их использование просто неизбежно. Они устанавливают контакт между автором и читателем, способствуют их взаимопониманию, т.к. архетипы представляют собой устойчивую группу символов, составляющих матрицу сознания человека. Абсолютная новизна аналогий вызывает удивление, а иногда и отторжение. Это связано с тем, что сеть ассоциаций у автора и читателя может не совпасть. Литературные клише или штампы являются не просто штампами, а языковой реализацией архетипов сознания, наполненных эмоциями и ассоциациями, схожими у автора и читателя. Эта общность ассоциаций читателя и автора, является залогом того «диалога», который может сложиться на уровне их сознаний.

⁸⁸ Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. Л. : Наука, 1971. С. 33–49.

⁸⁹ Остренкова М. А. Сравнения в поэзии Н. Заболоцкого: структура, семантика, функционирование : автореф. дис. ... канд. фил. наук. Ярославль, 2003. 18 с.

⁹⁰ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / пер. с нем. М. : Искусство, 1991. С. 115.

СЕМАНТИКА КОМПОНЕНТОВ АРХЕТИПИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

А.А. Кушниренко

Архетип реализуется в разных литературных контекстах как вариативная инвариантность. Один инвариант имеет несколько вариантов репрезентаций. Вариантом следует считать внешнее проявление в конкретном тексте архетипических подсознательных схем (инвариантов). Архетип (инвариант), наполняясь конкретным материалом, выявляет свою осознаваемую форму реализации, которая и закрепляется в традиции. Поэтому такие явления, как «вечные» персонажи, мотивы, всегда актуальны, несут в себе глубинную архаичную семантику.

Инвариантная природа архетипа, его способность к актуализации в творчестве дают основание считать архетип основным элементом коллективного бессознательного, которое адекватно интертекстуальности. Это такой вариант своего рода коллективного подсознательного, который существует до конкретного нового текста, независимо от воли автора, который является проводником архетипа из подсознательного уровня объективно-психологического бытия в сферу художественной реальности.

Архетипы – это семантические целостности ассоциативного типа, которые могут возникать в сознании человека как следствие трансформации психической энергии. Следовательно, практически обязательна реализация архетипов в литературных произведениях. Описание специфики функционирования архетипов является одной из актуальных проблем современной литературоведческой мысли.

Впервые понятие «архетип» в современном значении употребил швейцарский психоаналитик и исследователь мифологии К.Г. Юнг в 1919 г. в статье «Инстинкт и бессознательное». Этот термин используется на современном этапе как осмысленный и полностью обозначенный. Однако чрезвычайно широкое толкование и практика его употребления свидетельствуют о том, что он окончательно не сформирован. Понятие «архетип коллективного бессознательного» К.Г. Юнг определял неоднократно, что было связано, вероятно, с недопониманием и неверной интерпретацией его в научной среде. Чаще всего он связывал этот термин с такими дефинициями, как:

- образ: «формы и образы, коллективные по своей природе, встречающиеся практически по всей земле как составные элементы мифов и являющиеся в то же самое время автохтонными индивидуальными продуктами бессознательного происхождения», которые «передаются не только посредством традиции или миграции, но также с помощью наследственности»⁹¹;
- тенденция образования представлений: «Архетип является тенденцией к образованию представлений, которые могут значительно колебаться в деталях, не теряя при этом своей базовой схемы»⁹²;
- структурная форма: «априорные структурные формы», «не должны пониматься как вещь в себе, но лишь как форма вещи, каковая может быть воспринята»⁹³;
- орган психики: «Архетипы представляют собой нечто вроде органов дорациональной психики. Это постоянно наследуемые, всегда одинаковые формы и идеи, еще лишенные специфического содержания. Специфическое содержание появляется лишь в индивидуальной жизни, где личный опыт попадает именно в эти формы»⁹⁴.

⁹¹ Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 165.

⁹² Там же.

⁹³ Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Киев, 1994. С. 341.

⁹⁴ Юнг К. Г. О психологии восточных религий и философий. М., 1994. С. 78.

В настоящее время в литературоведении активно используется подход, при котором как архетипические рассматриваются не только образы и сюжеты, но и мотивы и детали. Е.М. Мелетинский считает, что под архетипическим мотивом следует подразумевать «некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и не-сущий более или менее самостоятельный и достаточно глубинный смысл»⁹⁵.

Архетип универсален по своей сути, поскольку не является образом или мотивом, а представляет собой некоторую изначальную схему элемента художественного целого. В.В. Корона отмечал: «Архетипические структуры сознания... определяют не только повторяемость одних и тех же образов и ситуаций поэтического мира, но и задают вполне определенный набор основных форм их воплощения и направления дальнейшего развития»⁹⁶.

В художественном произведении архетипы не функционируют изолированно друг от друга. Можно утверждать, что они образуют единый архетипический комплекс текста. Сложность архетипического комплекса художественного произведения зависит от сложности самого текста, в котором могут совмещаться несколько подобных единиц, связанных с определенными мотивами и персонажами. При этом одновременное их использование может вызвать явление вариативности и трансформации архетипического значения. Необходимо разграничивать элементы разного уровня. Наиболее обобщенной архетипической единицей является архетипическое сюжетное клише, которое представляет собой цельную систему, своего рода макет, закодированный в сознании писателя и реализованный в завершенном тексте произведения. Оно предопределяет значения персонажей, основные сюжетные ситуации, комплекс мотивов. Архетипическое сюжетное клише объединяет смысловое пространство, выражает целостную картину бытия и поэтому выступает онтологической смысловой доминантой текста художественного произведения. Значение архетипического сюжетного клише воспринимается сознанием в общекультурном контексте и задает некую тенденцию понимания произведения читателем.

Архетипическое сюжетное клише оказывает влияние на актуализацию архетипических значений персонажа и мотивов.

Архетипическое значение персонажа – это сложный комплекс, включающий в себя схему-функцию его в произведении, мифологический или интертекстуальный компонент, имеющий обобщенный характер. Каждый исследователь предлагает свой набор подобных схем-функций. Так, К.Г. Юнг выделяет мужские архетипы Младенца, Отца, Героя, Мудрого Старика и женские – Матери, Девы, Мудрой Старухи, основываясь в основном на психологической функции архетипа персонажа. Н. Фрай предлагает другой комплекс, соотнося архетипические значения персонажей с литературными модулями и мифами. Это архетипы отца и матери, компаньона и невесты, изменника и сирены, великана-людоеда и ведьмы.

Четко выделить полный комплекс сем мотива-архетипа представляется довольно проблематичным. Значение архетипа – явление противоречивое, так как архетип представляет собой нечто скрытое, невыраженное, хотя, с другой стороны, он опосредованно манифестируется через языковые репрезентанты. Архетипическая семантика представляет собой не простую совокупность ряда семантических компонентов, а организованную сложную смысловую структуру. Для ее существования необходима корреляция со смысловым целым художественного текста. Так как архетип является идеализированным формообразованием, он может иметь разное количество значений, варьирующееся в зависимости от контекста его использования в конкретном произведении. Кроме того, для характеристики значения архетипа необходима определенная фоновая ин-

⁹⁵ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 56

⁹⁶ Корона В. В. Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций. Екатеринбург, 1999. С. 254.

формация, которую можно рассматривать как систему общепринятых и в определенной степени обобщенных знаний, которая входит в общий культурно-значимый опыт личности. Из этого следует, что значение архетипа является контекстуально обусловленным. Именно контекст (общекультурный и собственно литературный) позволяет доминировать одной или нескольким семам архетипа.

Архетипические значения могут быть двух видов: прозрачные и ассоциативно-мотивированные.

Прозрачной является архетипическая семантика в случае совпадения ее с ядерной семой значения репрезентанта. Это наблюдается, в первую очередь, у архетипов персонажной сферы семейно-родовой группы: матери, отца, младенца. Поскольку природа архетипа метафорична по своей сущности, то большинство архетипических единиц обладает ассоциативным значением. Ассоциативно-мотивированное значение выделяется путем сопоставления сем всех потенциальных репрезентантов данного архетипа и соотносением с прототипическим элементом мифологического происхождения. В целом ряде мотивов архетипическое значение актуализируется всегда, независимо от контекста. Это мотивы, связанные с описанием природы, непосредственно относящиеся к циклу человеческой жизни и характеризующие место человека в пространстве.

Итак, архетип универсален по своей сути, поскольку не является образом или мотивом, а представляет собой некоторую изначальную схему элемента художественного целого. В литературном произведении функционирует целостный архетипический комплекс, основными единицами которого могут выступать сюжетное клише, мотив и персонаж. Архетипическое значение может быть двух видов в зависимости от соотношения с ядерной семой репрезентанта – прозрачным и ассоциативно-мотивированным. Значение архетипа является контекстуально обусловленным. Общекультурный и собственно литературный контекст позволяет доминировать одной или нескольким семам архетипа.

СИМВОЛЫ И СМЫСЛЫ В БАСНЯХ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

М.В. Миталёва

Манускрипты Леонардо да Винчи содержат множество записей, чертежей и рисунков, математических вычислений, сведений по геологии, ботанике, анатомии и другим наукам. Содержат они также малые художественные произведения, однако эта сторона творчества Леонардо практически неизвестна. Как показал независимый опрос Астраханского отделения Российского гуманистического общества, лишь 67 % респондентов характеризуют его не только как художника, 7 % утвердительно ответили на вопрос о наличии у да Винчи художественных произведений. Конечно, причины таких ответов связаны с недостаточным изучением и распространением наследия Леонардо да Винчи, его популяризацией и превращением в бренд. Истинное знание о том, кем был Леонардо, о его мировоззренческих установках может дать лишь систематичное изучение всех его записей, в том числе басен, которые являются единственными полноценными художественными произведениями мастера, содержащие его философские взгляды.

Под басней в эпоху Возрождения понимался небольшой рассказ с символическими персонажами и заложенной моралью. Выбранный жанр басни был весьма популярным для итальянского Возрождения после переводов Эзопа. Герои басни одновременно являлись символами, широко использовавшимися в литературных и живописных про-

изведениях. Это были животные, растения или неодушевленные предметы, олицетворявшие черты человеческого характера или библейские персонажи. Таким образом, учитывая распространенность басенного жанра, Леонардо использует его вполне целенаправленно, рассчитывая на некую аудиторию. Косвенно на это указывает и датировка рукописей. Так, большая часть басен была написана в бытность Леонардо придворным инженером в Милане и во время службы у короля Франциска. В одной из самых известных и распространенных антологий наследия Леонардо да Винчи П. Рихтера басни включены в раздел «Юмористические записи». Однако их содержание с большим трудом можно отнести к развлекательному. Это отклик Леонардо на окружающую его социальную действительность. В его записях очень мало личного, нет описания переживаний и биографических элементов. Первоначально даже кажется и что хорошо прослеживается в книге Акима Волинского, что Леонардо – некий «ницшеанский» человек, стоящий «по ту сторону добра и зла». Частично это верно, но его басни – уникальное подтверждение наличия у да Винчи реакции на процессы, происходящие в современном ему обществе. Даже если предположить, что эти басни написаны для рассказа на публику, нужно учесть, какая им была выбрана проблематика для повествования. Следует отметить, что в манускриптах Леонардо встречаются и другие произведения: факетии, предсказания и яркие высокохудожественные описания, подробные (описания потопа, войны) и краткие (описания животных и сказочных существ). Но, несмотря на внешнее сходство с литературными произведениями, описания таковыми не являются – это эмпирический материал для «науки живописи», словесное моделирование для будущих картин. Особенность же басен Леонардо, кроме того, что они несут морально-смысловую нагрузку то что «его пером водит разом и ученый и художник»⁹⁷. Он детально описывает природу, но это уже не алгоритмически выписанная инструкция по ее изображению, а любование. «Любящий движим любимой вещью» и даже в короткой басне Леонардо не упускает случая описать полет сороки или рост тыквы. «Нет действия в природе без причины», – пишет Леонардо и для кого-то, считает он, природа – «мачеха жестокая», а для кого-то «мать сердобольная»⁹⁸. Сознавая это, нельзя согласиться с Лупорини, что басни – это чистая «констатация как есть»⁹⁹. Это констатация лишь по форме, так как мы видим вполне обычный сюжет поедания одного животного другим. Но на деле это аллегория деления общества на слабых и сильных. Тут мы имеем дело с социальным подтекстом, ибо для природы не существует заботы о смерти и угнетениях – у нее все естественно, а «земля ищет прекращения своей жизни, желая непрерывного умножения».

Содержательную сторону басен можно условно разделить на четыре основных категории. Первые две наиболее объемных – это басни о проблеме места (места как единственно правильного для героя басни, неизбежно страдающего, если он его покинет и места как соседствования с кем-то); басни о проблеме зла и отплаты за зло злом. Отдельно стоит ряд басен-аллегорий Леонардо на самого себя, где персонаж становится заложником своих собственных плодов и деяний и подвергается из-за них опасности и мукам. Ряд басен посвящен достаточно распространенным темам о невежестве и глупости, вреде пьянства и проблеме отцов и детей.

Басни, посвященные месту персонажа, содержат описание пребывания в «правильном» месте и последствия после его оставления. Так, вода, пребывавшая «в гордом море, своей стихии», решает покинуть ее и в результате испарения навеки попадает в заточение в глубине земли. Пламя, бывшее «в блистающей и долгой жизни и красе»,

⁹⁷ Эфрос. А. Леонардо – писатель // Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М. – Л. : Академия, 1935. Т. II. С. 7–53.

⁹⁸ Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. СПб. : Азбука, 2001. С. 59.

⁹⁹ C. Luporini. La mente di Leonardo. Firenze, 1953. P. 156.

пока находилось в печи, погибает вместе со свечой, на которую переходит от желания обладать ею. Покидает свое естественное место обитания на собаке блоха, польстившаяся на густую и привлекательную, но погибельную для нее, баранью шкуру. Бритва, возгордившись своим блеском, прячется от брадобрея и в результате становится покрытой ржавчиной и ни к чему не пригодной как умы, «которые, прекратив упражнение, предаются безделью». Интересны две басни, несколько сходные по сюжету, но разные по мотивации персонажа. В первой – камень, променявший по мимолетному желанию прекрасное место на возвышении среди растений на унижительное соседство с себе подобными на пыльной дороге. В конце басни Леонардо прописывает мораль: «Так случается с теми, которые от жизни уединенной, созерцательной, желают уйти жить в город, среди людей, полных нескончаемых бед». В другой басне комочек снега решает спуститься вниз по другой причине – «принизить себя и найти место, соответствующее бедной своей значимости» и в конце своего спуска сам становится холмом снега. Да Винчи пишет: «Кто смиренен, те и вознесены будут»¹⁰⁰. Это одна из немногих из более полусотни басен Леонардо, где персонаж удостоивается положительного исхода. В данной категории басен каждый случай – это индивидуальный выбор персонажа, за который приходится отвечать лишь ему.

В следующей категории несколько иная ситуация – тут участвует несколько персонажей (преимущественно это растения) и поднимаются проблемы соседства с кем-либо и последствий этого соседства. Соседствование в баснях подразделяется на дурное и ограждающее от него. В первом случае растения (кедр, лоза) ограждены посредством своих соседей – других растений – от опасностей или, наоборот, отказываются по глупости от такого ограждения. Во втором случае происходит обратная ситуация: соседствование с другим растением приводит к страданию или гибели (иву постоянно подрезают из-за дружбы с лозой; желаемое другой ивой соседство с тыквой оборачивается для нее смертью; орех, оставленный стеной в своей щели, разрушает ее). Небольшое количество басен о положительном соседстве наводят на знаменитую строку из О. Хайяма: «Лучше быть в одиночестве, чем с кем попало дружить». Известно, что сам Леонардо испытывал затруднения при общении с другими людьми, зачастую по причине нечестности последних. В этих баснях он как бы призывает к тщательному выбору окружения и бережливому отношению к тем, «кто охраняет от дурного соседства».

Широко освещены проблемы зла в художественном наследии Леонардо да Винчи. В некоторых баснях персонажи желают друг другу зла открыто (басня о кизиле и дрозде, об орле и сове), в других потенциальное зло, облеченное в желание убийства, карается злом большим (паук, желающий поймать муху, убивается осой; крыса, наметившаяся на устрицу, поедается кошкой). Есть и особое зло, которое фигурирует во множестве басен, – это человек. В этом случае наблюдается, если выразиться словами А.Ф. Лосева, «уже не аллегория, но символ. Символизм поэтому есть обязательно реализм. Но для реализма требуется здесь полное субстанциальное тождество идеи и вещи»¹⁰¹. Отношение к человеку в баснях может быть ошибочно истолковано как проявление «высшей силы», могущества как это было сделано И.К. Стаф в статье «Ренессансные модели басни: от "моральных лицей" Лоренцо Баллы к Леонардо да Винчи»¹⁰². Такие утверждения неприемлемы для Леонардо. Подтверждение этому мы находим в других его записях, где человеческий род обличается в своих грехах, подвергается критике из-за глупости и незнания законов природы. Фиксация человеческого несовершенства и порочности происходит как описательно в форме аллегорий, сетований

¹⁰⁰ Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. СПб. : Азбука, 2001. С. 618–619.

¹⁰¹ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М. : Мысль, 1993.

¹⁰² Стаф И. К. Ренессансные модели басни: от «моральных лицей» Лоренцо Баллы к Леонардо да Винчи. Режим доступа: http://www.vinci.ru/mk_52.html, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

и воззваний, так и визуально в рисунках, где контрастируют прекрасные и уродливые гипертрофированные лица. Природа для да Винчи однозначно совершеннее и приоритетнее человека, который третьим персонажем, всегда разрушающим и отрицательным, вмешивается в ход природы, калечит деревья, пленит птиц и убивает животных.

Кроме приведенной выше основной проблематики басен Леонардо, стоит остановиться на тех баснях, которые напрямую перекликаются с тем, что волновало его на протяжении жизни. Он не раз пишет об «украшении чужими трудами» и «трубачах и пересказчиках чужих дел», шифрует свои записи. И в результате появляются басни о деревьях, чьи плоды их покалечили или сгубили, о крабе, обманувшем и убившем устрицу, где моралью становится фраза: «Так бывает с тем, кто открывает рот, чтобы высказать свою тайну, которая и становится добычей нескольких подслушивателей». Это назидания об осторожности, основанные на жизненном опыте автора.

Предостерегают и классические басни о глупости – об осле, заснувшем на льде и утонувшем; о нырнувшем под воду вслед за уткой соколом; о бумаге, непонимающей ценность записанных на ней слов; о непостоянном и тщеславном мотыльке, обгоревшем на «лживом пламени». К басням о глупости можно отнести также две басни о поклонении божеству. Леонардо, известный своим скептическим отношением к церкви, создал образ груши (которая была выбрана не случайно, так как являлась христианским символом), гордящейся, что ее срубили для создания статуи бога Юпитера. Точка зрения Леонардо на позицию груши вложена в слова ее соседей – лавра и мирта: «О, груша! Куда повлекут тебя? Где гордость, которая была у тебя, когда на тебе были зрелые твои плоды?»¹⁰³ Для да Винчи такая расстановка приоритетов неприемлема. Во второй басне мышь, осажденная в своем жилище лаской, приносит жертву Юпитеру, но все равно погибает от зубов другого хищника – кошки. Природа остается природой даже в аллегориях. Леонардо верит в ее причинность, а не в сомнительных божеств.

Скептическое отношение к религии и ее представителям прослеживается и в следующей емкой записи-басне – «Невод, который привык ловить рыбу, был схвачен и унесен яростью рыб». Рыба, являющаяся символом христианства, предстает в данном случае как символ простого народа, а «неводом» предстает духовенство, привыкшее ловить «рыб» в свои сети, но потерявшее свои позиции во времена эпохи Возрождения. Тенденции времени прослеживаются и в другой краткой басне о лилии: «Лилия распложилась на берегу Тичино, а течение унесло и берег, и лилию»¹⁰⁴. Это очередной басенный намек Леонардо на нестабильность ренессансной Италии, в которой не могли себя чувствовать спокойно даже королевские особы – «лилии», понимающие, что в любой момент «течение» может унести и их.

Многогранное по своему содержанию и постановке проблем басенное наследие Леонардо, несомненно, важно для понимания его жизни и творчества, для раскрытия особенностей ренессансной культуры, в которой создавались такие уникальные произведения. Его басни достойны занять место наравне с Эзопом, Крыловым и Лафонтеном и вносить свой вклад в формирование правильных морально-этических ценностей у молодого поколения.

¹⁰³ Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. СПб. : Азбука, 2001. С. 624.

¹⁰⁴ Там же. С. 621.

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ ОБРАЗА МАТЕРИ В ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ

А.Ю. Панова

Образ матери в русской волшебной сказке является одним из самых неизученных, но интересных в силу своей многоаспектности и неоднозначности. Исследователи обращали на него внимание, но рассматривали попутно с изучением других проблем. Так, в работе «Исторические корни волшебной сказки» В.Я. Пропп выделяет разные грани образа матери в аспекте происхождения народной сказки¹⁰⁵. Ценные замечания содержатся в работе Е.М. Мелетинского «О литературных архетипах». В ней ученый обращается к выделенному К.Г. Юнгом архетипу Великой матери и делает предположение о генетической связи этого архетипа со сказочными ведьмами, с аналогичными персонажами несказочной прозы, с мачехой как персонажем волшебной сказки¹⁰⁶. Обратившись к проблеме сиротства в сказке, Е.М. Мелетинский сделал интересное наблюдение: оказывается, в древности понятие «сирота» появиться не могло, поскольку было живо представление о матери как о всеобщей матери, для которой не существовало «чужих» детей.

В статье «Система персонажей русской волшебной сказки» Е.С. Новик, выделяя среди важных семантических признаков персонажа его семейный статус, отмечает возможности модификации образа матери. Мать в сказке может быть мудрой советчицей и помощницей, но нередко она способствует появлению в семье «чужого» (если она находится в любовных связях с разбойником или со Змеем). Говоря об амбивалентности образа матери в волшебной сказке, исследовательница объясняет это статусом персонажа. При правильном статусе (когда имеется полная семья) мать помогает детям советами либо, умирая, оставляет чудесного помощника; «неправильный» статус матери, т.е. нахождение в любовных связях, обуславливает ее антагонистическое поведение по отношению к родным детям¹⁰⁷. Стоит сказать о том, что статья Е.С. Новик «Система персонажей русской волшебной сказки» является для нашей работы методологически важной. Это обусловлено тем, что для описания персонажной системы народной сказки исследовательница рассматривала сказочные конфликты, сюжеты и их варианты.

О неоднозначном облике матери говорится в статье А.В. Рафаевой «Анализ родственных отношений с помощью системы СКАЗКА»¹⁰⁸. В ней исследовательница замечает, насколько разнообразны аспекты образа матери в волшебной сказке: от воплощения в нем представления о родительском доме до функционального сближения с мачехой. Необходимо упомянуть также работу Т.В. Краюшкиной «Мир семейных отношений в русских народных волшебных сказках (на материале фольклора Сибири и Дальнего Востока)». Здесь образ матери и ее взаимоотношений с детьми интерпретируются с позиций матриархата и православных религиозных традиций¹⁰⁹.

Особый метод в изучении образа матери в волшебной сказке, метод психологической интерпретации, продемонстрирован в работах таких зарубежных исследователей,

¹⁰⁵ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М. : Лабиринт, 2000.

¹⁰⁶ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994.

¹⁰⁷ Новик Е. С. Система персонажей волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору : сб. ст. памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970). М. : Наука, 1975. С. 214–246.

¹⁰⁸ Рафаева А. В. Анализ родственных отношений с помощью системы СКАЗКА. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/rafaeva4.htm>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

¹⁰⁹ Краюшкина Т. В. Мир семейных отношений в русских народных волшебных сказках (на материале фольклора Сибири и Дальнего Востока). Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/krayushkina1.htm>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

как Мария-Луиза фон Франц («Толкование волшебных сказок»)¹¹⁰ и Сибилл Биркхойзер-Оэри («Мать: архетипический образ в волшебных сказках»¹¹¹). К примеру, Сибилл Биркхойзер-Оэри выделяет различные ипостаси архетипа матери, что находит проявление в образе матери волшебных сказок.

Во всех упомянутых работах важной чертой образа матери признавалась его амбивалентность, совмещение в образе положительных и отрицательных черт. Это характерно для проблемы архетипического в фольклоре в целом и для архетипа матери в частности¹¹².

В понимании архетипа мы присоединяемся к С.С. Аверинцеву, который говорил, что этот термин применяется «для обозначения наиболее общих фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных, и в том числе мифологических, структур (напр., древо мировое) уже без обязательной связи с юнгианством как таковым»¹¹³.

Цель данной статьи – проследить проявление архетипических черт в образе матери волшебной сказки. В результате проведенного анализа этого образа в астраханской и общерусской волшебной сказке нами была выстроена типология взаимоотношений в системе образов «мать – дитя», в которых и выражается специфика изучаемого образа. Не углубляясь в тайны психологии коллективного бессознательного, не пытаясь мотивировать поведение матери как персонажа волшебной сказки с религиозных позиций и т.д., ставим основной задачей описание образа матери волшебной сказки во всем его многообразии.

Материалом для исследования образа матери являются тексты следующих сборников: «Народные сказки Нижней Волги»¹¹⁴ и «Народные русские сказки А.Н. Афанасьева»¹¹⁵.

Сказочная парадигма «мать – дитя» позволяет представить мать в волшебной сказке следующим образом.

Отношение родной матери к дочери

1) мать завещает дочери чудесный предмет или чудесного помощника («Народные сказки Нижней Волги» (далее – Н. сказки Н. Волги)) – № 43 «Семиглазка»; «Народные русские сказки А.Н. Афанасьева» (далее – Аф.) – № 104 «Василиса Прекрасная»);

2) мать, превращенная в животное, не бросает своего ребенка («Н. сказки Н. Волги» – № 43 «Семиглазка»; Аф. – № 101 «Буренушка»);

3) мать заботится о своей дочери, любит ее, помогает советами («Н. сказки Н. Волги» – № 32 «Муж-рак», № 39 «За огоньком», № 40 «Пустые дома», № 41 «Про падчерицу»; Аф. – № 95, № 96 «Морозко», № 97 «Старуха-говоруха», № 100 «Крошечка-Хаврошечка», № 101 «Буренушка», № 102 «Баба-Яга», № 104 «Василиса Прекрасная», № 107 «Баба-яга и Жихарь», № 109 «Ивашко и ведьма», № 111 «Ивашко и ведьма», № 114 «Князь Данила-Говорила», № 159 «Марья Моревна», № 264 «Царевна – сера утка», № 290 «Свиной чехол»);

¹¹⁰ Мария-Луиза фон Франц. Толкование волшебных сказок. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/franc/index.php, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

¹¹¹ Сибилл Биркхойзер-Оэри. Мать: архетипический образ в волшебных сказках. Режим доступа: <http://psiland.narod.ru/psiche/Sibylle/02.htm>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

¹¹² Юнг К. Г. Психологические аспекты архетипа матери. Режим доступа: <http://www.fidel-kastro.ru/psychology/jung/j014.htm>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

¹¹³ Аверинцев С. С. Архетипы // Мифы народов мира : энциклопедия / гл. ред. С. В. Токарев. М., 2002. Т. 1. (А-К). С. 111.

¹¹⁴ Народные сказки Нижней Волги / ред., подгот. текста. сост., вступ. Ст. и примеч. Л. Л. Ивашневой. Астрахань : Изд. Астрахан. гос. пед. ун-та, 1999.

¹¹⁵ Народные русские сказки А.Н. Афанасьева : в 3 т. М. : Наука, 1984–1986.

4) мать хочет спасти своих детей (Аф. – № 221 «Морской царь и Василиса Премудрая»);

5) мать любит только старшую дочь (Аф. – № 292 «Золотой башмачок»);

6) мать не любит младшую дочь (Аф. – № 292 «Золотой башмачок»);

7) мать является невольной причиной ухода мужа от дочери («Н. сказки Н. Волги» – № 32 «Муж-рак»);

8) мать просит родную дочь следить за неродной, мать и дочь здесь «соучастницы» («Н. сказки Н. Волги» – № 42 «Про Машеньку и ее коровушку Буренушку», № 43 «Семиглазка»; Аф. – № 106–107 «Баба-Яга и Жихарь», № 108–111 «Ивашко и ведьма», № 112 «Терешечка», № 114 «Князь Данила-Говорила», № 569 «Сказка о серебряном блюде и наливном яблочке»);

9) мать разрешает своему мужу убить новорожденную дочь («Н. сказки Н. Волги» – № 21 «Кизань»);

10) мать по ошибке убивает дочерей, приняв их за зятьев (Аф. – № 105 «Баба-яга и заморышек», № 108–111 «Ивашко и ведьма»);

11) мать по приказу мужа убивает детей (Аф. – № 287 «По колена ноги в золоте, по локоть в серебре»).

Во взаимоотношениях с родной дочерью мать проявляет себя по-разному. Мать может быть настоящим воплощением доброты, любви и заботы. Умирая, мать благословляет дочь, оставляя ей волшебного помощника или волшебный предмет. Она пытается спасти дочь от incestуальных посягательств отца (умершая мать, на могилу к которой приходит сиротка). Интересно, что и Баба-Яга выступает в роли матери, требуя осторожного обращения со своими детьми, *«детушками»*, как она их называет («Н. сказки Н. Волги» – № 41 «Про падчерицу»)¹¹⁶.

В сказках, показывающих конфликт между мачехой и падчерицей, нередко мачеха совершает подмену падчерицы своей родной дочерью, однако падчерица, сменившая статус сироты на статус жены и матери, не бросает свое дитя и в облике животного приходит его кормить. *«Двухглазка выходит ночью с дитем и говорить: "Урысь, коза, урвьсь, резва! Твое дите раскричалось, твое дитя разгасылысь!" Коза прибягит из лесу – так корме»* («Н. сказки Н. Волги» – № 43 «Семиглазка»)¹¹⁷.

Такие сюжеты показывают, что в одной сказке могут встретиться два совершенно полярных облика матери. Сказка может изобразить и слепую любовь матери, идущую тесно с завистью и ненавистью к падчерице. Так, например, в сказке «Василиса Прекрасная» (Аф. – № 104) говорится о том, что мачеха со своими дочерьми завидует главной героине: *«мачеха и сестры завидовали ее красоте, мучили ее всевозможными работами, чтоб от трудов похудела, а от ветра и солнца почернела»*¹¹⁸. Думается, будет справедливым назвать мать и дочерей «соучастницами» злодеяния против сиротки. Еще более жуткой представляется ситуация, описанная в сказке «Кизань» («Н. сказки Н. Волги» – № 21), где мать разрешает убийство своей новорожденной дочери ради обретения супругом дара колдовства.

Эта амбивалентность образа матери, выявленная во взаимоотношениях с родной дочерью, перекликается с мнением К.Г. Юнга о том, что в архетипе матери присутствует как «нечто благодатное, нечто дающее пристанище, нечто чреватое», так и «потаенное и

¹¹⁶ Народные сказки Нижней Волги / ред., подгот. текста. сост., вступ. Ст. и примеч. Л. Л. Ивашевой. Астрахань : Изд. Астрахан. гос. пед. ун-та, 1999. С. 116.

¹¹⁷ Там же. С. 120.

¹¹⁸ Народные русские сказки А.Н. Афанасьева : в 3 т. М. : Наука, 1984–1986. Т. I. С. 127.

сокрытое, нечто темно-дремучее, бездна, мир мертвых, нечто заглатывающее, нечто обольщающее и отравляющее, нечто возбуждающее страх и неизбежное»¹¹⁹.

Та же двойственность образа матери проявляется и во взаимоотношениях с родным сыном.

Отношение матери к родному сыну

1) мать любит сына, скучает по нему, заботится о нем, дает советы, благословляет («Н. сказки Н. Волги» – № 22 «Иванушка», № 23 «Ивашечка», № 24 «Золотой альчик, или Золотая игрушка», № 34 «Купеческий сын и жена-колдунья», № 62 «Про Гордея – серого ежа», № 70 «Ворон и ворониха»; Аф. – № 108 «Ивашко и ведьма», № 129 «Три царства – медное, серебряное и золотое», № 112 «Терешечка», № 141 «Медведко, Усыня, Горыня и Дубыня-богатыри», № 143 «Надзей, Папов унук», № 155 «Два Ивана солдатских сына», № 158 «Кощей бессмертный», № 186 «Конь, скатерть и рожок», № 241 «Вещий сон», № 283 «Золотая гора»);

2) мать не признает выбор своего сына, недовольна его невестой и вопреки его желанию женит его на богатой девушке («Н. сказки Н. Волги» – № 18 «Шел солдат со службы»);

3) мать по просьбе сына сватает царскую дочь, сама ищет невесту для сына («Н. сказки Н. Волги» – № 28 «Молодец и Змей»; Аф. – № 128 «Три царства – медное, серебряное и золотое»);

4) мать продает сына из-за бедности («Н. сказки Н. Волги» – № 35 «Марка богатый», № 36 «Марка Богатый и Василий несчастный»);

5) мать отдает сына богачу, желая ему [сыну] хорошей жизни (Аф. – № 241 «Вещий сон»);

6) мать не допускает того, чтобы сын совершил злодеяние, противостоит ему («Н. сказки Н. Волги» – № 50 «О трех искусных братьях»);

7) мать ругает сына, выгоняет его после женитьбы из дома («Н. сказки Н. Волги» – № 58 «Луковка»);

8) мать не верит в возможности младшего сына, не любит его (Аф. – № 128 «Три царства – медное, серебряное и золотое», № 144 «Летучий корабль»);

9) мать справедливо награждает одного сына и наказывает другого («Н. сказки Н. Волги» – № 63 «О бедном и богатом братьях»);

10) мать спасает сына от черта или ведьмы (Аф. – № 221 «Морской царь и Василиса Премудрая», № 558 – «Три сестры»);

11) мать выгоняет сына за его глупость («Н. сказки Н. Волги» № 191 «Волшебное кольцо»);

12) мать ради любовника готова пойти на убийство детей или позволить его совершение (Аф. – № 195 «Сказка про утку с золотыми яйцами», № 197 «Чудесная курица», № 206–207 «Притворная болезнь»);

13) мать с отцом решают избавиться от сына (Аф. – № 247 «Птичий язык»);

14) мать убивает своего ребенка для того, чтобы обогатить жену брата (Аф. – № 279, 280, 282 «Косоручка»);

15) мать (Баба-яга) мстит за смерть своих сыновей (Аф. – № 136 «Буря-богатырь Иван Коровий сын», № 137 «Иван Быкович»);

16) мать по приказу мужа убивает детей (Аф. – 287 «По колена ноги в золоте, по локоть в серебре»).

В отношении матери к родному сыну видна любовь, забота, готовность помочь, спасти. Сказка «Ворон и ворониха» («Н. сказки Н. Волги» – № 70) дает образ матери чуткой, беспокоящейся о судьбе своих детей. Увидев сцену, в которой ворониха (не-

¹¹⁹ Юнг К. Г. Психологические аспекты архетипа матери. Режим доступа: <http://www.fidel-kastro.ru/psihology/jung/j014.htm>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

родная птенцам) жестоко обращается с воронятами, царица испугалась за своих детей. Она *«подумала, что если и она умрет, то ее муж приведет в дом другую жену и она так же жестоко поступит с ее сыновьями»*¹²⁰.

Мать в волшебной сказке может и отомстить за своих сыновей, как, например, в сказке № 136 «Буря-богатырь Иван Коровий сын» (Аф.). В ней Иван Коровий сын побил троих сыновей Бабы-Яги, которая оборачивается свиньей, чтобы наказать всех обидчиков¹²¹. Но, как правило, к своим детям мать относится по-доброму: любит их и благословляет. В некоторых сказках мать выступает олицетворением справедливости и правды, наказывая одного сына (завистливого и бездушного) и награждая другого (чуткого и ответственного), что мы и видим в сказке «О бедном и богатом братьях» («Н. сказки Н. Волги» – № 63). В этой сказке умершая мать помогает обрести богатство своему сыну, пожалевшему сосну. «Да что за сосна! <...> Большая, высокая, раскидистая, макушкой в небо упирается. А зверья да птиц на ней – счету нет»¹²². Образ сосны актуализирует представление об архетипе Мирового Древа. Герой не смог срубить чудесное дерево, пожалев всех его обитателей, за что и был награжден. Завистливого и жестокого сына, который погубил сосну, мать справедливо наказывает.

Требованиями мужа или притязаниями любовника объясняется антагонистическое поведение матери по отношению к своему ребенку. В сюжетных типах СУС 671 (Три языка); 725 (Нерасказанный сон)¹²³ ненависть матери вызывается сообщением о том, что вскоре они с отцом будут прислуживать собственному сыну. Русская волшебная сказка дает и такой образ матери, которая ради удовлетворения своей неприязни к жене брата готова убить родное дитя. Такого рода образ родной матери представляет собой *«деструктивную сторону материнского начала»*¹²⁴.

Рассмотрев образ матери волшебной сказки в парадигме «мать – дитя», можно сделать вывод о том, что этот образ во всех модификациях является ярким воплощением архетипа Великой матери. Мать как один из самых интересных и важных персонажей народной сказки заключает в себе свойственную архетипу позитивно-негативную полярность.

МОТИВ «СУЕТЫ СУЕТ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII в.¹²⁵

Т.Ю. Громова

Экклезиаст, или Коэлет, – одна из поэтических книг Ветхого Завета, авторство которой приписывается Соломону, наряду с Песнью песней, Притчами и Книгой Премудрости. Еврейское слово *коэлет* со значением «ведущий, проповедующий в собрании» было переведено на греческий как *ekklesiastes* («участник собрания») от слова *ekklesia* («собрание»); в Вульгате оно обретает значение «проповедник». То же самое налицо у Лютера и в русской Библии, где принято название «Книга Экклезиаста, или

¹²⁰ Народные сказки Нижней Волги / ред., подгот. текста, сост., вступ. Ст. и примеч. Л. Л. Ивашневой. Астрахань : Изд. Астрахан. гос. пед. ун-та, 1999. С. 175.

¹²¹ Народные русские сказки А.Н. Афанасьева : в 3 т. М. : Наука, 1984–1986. Т. I. С. 218.

¹²² Народные сказки Нижней Волги. С. 166.

¹²³ Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л. : Наука, 1979.

¹²⁴ Сибилл Биркхойзер-Оэри. Мать: архетипический образ в волшебных сказках. Режим доступа: <http://psiland.narod.ru/psiche/Sibylle/02.htm>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

¹²⁵ Работа выполнена при финансовой поддержке ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы в 2009–2010 гг.» (тема гранта – «Картина мира в художественном произведении: герменевтический аспект»).

Проповедника». Экклезиаст, поэт-повествователь, традиционно отождествляется с Соломоном.

Книга Экклезиаста, одна из загадочных книг Библии, являлась всегда объектом различных, часто противоположных, чтений. Она состоит из 12 глав, объемом от 10 до 30 стихов. Примерно половину этой поучительной книги составляют изречения и сентенции в виде двустий. То, что для греческого мира представляется гармонией Вселенной, для Экклезиаста является хаосом, а ничтожность человеческого бытия подчеркивается повторением слова «хевел» («суета»).

Суровые библейские размышления о преходящем характере человеческого существования заключают в себе соображения о течении времен, о разрыве между вечностью и смертью; повторение циклических процессов природы, неизбежность смерти, которая уравнивает всех, выражена знаменитым изречением «суета сует» – *vanitas vanitatum*.

Литературное мышление XVIII в. наследует этот мотив и истолковывает по-своему. Темы Экклезиаста вписываются в духовное настроение человека этого столетия: нравственные поучения выражены в форме афоризмов и апофтегм, отвечающих на вопрос о смысле и месте человеческого бытия во Вселенной. Переложение поэтических книг Библии входит в состав очень распространенного жанра духовных од.

Барочная идея *vanitas* – идея бренности, «суеты мира» – присутствует в одном из самых значительных стихотворных произведений петровского времени – эсхатологической поэме «Лестница к небеси четвероположся, иже есть воспоминание четырех последних вещей, рифмами кратко описанное». Написанная в стенах новгородской школы поэма состоит из четырех частей, в которых изображены Смерть, Страшный Суд, Геенна и Царствие Небесное:

Кто похвалится ныне на сей земле быти
иже бы мог в телеси безсмертно пожити?
Никто. Но, взят от персти, в ту же возвратится.
по глаголу пророка всяк тамо явится.

Однако, как отмечает А.М. Панченко, «в двух излюбленных темах европейского барокко – "Vanitas" и "Memento mori" («Помни о смерти») русские поэты исключили тему ужасов – «безобразия смерти, загробных мучений»¹²⁶.

В середине XVIII в. тематика Экклезиаста появляется и распространяется в стихотворениях А.П. Сумарокова, М.М. Херескова, Г.Р. Державина и в журналах «Полезное увеселение» (1760–1762) и «Свободные часы» (1763).

Мотив «суеты сует» присутствует в таких текстах А.П. Сумарокова, как «Море и вечность» (1759), «Час смерти» (1759), «Ода на суету мира» (1763).

Традиционное выражение «суета» А. Сумароков заменяет в текстах довольно часто словом «мечта». Последнее встречается во многих стихотворениях середины века в значении «обман, плод воображения, призрак», например, в «Оде на суету мира» Сумарокова:

Почтем мы жизнь и свет мечтою;
что мы ни делаем, то сон.
живем, родимся с суетою...¹²⁷

Этот же мотив «суеты» выражен в притче Сумарокова «Коловратность» (1762). Коловратность – круговорот, скоротечность жизни:

Собака Кошку съела,
Собаку съел Медведь.
Медведя – зевом – Лев принудил умереть...¹²⁸

¹²⁶ Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 76.

¹²⁷ Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. С. 165.

¹²⁸ Там же. С. 180.

Разумеется, Сумароков избирает весьма оригинальный способ изложения Экклезиаста. Уже второй стих библейской книги содержит знаменитое аподиктическое изречение: «Суета сует, сказал Экклезиаст, суета сует – все суета», после чего следует длинный ряд доказательств этого положения, опирающихся на собственный опыт Соломона-Экклезиаста. Сумароков превращает в притче это изречение в моралите: «И видно нам неоднократно, что все на свете коловратно».

В 1760-х гг. тема «суеты сует» становится особенно популярна в Херасковском кружке. Участники изданий М.М. Хераскова «Полезное увеселение» и «Свободные часы» А. Ржевский, А. Карин, В. Санковский, А. Нарышкин и другие в своих поэтических упражнениях декларируют ежедневное повторение человеческой жизни: «Боже мой, боже! Всякий день то же». Деяния людей бессмысленны, всех мучают «строги уставы», все ждут «денег и славы». В итоге «век» человека признается «бременем», а всякое проявление активной деятельности суетным.

Время, о! время,
Что ты? Мечта.
Век наш есть бремя.
Все суета, –

так заканчивает свои «Стансы» («Только явятся...») М.М. Херасков.

Вслед за Херасковым мотив «суеты» разрабатывают и другие поэты московских журналов. Так, В. Санковский опубликовал свои стихи под недвусмысленным названием – «Все на свете суета». В нем поэт утверждает, что:

Не постоянен свет, все в свете суета,
Проходит все, как дым, сон краткий и мечта.
Нет постоянного на свете совершенно...
Нет твердой радости, покою в свете нет,
Все в свете суета, не постоянен свет.
Богатство, слава, честь, народное почтение,
Прах, ветер, дым, ничто и только огорченье.¹²⁹

Выступая вначале как продолжатель поэтических принципов Сумарокова, Михаил Матвеевич Херасков не остается учеником, он ищет самостоятельного пути и находит его в создании «философической» оды, в обращении к проблемам морали и нравственности, к размышлениям о философских категориях вечности и мгновения, добра и зла, жизни и смерти.

Мысль поэта неоднократно возвращается к злу, причем оно проявляется всюду; даже время как отвлеченная категория только «все рушит, портит и разит».

Перед всемогущей силой времени человек оказывается беспомощным существом, ничтожеством, «почти ничем», прахом, тем более, что и вся земля – «лишь капля в океане вечном», точка, «бранный лист в густых лесах». Человек – ничтожность, поэту все его стремления, мысли, желания, богатство Креза, победы Кира, слава, чины, красота, гордость, власть и, наконец, даже науки – все не больше чем суета.

Чем больше разум просвещен,
То мучится и страждет боле.
Мечтой рождается мечта
И все на свете суета.¹³⁰

Результатом этих мрачных размышлений, признания, что человек – только прах, является пессимистическое заключение:

И лучше бы рожден ты не был никогда,
Небытие предпочитаю.

¹²⁹ Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979. С. 67.

¹³⁰ Русская литература XVIII века. М., 1979. С. 256.

Когда событием равняю
Сей жизни скорби и труды,
Печали, скорби и беды.

Единственным оправданием жизни человека может служить его любовь к ближним, к добродетели. Делай и люби добро – «в нем все блага заключены». Эта мысль идет у Хераскова почти повсюду вслед за размышлениями о тщете, суете и ничтожности жизни.

Одно из стихотворений М.Н. Муравьева называется «Неизвестность жизни» (1775). В этой лирической медитации поэт стремится показать противоречивость человеческого существования. В кульминационной вершине произведения сконцентрирована главная его мысль:

Гоняясь пристально за радостью мгновенной,
Отверстой пропасти мы ходим на краю.
Цвет розы не поблек, со стебля сринованный, –
Уж тот, кто рвал ее, зрит бедственную ладью.¹³¹

Мотив двоимирия, афористический образ-оксюморон делают Муравьева предтечей романтиков. Жизнь так устроена, что за радостным ее мгновением неизбежно таится опасность. Чем выше взлет, тем страшнее падение. Ощущение падения передано и ритмикой стиха: на середине строки, после «пропасти» – пауза. Нужно принять библейскую истину, чтобы «пройти по земле» достойно, заслужив право жить вечно «там» и в долгой памяти людей здесь.

В конце 1770-х гг., идя по своему «особому пути», к освоению философской тематики обращается Г.Р. Державин. В оде «На смерть князя Мещерского» (1779) через судьбу обычного, заурядного человека поэт осмысляет масштабную тему – всеобщность и всевластность законов мироздания. Державин идет от конкретной судьбы к общему выводу:

Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою.
и с чистою твоей душою
Благословляй судеб удар...¹³²

В одном из поздних шедевров Державина – послании «Евгению. Жизнь Званская» (1807) – оживает мотив распорядка дня, интерпретированный более широко – как воспроизведение образа жизни, который через совокупность бытовых привычек и ежедневных занятий может сформировать представление об образе человека. Мотив из Экклезиаста звучит в самом начале послания:

Блажен, кто менее зависит от людей,
Свободен от долгов и от хлопот приказных.
Не ищет при дворе ни злата, ни честей
И чужд сует разнообразных!¹³³

В общую композиционную раму вмещаются все характерные особенности поэтического стиля Державина: конкретная пластичность мирообраза, выраженная в пейзажных зарисовках и вещных натюрмортах; бытовой образ обыкновенного человека, не чуждого радостей жизни и контрастирующий с ним возвышенный облик философа, умудренного жизнью, поэта-собеседника богов на пиршестве духа, летописца славных исторических свершений своей эпохи, и над всей этой картиной заката поэтической жизни звучит все тот же изначальный державинский «глагол времен, металла звон» – мысль о скоротечности земной жизни и земной красоты, мысль о всесокрушающем

¹³¹ Русская литература XVIII века. М., 1979. С. 208.

¹³² Державин Г. Р. Сочинения. Л., 1987. С. 106.

¹³³ Там же. С. 265.

времени и всепоглощающей смерти, избежать которой ничто не может: «Разрушится сей дом, засохнет бор и сад, Не вспомнянется нигде и имя Званки». Единственное, что не подвержено тлену, – память, и в памяти потомства Державин, чей индивидуально-биографический человеческий облик нераздельно сливается с образом лирического субъекта послания, останется жить своим бессмертным поэтическим вдохновением.

Последнее стихотворение Г.Р. Державина «Река времен» достаточно известно и истолковано. Именно в этом стихотворении вплотную сошлись все зачастую подсознательные, но чаще сознательные выражения авторских мотивов. «Река времен» не только возвращает нас к темам ранних стихотворений Державина, но и является символом вечности. Причем первый лексический импульс «река времен» эфонически повторяет изречение «глагол времен», с которого Державин начал свою оду «На смерть князя Мещерского». К этому стихотворению было присоединено заглавие «На тленность». Сам выбор заглавия, возможно, намекает на то, что Державин вновь хотел обыграть тему «суеты сует» из книги Экклезиаста. Основным стихом, касающимся темы реки, с которой начинается последнее стихотворение Державина, является 7-й стих в первой главе Экклезиаста, гласящий следующее: «Все реки текут в море, но море не переполняется; к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь».

Таким образом, мотив «суеты сует» в изложении поэтов XVIII в. представляет собою не только пример усвоения библейского содержания, но и интерпретируется в соответствии с собственными философскими и стилистическими концепциями столь различных авторов.

МИФОЛОГЕМА БОГИНИ МОЛВЫ ОССЫ И КРЫЛАТОЕ СЛОВО В.К. ТРЕДИАКОВСКОГО

В.Е. Калганова, Ю.В. Сложеникина

Выражение крылатые слова (КС) считается заимствованным из поэтического языка Гомера. В русском языке термин стал применяться после выхода в 1890 г. книги С.В. Максимова «Крылатые слова». Автор в предисловии определяет их как «принятые с чужих слов на веру, до такой степени общеизвестные, что во всякое время охотно пускаешь их на ветер»¹³⁴. Однако М.И. Михельсон сомневался в мотивированности и целесообразности использования наименования: «В последнее время это слово, вероятно в подражание заглавию книги Бюхмана (*Geflügelte Worte*), часто употребляется устно и печатно вместо "ходячие слова", хотя и различно понимается и объясняется». Лексикограф определяет КС слова как «слова, вылетающие из уст говорящего»¹³⁵. Крылатые слова, «отличаясь не только оригинальностью и красотой формы, но и своей убедительностью и многовековой авторитетностью, "пошли в ход", приняты и усвоены обществом, и сделались ходячими – наравне с ходячею монетою, всеми принимаемою и имеющую свою известную цену»¹³⁶. Именно М.И. Михельсон указывает, что у Гомера это выражение встречается 104 раза.

Однако новая традиция, ссылаясь на авторитет Гомера, все-таки не учитывала старую культурную традицию. Г. Бюхман перевел на немецкий древнегреческую фразу

¹³⁴ Максимов С. В. Крылатые слова. Не спроста и не спуста слово молвится и до́ веку не сломится: По толкованию С. Максимова. СПб. : Издание А. С. Суворина, 1890. С. 1.

¹³⁵ Михельсон М. И. Ходячие и меткие слова. СПб. : Тип. Императ. Академии наук, 1896. С. 174.

¹³⁶ Там же. С. 1.

epea pteroenta – geflügelte Worte. А С.В. Максимов ввел в отечественный научный оборот кальку с кальки – *крылатые слова*. Новая традиция не опиралась на старую, а была создана искусственно, механически, что привело к известным противоречиям в трактовке термина.

Обратимся к генезису и диахронному анализу выражения *крылатые слова*. Большинство исследователей в научных и популярных изданиях утверждают, что оно прямо восходит к Гомеру. Распространена точка зрения, что Гомер называл *крылатыми* слова, потому что они якобы летят из уст говорящего к уху слушающего. Лингвисты видят в таком словоупотреблении банальную метафору.

Эта точка зрения не верна по нескольким причинам. В авторитетном русском переводе Гомера В.А. Жуковского сочетание *epea pteroenta* употребляется только в единственном числе – крылатое слово¹³⁷. Рассмотрим особенности употребления сочетания *крылатое слово* в контексте. В Первой песне «богоравный» Телемах

...В мыслях таких с женихами сидя, он увидел Афины;
Тотчас он встал и ко входу поспешно пошел, негодуя
В сердце, что странник был ждать принужден за порогом; приближась,
Взял он за правую руку пришельца, копьё его принял,
Голос потом свой возвысил и бросил крылатое слово:
«Радуйся, странник; войди к нам; радушно тебя угостим мы;
Нужду ж свою нам объявишь, насытившись нашею пищею».
Кончив, пошел впереди он, за ним Афиней Паллада (1, 10).

У Гомера в переводе В.А. Жуковского КС не произносится, а всегда именно бросается. Очевидно, древнегреческая традиция таким образом овеществляла и материализовала слово, наделяла его свойством орудийности. На это качество слова указывал в известной речи «Общечеловеческие корни идеализма» в 1909 г. П. Флоренский: «Недаром древние эллины называли слово "крылатым": бросишь крылатое слово – оно и летит, само настигая жертву»¹³⁸.

При интерпретации гомеровского текста можно увидеть в КС орудие мести Одиссея. Слово становится подобным копьё, дротику, разящему врага. В Песне двадцать второй читаем:

Трупы увидя и крови пролитой ручьи, Еврикля
Громко хотела воскликнуть, чюдясь столь великому делу;
Но Одиссей повелел ей себя воздержать от восторга;
Голос потом свой возвысив, он бросил крылатое слово:
«Радуйся сердцем, старушка, но тихо, без всякого крика:
Радостный крик подымать неприлично при виде убитых.
Диев их суд поразил; от своих беззаконий погибли;
Правда была им чужда...» (22, 337)

Однако такое словоупотребление у Гомера не порождает художественной образности и имеет еще более древний генезис. По О.М. Фрейденберг, «слово первоначально означает древесный лист, птицу-небо (ср. крылатое слово), свет, воду; оно, как логос, означает космическую жизнь и миророждение»¹³⁹. Таким образом, КС у Гомера – это не поэтический образ, не метафора в узколингвистическом смысле, а нечто принципиально другое. Бросить (КС) может далеко не каждый и не в любой ситуации. Если ре-

¹³⁷ Гомер. Одиссея / пер. В. А. Жуковского // Жуковский В. А. Собрание сочинений : в 4 т. М. : ГИХЛ, 1960. Т. 4. С. 7–366. Здесь и далее на первом месте – номер песни, на втором – номер страницы.

¹³⁸ Флоренский П. А. Общечеловеческие корни идеализма: [пробная лекция] // Богословский Вестник. 1909. Т. 1, № 3. С. 413.

¹³⁹ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. М. : Лабиринт, 1997. С. 122.

конструировать ситуативный контекст, то окажется, что КС может принадлежать только лицу, которое прямо или косвенно связано с царским родом. В первом из приведенных отрывков – это «богоравный» сын Одиссея – Телемах; во втором – сам царь Итаки, а в Песне двадцать четвертой, например, – это старый раб царицы Пенелопы Долион.

Слово приобретает качество крылатого, когда оно произносится либо в присутствии богов, либо когда о них говорится. В разных ситуациях это может быть присутствие Афины Паллады, апелляция к суду богов, благодарность, обращенная к богам и т.п. КС не произносится, а изрекается, вещается: «Голос потом свой возвысив, он бросил крылатое слово». Можно утверждать, что сочетание «возвысить голос» также лишено метафорической образности. Слово возвышается именно в пространственном понимании, обращается ввысь, к богам. По О.М. Фрейденберг, такое слово «полно высокого значения и доступно не всем, а только владыкам жизни, "царям-врачам-ведунам"»¹⁴⁰. Если изначально говорить мог только космос-тотем, позднее – божество, то впоследствии право крылатого слова приобрели жрецы и цари. По-видимому, КС у древних греков латентным образом противопоставлялось «пешему», как позднее поэзия – прозе.

В.В. Вересаев переводит выражение *epea pteroenta* в различных вариациях, как кажется, руководствуясь только ритмикой стиха и используя синонимические возможности русского языка: *крылатое слово, крылатые слова, окрыленное слово, окрыленные слова, крылатая речь, окрыленные речи*. Наиболее частотный вариант – *окрыленные слова*.

В русском языке семантика гомеровского *epea pteroenta* точнее всего передается образным выражением *меткое слово*. Выражение *меткое слово* в современном русском языке продолжает сохранять конкретно-действенную семантику, обусловленную исконным значением корня **met* в индоевропейском языке – «производить движение руками»¹⁴¹. Меткое слово – от *метать* – брошенное точно в цель, попадающее, достигающее, разящее.

У древних существовала богиня молвы – Осса (Молва), которая приносила людям известия от Зевса. Это «богиня с крыльями и тысячею глаз, которыми все видит, и тысячею голосов, которыми все провозглашает. Земля родила ее в отместку богам за победу их над ее детьми-гигантами, чтобы эта богиня всюду рассказывала о неблагоприятных проделках богов»¹⁴². Именно Осса сообщает Телемаху об Одиссее в начале поэмы и разглашает слух о гибели женихов Пенелопы по Итаке в конце:

Осса тем временем с вестью ходила по улицам града,
Страшную участь и лютую смерть женихов разглашая...¹⁴³

Влияние античной традиции заметно и в канонической книге Ветхого Завета – Екклесиасте: «Даже и в мыслях твоих не злословь царя, и в спальне твоей не злословь богатого; потому что птица небесная может перенести слово твое, и крылатая – пересказать речь твою (Еккл. 10. 20). Исследователи датируют книгу Екклесиаста III в. до РХ. Глава 10 книги Екклесиаста посвящена глупости и мудрости, царям и князьям. Крылатая птица, способная перенести сокровенные слова человека царям помимо его воли, генетически связана с античной Оссой, мстящей людям за их циничное равнодушие к слову.

¹⁴⁰ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. М. : Лабиринт, 1997. С. 122.

¹⁴¹ Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка : в 2 т. М. : Русский язык, 2006. Т. 2. С. 527.

¹⁴² Михельсон М. И. Ходячие и меткие слова. СПб. : Типография Императ. Академии наук, 1896. С. 173.

¹⁴³ Гомер. Одиссея / пер. В. А. Жуковского // Жуковский В. А. Собр. соч. : в 4 т. М. : ГИХЛ, 1960. Т. 4. С. 363.

В стихе Вергилия (70–19 до н. э.), описывающего Молву, этот образ является многоглазым, многоухим и многоязыким:

Сколько перьев на ней, чудовищной, страшной, огромной,
Столько же глаз из-под них глядит неусыпно и столько ж
Чутких ушей у нее, языков и уст говорливых¹⁴⁴.

Образ Оссы, или Молвы, находим в XII книге «Метаморфоз» Овидия (43 до н. э. – ок. 18 н. э.): По Овидию, неверная молва, болтовня, наполняющая человеческие уши, порождает только неправду, заблуждение, тщету, страх, раздор и ропот.

Античная Осса, или Молва, со временем утрачивает прямую связь с мифологией, но сохраняет некоторые черты древнего первообраза, прежде всего, крылатость, что дает возможность нового осмысления выражения «крылатое слово». Так, Тредиаковский, воспевая величие императрицы Анны Иоанновны, пишет мадригал:

Слава воспевает больше уж крылата,
Коль монарша здесь сала есть богата...¹⁴⁵

В стихотворении появляется образ крылатой славы, что вполне объяснимо. С историко-этимологической точки зрения, лексемы *слово* и *слава* являются однокорневыми и в индоевропейском праязыке восходят к общему корню **k'leu*¹⁴⁶.

Позднее, в 1760 г., в «Житии канцлера Франциска Бакона» Тредиаковский обращается к античной традиции. Здесь русский переводчик впервые использует само сочетание «крылатые слова»: «... Греки, убегая от ярости оружия Оттоманского, прибежали в западные части Европы, и принесли туда с собою знания и книги: они знать дали сочинения Аристотелевы, породившие Философию Схоластическую. <...> Наконец, по прошествии многих веков невежества и варварства, в коих пребывали без понятий и без познаний, явилась сия мечтательная Философия, которая, истончена бывши еще жарким образованием упражнявшихся в оной, забавляла людей понятиями скитающимися неопределенно, и чтоб так сказать, *крылатыми словами*, и повсему воздушными Идеями, безтелесными и безсущественными»¹⁴⁷.

Вслед за Ф. Бэконом Тредиаковский обвиняет Аристотеля в схоластике. Крылатые слова – все, что осталось от философского знания Аристотеля, то, что Тредиаковский называет Аристотельскими плетнями. Очевидно, что под крылатыми словами Тредиаковский понимает слова отвлеченные, мертвые, пустые и непроницаемые. Они не только лишены разума и силы, но, наоборот, делают научную речь бесполезной, запутанной и невразумительной. В «Житии канцлера Франциска Бакона» философия Аристотеля превращается в мишень для едких замечаний и уподобляется мракобесию, которое неминуемо должно быть посрамлено философом-просветителем Ф. Бэконом: «Наш автор был первым и великим возобновителем философии, а все Аристотельские плетни, бывшие токмо покровом незнания, уступили вскоре место истинному знанию; Бакону надлежало сражать предубеждения, сделавшиеся достойнопочитаемыми от своея древности, и [что приносило ему еще больше трудности] истреблять гнев и величавность всех ученых, состаревшихся во мнениях»¹⁴⁸. Предвосхищая успехи Бэкона на по-

¹⁴⁴ Вергилий. Собрание сочинений. СПб. : Студия биографика, 1994. С. 183.

¹⁴⁵ Тредиаковский В. К. Избранные произведения / вступ. ст. и подгот. текста Л. И. Тимофеева ; прим. Я. М. Строчкова ; подгот. текста поэмы «Феоптия» и прим. к ней И. З. Сермана. М. – Л. : Советский писатель, 1963. С. 115.

¹⁴⁶ Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка : в 2 т. М. : Русский язык, 2006. Т. 2. С. 173.

¹⁴⁷ Тредиаковский В. К. Житие канцлера Франциска Бакона, перевел с французского на российский Василий Тредиаковский, профессор и член Санктпетербургския Императорския Академии Наук. М. : Имп. Моск. ун-т, 1760. С. 108–109.

¹⁴⁸ Там же. С. 7.

прище новой философии, Тредиаковский дает оценку и своим филологическим новациям: «...следующий род восприял в сообщение к новому Философу ученых людей всех народов, а просвещение и разгнало мраки»¹⁴⁹. Таким образом, для Тредиаковского крылья – это атрибутика и знак учения, состарившегося во мнениях, неопределенно скитающегося, оторванного от природного естества.

«Я / ДРУГОЙ» В МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Е.В. Седина

Мир человека формируется по определенным биологическим, социальным, политическим, психологическим и другим законам. Но у человека, помимо всех этих приспособительных систем, есть еще одна уникальная система адаптации к окружающему миру – это символическая система, потому как человек живет не только в физическом, но и в символическом универсуме. Э. Кассирер настаивает на том, что «символическое мышление и поведение – самые характерные черты человеческой жизни, на которых зиждется весь прогресс человеческой культуры»¹⁵⁰. Потому человека философ определяет как «человек мифотворящий»¹⁵¹. Символическая функция познания является универсально применимым принципом, пронизывающим все области человеческой мысли.

Символическая функция – характерная черта романтизма, проявляющаяся в сознательной установке на создание обобщающих символических образов. В своем творчестве романтики обращались к мифам: библейским, античным, средневековым, фольклорным. Они их не просто осмысливали, перерабатывали, а стремились к созданию собственных мифов. Благодаря этому в мировой литературе появились такие мифы, как Каин, Манфред и Корсар Байрона, Мцыри и Демон Лермонтова, Квазимодо Гюго и др. Романтическая обработка мифологических образов заключается в придании универсального статуса образу героя.

Миф в романтизме является не собственно мифом в его фольклорном понимании, но «мифом художественно обработанным в условиях интенсивного использования приемов символизма»¹⁵².

Основываясь на традициях романтизма, но не просто их используя, а развивая и углубляя, Лермонтов в своих произведениях создал собственный мир, свой миф о мире и человеке в нем. В основе мифопоэтики Лермонтова лежит сознательное использование мифологического, литературного, философского, культурного, исторического и автобиографического материала.

Использование античного мифа незначительно и носит в большей степени ученический характер¹⁵³. Весьма значительный и разнообразный мифологический комплекс связан у поэта с ветхозаветной и новозаветной мифологией. Внутри этого комплекса просматриваются мифологемы с православно-национальным содержанием, часто в ис-

¹⁴⁹ Тредиаковский В. К. Житие канцлера Франциска Бакона, перевел с французского на российский Василий Тредиаковский, профессор и член Санктпетербургския Императорския Академии Наук. М. : Имп. Моск. ун-т, 1760. С. 108–109.

¹⁵⁰ Кассирер Э. Опыт о человеке : моногр. М. : Гардарики, 1998. С. 472

¹⁵¹ Там же. С. 472.

¹⁵² Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство : моногр. М. : Искусство, 1976. С. 173.

¹⁵³ Ходанен Л. А. Миф в творчестве русских романтиков : монография. Томск : Изд-во Томского ун-та, 2000. С. 137.

торическом контексте – Бог, Богоматерь, архангел Михаил, ангелы, демоны, киевские святые, колокола, кремль, собор, пустынь, молитва, исповедь, грех.

Среди литературных и культурных текстов, используемых Лермонтовым для создания собственной мифопоэтики, следует упомянуть русскую литературу XIX в., особенно М.В. Ломоносова, В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, А.И. Полежаева; западноевропейскую литературу в творчестве И.В. Гете, Ф. Шиллера, Г. Гейне, У. Шекспира, Оссиана, В. Скотта, Т. Мура, Дж. Байрона¹⁵⁴.

Мифотворчество Лермонтова заключается не только в сознательном обращении к определенным источникам для создания мифов, но и в создании собственных неповторимых мифов.

Под мифом Лермонтова мы подразумеваем лермонтовское объяснение бытия, имеющее как синтагматический (повествовательный), так и парадигматический (семантический) аспект. В таком понимании мифа мы следуем теории Е.М. Мелетинского¹⁵⁵, который считает, что рассмотрение мифа возможно только при учете принципиального единства этих двух сторон мифа, мифологических представлений (мироощущений, мифической картины мира) и мифологического повествования (сюжетов). Инвариантным содержанием лермонтовского мифа являются представления Лермонтова о человеческом существовании, касающиеся как отношений человека с другими людьми, с природой, поисков «смысла жизни», борьбы со смертью и т.д. (макрокосм), так и самой сущности человеческого существования, его физической и духовной экзистенции (микрокосм). В синтагматическом аспекте они реализуются как повествование о поисках ответа на эти вопросы, а в парадигматическом – как набор семантических оппозиций, структурирующих лермонтовское представление об устройстве человека и мироздания (лермонтовская модель мира).

«Мифопоэтическую картину мира целесообразно понимать, – рассуждает Топоров, – как человека и их среду во взаимодействии; в этом смысле мир есть результат переработки информации о среде и о самом человеке. Причем природа представлена не как результат переработки первичных данных органическими рецепторами (органами чувств), а как результат вторичной перекодировки первичных данных с помощью знаковых систем, то есть в различных семиотических воплощениях»¹⁵⁶.

Мифопоэтическая картина мира Лермонтова организуется христианским мифом об изначальной гармонии всего мира. Одной из ярчайших особенностей мировосприятия поэта является с невиданной силой выраженное ощущение метафизического сиротства, богооставленности человечества – состояния, возникшего в результате грехопадения и изгнания из рая¹⁵⁷.

Лермонтовский миф как повествование об участии человека в мире предполагает наличие в нем сюжетного элемента, коим является архетипический сюжет странствия, путешествия, получающий у Лермонтова значение поисков смысла жизни, попытки найти применение своим силам, обретение смысла, пути жизни. Он присутствует как незримый фон повествования и в тех произведениях, в которых герои не странствуют («Два брата», «Маскарад», «Демон» и др.). Сюжет странствия дополняется другими архаическими мифологическими сюжетными элементами: «Фаталист» прочитывается как покупка души человека дьяволом, «Демон» – изгнание падшего ангела из рая, любовь небесного существа к земной девушке, «Мцыри» – обряд инициации, два ряда посвя-

¹⁵⁴ Лермонтовская энциклопедия / В. А. Мануйлов [и др.]. М. : Советская энциклопедия, 1981. С. 173.

¹⁵⁵ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа : монография. 3-е изд., репринт. М. : Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 2000. С. 172.

¹⁵⁶ Топоров В. Н. Мифы народов мира : энциклопедия. М., 1997. Т. 2. С. 161.

¹⁵⁷ Бобылев Б. Г. Икона русской природы: «Когда волнуется желтеющая нива...» М.Ю. Лермонтова // Литература в школе. 2001. № 8. С. 29.

щений во взрослую жизнь: языческое и христианское¹⁵⁸, баллада «Морская царевна» – мифологический мотив оборотничества (морская царевна соблазняет царевича, став красавицей), стихотворение «Пророк» – творчество как дар свыше, носящий провиденциальный характер, соотносимый с образами библейских пророков и др.

Помимо синтагматического, повествовательного аспекта мифа, анализ авторского мифа Лермонтова требует учета и его парадигматического аспекта, заключающегося в содержащихся в нем представлениях об устройстве мироздания и человека. Здесь нужно обратиться к системе бинарных оппозиций, которые одновременно и структурируют, и определяют семантику мифа.

В мире Лермонтова противопоставляются жизнь/смерть, судьба/воля, время/вечность, человек/среда, человек/природа, я/другие, добро/зло любовь/ненависть и др. Все они отражают лермонтовское представление о трагическом бытии человека в мире. Человек одновременно является созданием небесным и земным. Человек – это нерасторжимое единство духа, души и тела. Но в силу определенных причин это единство человеческой личности распалось. И человек теперь мучительно переживает как порывы к горнему, так и падения к дольному миру. Внутренний разлад человека усугубляется наличием зла в мире и в самом человеке. Человек осознает, что добро и зло тесно взаимосвязаны.

Нужно отметить, что мир каждого произведения Лермонтова сосредоточивается вокруг одного героя, остальные персонажи поясняют его, пытаются войти в орбиту его жизни, в процесс совместного со-бытия. На этом свойстве безразличия или участного внимания основана, как отмечает Д.П. Пашина, причинность русской мифопоэтической картины мира. Эта причинность выступает каждый раз как причинность со-бытия, то есть взаимо-действия, а взаимо-действие оказывается связанным с сущностью и отношениями друг к другу участников этого со-бытия или взаимо-действия. И каждое такое со-бытие определяет изменение каждого из участников и его дальнейшую участь¹⁵⁹.

Предметом эстетического «утверждения» в художественном тексте выступает единичная целостность личностного бытия: я-в-мире – специфически человеческий способ существования (внутреннее присутствие во внешней реальности). Всякое «Я» уникально и одновременно универсально: любая личность является таким «Я» в мире. Аксиома предельной смыслообразности предполагает обнаружение в основе эстетической целостности предельно упорядоченного текста некой модели присутствия «Я» в мире. Такой моделью может являться экзистенциальный миф о пребывании индивидуального внутреннего «Я» во внешнем мире. Это универсальное «Я» в авторском его усмотрении¹⁶⁰.

Через большинство произведений Лермонтова проходит образ странного человека: Юрий («Люди и страсти»), Владимир Арбенин («Станный человек»), Евгений Арбенин («Маскарад»), Александр («Два брата»), Григорий Печорин («Княгиня Лиговская»), Вадим («Вадим»), Лугин («Штосс»). Этих героев отличают некоторые общие черты: тонкий и проницательный ум, болезненное самолюбие, многообещающие способности, дарования, таланты, пристальное внимание к собственной внутренней духовной жизни, внутреннее неизбывное одиночество. Этот герой не верит людям, потому что хорошо их знает и зачастую судит о них по себе, он также не верит в любовь, но

¹⁵⁸ Ходанен Л. А. Поэмы М.Ю. Лермонтова. Поэтика и фольклорно-мифологические традиции : учеб. пос. Кемерово : Изд-во КГУ, 1990. С. 45.

¹⁵⁹ Пашина Д. П. Неопределенность мифа и особенности организации мифопоэтической картины мира // Вестник Московского университета. 2001. № 6. С. 88–109. (Сер. 7. Философия).

¹⁶⁰ Тюпа В. И. Анализ художественного текста : учеб. пос. для студ. филол. фак. высш. учеб. завед. М. : Академия, 2006. С. 74.

осознает ее как единственный источник спасения для себя, а любовь понимает как обладание. Довольно часто герой вступает в противоборство с судьбой, пытаясь решить вопрос: что сильнее – свободная воля человека или судьба. Как правило, герой теряет смысл жизни, из которой он вынес несколько идей, определяющие его восприятие мира. Генерализация сюжетных линий образа странного человека получила свое завершение в образе Печорина («Герой нашего времени»).

Индивидуальное «Я» вольно и невольно обитает в мире с другими, живет в мире «Других». Отношения внутри оппозиции «я/другой» могут быть весьма разнообразными, все они основаны на взаимных контактах. Преодоление напряжения внутри оппозиции «я/другой» может быть осуществлено через установление связей с «Другими» внутри семьи, приобретение друзей, социальные контакты, через обретение любви. Индивидуальное «Я» должно попытаться войти в совместное бытие с «Другим».

В романе «Герой нашего времени» ничего не говорится о семье Печорина, ни автор, ни герой никоим образом не упоминают эти связи. Можно лишь предположить, исходя из характера Печорина, что в семье, если она и есть, у него нет близких отношений. Нет у Печорина и друзей: «я к дружбе не способен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается; рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае – труд утомительный, потому что надо вместе с этим и обманывать; да притом у меня есть лакеи и деньги!»¹⁶¹.

«Другой» может быть и врагом. Вот как определяет к ним свое отношение Печорин: «...я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов, – вот что я называю жизнью»¹⁶².

В любовных отношениях Печорин приемлет только собственное доминирование, установление господства над влюбленной в него женщиной: «...я никогда не делался рабом любимой женщины; напротив, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об том не стараясь. Отчего это? – оттого ли что я никогда ничем очень не дорожу и что они ежеминутно боялись выпустить меня из рук?»¹⁶³

Смысловое напряжение внутри оппозиции «я/другой» не снимается, оно всегда является максимально выраженным потому, что установка Печорина зиждется на сознательном устранении от всякого «Другого», так как «...я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы...»¹⁶⁴ Помимо этого, над «Другим» Печорин должен властвовать «...первое мое удовольствие – подчинять моей воли все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха...»¹⁶⁵

Экзистенциальный миф о Печорине определяется как драма уединенного сознания, внутренне отстраняющегося от любого иного «Я» и тем самым обреченного на одиночество среди «Других», не обнаруживающее при этом для себя никакого сверхличного предназначения, никакой ролевой границы своего присутствия в мире¹⁶⁶. В этой связи важной в мире Лермонтова будет являться оппозиция «я/другой».

¹⁶¹ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений : в 2 т. М. : Правда, 1990. Т. 1. С. 517.

¹⁶² Там же. С. 548–549.

¹⁶³ Там же. С. 526–527.

¹⁶⁴ Там же. С. 540.

¹⁶⁵ Там же.

¹⁶⁶ Тюпа В. И. Анализ художественного текста : учеб. пос. для студ. филол. фак. высш. учеб. завед. М. : Академия, 2006. С. 48.

Образ Печорина несет в себе комплекс черт «странного человека» (как правило, этот герой обладает недюжинными способностями и талантами, проницательным умом, хорошо знает людей, чрезвычайно горд и самолюбив, ищет свое место в мире), который представляет собой своеобразное ядро повествования, последовательно реализующееся в ряде произведений Лермонтова: Юрий («Люди и страсти»), Владимир Арбенин («Станный человек»), Евгений Арбенин («Маскарад»), Александр («Два брата»), Григорий Печорин («Княгиня Лиговская»), Вадим («Вадим»), Лугин («Штосс») и окончательное оформление получает в образе Печорина («Герой нашего времени»).

Опираясь на теорию символа Лосева, в которой миф всегда символичен, а «символом является закономерное разложение той или иной модели в бесконечный ряд ее перевоплощений или ее отдельных моментов, то более, то менее близких между собою»¹⁶⁷, можно обозначить миф о Печорине как символ.

Общая идея этого мифа реализуется в повествовании о человеке. Будучи существом живым, человек всегда бесконечен по своим возможностям. Потому в мифе, по мысли Лосева, содержится модель для бесконечного ряда предприятий, подвигов, удач или неудач, действия или бездействия в условиях бесконечного разнообразия в отношениях к окружающему миру.

Определение Э. Кассирера человека как человека мифотворящего, вполне применимо к творчеству М.Ю. Лермонтова. Символическая функция познания гармонично организует мифопоэтическую картину мира поэта. Обращение Лермонтова к символу происходит в рамках традиций романтизма, а также ориентировано на создание собственных образов-символов, мифов. Одним из главных мифов-символов Лермонтова является миф о Печорине, странном человеке, оформившемся в формуле «герой нашего времени».

ТИПЫ МАСОК В «ВЕЧЕРАХ» И «МИРГОРОДЕ» Н.В. ГОГОЛЯ

А.В. Сутырина

Маска – один из важных элементов народной и романтической культуры, часто исследуемых в литературоведении.

Цель настоящей статьи – выявить типы масок, наиболее характерные для персонажей в циклах произведений Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода».

Для украинского мира писателя приемлема праздничная, карнавальная жизнь, которая определяет не только сюжет многих повестей, но и образы гоголевских персонажей. Большое место в цикле произведений занимают описания еды, питья, одежды героев. М.М. Бахтин подчеркивает «громадную роль переодеваний и мистификаций всякого рода, а также побоев и развенчаний»¹⁶⁸. Переодевания и перевоплощения напрямую связаны с масками и смехом, который ученый называет «чистым и народно-праздничным, амбивалентным и стихийно-материалистичным». Обратим внимание на такое определение смеха, как «амбивалентный». Карнавальный смех подразумевает наличие двух миров: официальную серьезную человеческую жизнь и шутовское, мистическое, карнавальное понимание мира, для которого маска является неотъемлемой частью. Романтики, стремящиеся к иному запредельному миру, ставящие во главу угла

¹⁶⁷ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство : монография. М. : Искусство, 1976. С. 15.

¹⁶⁸ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М. : Художественная литература, 1990. С. 16.

свою внутреннюю жизнь, нередко их носили: маски меланхолии, грусти, а порой демонизма и нечистой силы. Маска – это не лицо, а всего лишь проекция персонажа. Романтики, стремящиеся к одиночеству и выбирающие маски отшельников, отщепенцев, сумасшедших, по сути ими не являются: Генрих («Генрих фон Офтердинген»), Ансельм («Золотой горшок»). А герои с ангельской, безупречной внешностью зачастую сродни ведьме или бесу панночка («Вий»), отец Катерины («Страшная месть»), мачеха («Майская ночь, или Утопленница»). Все духовное, внутреннее, а значит, по словам Новалиса, великое и ценное «строит гримасы» мелочности, зыбкости реальной жизни¹⁶⁹. Все то, что казалось важным в свете романтического гротеска, – обычный пустяк. Стоит обратить внимание на фразу «строит гримасы». Любая гримаса – это искажение лица человека, своеобразная маска, смех которой мистический, страшный, inferнальный, а иногда абсурдный.

В литературе существует классификация, предложенная В. Ивановым, в которой принято делить маски на виды: культовые, военные, погребальные, судебные, танцевальные и театральные¹⁷⁰. Для «Вечеров...» и «Миргорода» наиболее характерны погребальные, танцевальные, а также демонические маски.

Демонические маски – это те «рожи» и «свиные рыла», которых боятся украинцы, это страшные и безобразные лица, которые одевают хуторяне с целью обмануть или испугать кого-либо: «...Страшная свиная рожа выставлялась, поводя очами, как будто спрашивая: А что вы тут делаете, добрые люди?»¹⁷¹

В «Сорочинской ярмарке» речь ведется о предании про красную свитку, которое явилось главной интригой повести. Цыгане разыгрывают селян, надевая бесовскую маску, кажут в окна свиные рыла и устраивают такой переполох, что заставляют Черевика отдать дочь замуж за своего «спасителя» – Грицька.

Самый простой вид маскировки – чернить себе лицо сажей. У большинства, если не у всех, европейских народов черный цвет – цвет смерти. Черное лицо, возможно, – простейшая маска предка¹⁷². Герои пытаются приблизиться к ней, перейти в иной мир именно с помощью своего «намазанного» лица. Намазав лицо сажей, пытается обмануть и проучить голову его сын Левко («Майская ночь, или Утопленница»).

С демоническими масками часто бывают связаны образы других животных (зооморфная маска). Такую маску носил Басаврюк из повести «Вечер накануне Ивана Купала»: «...у! какая образина! Волосы – щетина, очи – как у вола!»¹⁷³

В библейской традиции вол – символ непобедимой силы, мужского начала, грома и дождя, а в некоторых случаях животного связывают с женской природной стихией¹⁷⁴. Такое двойственное толкование его бычьих глаз рисует Басаврюка не только как неоспоримо сильного и хитрого персонажа, но и как близкого к природному миру, а его гримасы напоминают «дьявола в человеческом образе». Нередко именно так называют его в повести («дьявол», «дьявольская рожа», «черт», «сатана»). В народе дьявольский образ представлялся человеком с когтями, хвостом и рогами, на задних лапах и с копытами, что являет собой ярко выраженные зооморфные черты.

¹⁶⁹ Новалис. Фрагменты / Новалис. Ученики в Саисе. СПб., 1995. Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/texts/novalis.html>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

¹⁷⁰ Иванов В. В. Маска как элемент культуры // Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М. : Языки славянских культур, 2007. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. С. 333–344.

¹⁷¹ Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М. : Астлюкс, 2005. С. 31.

¹⁷² Токарев С. А. Маски и ряжение // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М. : Наука, 1983. С. 185–193.

¹⁷³ Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М. : Астлюкс, 2005. С. 50.

¹⁷⁴ Веденеева Т. Энциклопедия символики эзотерических учений. Режим доступа: <http://sigils.ru>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

Вообще образ Басаврюка достаточно сложный и многогранный, и одной маской дело не ограничивается. Басаврюк не только дьявол и животное, но еще и бес. В повести это не раз упоминается: «бесовская усмешка», «проклятая бесовщина». Об этом изначально говорит его имя (бесовский человек, крыса)¹⁷⁵. Бесы подчиняются дьяволу, насылают болезни, порчу, с особой ненавистью относятся к браку и строят против него всякие козни¹⁷⁶.

Еще одна гримаса – мертвец. В этом качестве он представлен лишь в одном эпизоде: «На пне показался сидящим Басаврюк, весь синий, как мертвец»¹⁷⁷.

Символика мертвого прослеживается на протяжении всей повести: страшное убийство Ивася, эпизоды с появлением избушки на курьих ножках, являющейся в мифологии границей между мирами живых и мертвых. Это также связано с образом погребальной маски, которую необходимо надеть перед входом в подземное царство.

С маскарадом и масками тесно связан мотив оборотничества. Персонаж, именуемый ведьмой в повести «Вечер накануне Ивана Купала», превращается в различных животных и меняет человеческие обличья: «Большая черная собака выбежала навстречу с визгом, оборотившись в кошку... вместо кошки старуха, с лицом, сморщившимся, как печеное яблоко, вся согнутая в дугу; нос с подбородком словно щипцы, которыми щелкают орехи...»¹⁷⁸

Кошка – символ женского начала, в христианстве – зла и Сатаны¹⁷⁹. В процитированном примере трудно выявить истинное лицо персонажа, скорее всего, оно вовсе отсутствует. Но последняя личина приводит в ужас. Лицо ведьмы – сплошные морщины, свидетельствующие о небывалых богопротивных делах и грехопадении. Огромный длинный нос с подбородком, видимо, свидетельствуют о лживости, лицемерности существа, творящего земле только зло.

Черная кошка описывается также в рассказе утопленницы («Майская ночь, или Утопленница»): «Страшная черная кошка крадется к ней, шерсть на ней горит, и железные когти стучат по полу...»¹⁸⁰

Кошкой оказывается мачеха панночки-утопленницы. Черный inferнальный цвет, упоминаемый при описании этого образа, символизирующий таинства загробного мира и дьявольское начало, нередко присутствует в повестях Н.В. Гоголя: «...тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виделось что-то черное...»¹⁸¹

Демоническое лицо отца Катерины («Страшная месть») прикрывается сменяющими друг друга масками. Это и обычная незаурядная внешность козака: «угрюмый, суровый, будто сердится...»¹⁸²

Еще одна маска – бесовский человек, вечно метущийся и страдающий мертвец (характерный образ для немецкого романтизма): «вдруг все лицо его переменялось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карих, запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копьё, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал козак – старик»¹⁸³.

¹⁷⁵ Веденеева Т. Энциклопедия символики эзотерических учений. Режим доступа: <http://sigils.ru>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

¹⁷⁶ Савенко А. А. Народный календарь в повести Н.В. Гоголя «Басаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала» // Русская речь. М., 2006. № 4. С. 113.

¹⁷⁷ Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М. : Астлюкс, 2005. С. 49.

¹⁷⁸ Там же. С. 50

¹⁷⁹ Веденеева Т. Энциклопедия символики эзотерических учений. Режим доступа: <http://sigils.ru>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

¹⁸⁰ Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М. : Астлюкс, 2005. С. 61.

¹⁸¹ Там же. С. 81.

¹⁸² Там же. С. 149.

¹⁸³ Там же. С. 146.

Снова прослеживается мотив превращения: суровый козак оказывается страшным стариком с огромным носом – символом неоспоримой власти и лицемерия¹⁸⁴. Зеленые колдовские глаза нередко связывают с безумием, а синие губы – признак смерти¹⁸⁵. Рот – клык, подбородок – копье, спина – горб напоминают зооморфные черты, о которых говорилось выше.

Снова герой надевает на себя «человеческую личину» когда превращается в гостя, в статного друга пана Данилы, пытавшегося обмануть Катерину. Для данного образа характерна потеря настоящего лица. Обилие человеческих масок, личины дьявола, мертвеца запутывают читателя, и выявить истинную сущность персонажа становится практически невозможным. Лишь в конце мы знакомимся с песней слепца, который знакомит нас с фрагментами жизни братьев Ивана и Петро. Наказанием брата Ивана стало вечное скитание, перевоплощение из одного образа в другой, потеря истинной сущности и подлинного лица.

Танцевальные маски неразрывно связаны с карнавалом. В «Сорочинской ярмарке» образ танцующих старушек – «безжизненных автоматов» – связан со смертью и погребением. По выражению М. Вайскопфа, танец имеет смысл магического действия, «взламывает» обыденную жизнь персонажей, открывая ее для взаимодействия с силами волшебного или «мистического мира»¹⁸⁶. Образ «автомата» наделяется особым символическим значением в контексте романтической литературы, так как символ связан с единением мира. Приведем характерный образ «пляски смерти», врывающейся в обыденный земной мир: «...на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком...»¹⁸⁷

Здесь можно говорить и о погребальной сущности этих масок, переходности образов. Равнодушные и безжизненные, бесчувственные и беспечные «автоматы» – это и есть маски иного потустороннего мира, говорящие о бренности и зыбкости земной жизни. В отличие от других масок, погребальные, как правило, воспроизводят черты человека (а не зверя или фантастического звероподобного существа) и поэтому существенны для генеалогии портрета¹⁸⁸.

Маски и «рожи» обычно сильно размалеваны и раскрашены, они подчеркивают праздничность и культовость проводимых нечистой силой обрядов: «...что за чудища! рожи на роже, как говорится, не видно... ведь такая гибель... разряжены, размазаны, словно панночки на ярмарке. И все, сколько ни было их там, как хмельные, отплясывали какого-то чертовского тропака...» («Пропавшая грамота»)¹⁸⁹.

Танцы – необходимое вступление в мир веселой чертовщины, для которого жизнь – праздник и карнавал. Разряжена и размазана нечистая сила нарочито специально, ведь одной из главных функций маски является устрашающая. Grimасами пытаются напугать персонажа, тем самым подчинить его своей воле.

После танцев главного героя посадили за стол с различными сладостями. Еда и питье в мифологии – тоже ход в другой мир. Танцами и обильной едой черти и ведьмы пытались заманить героя в мир мертвых, вероятно, совершали над ним обряд инициации для

¹⁸⁴ Веденеева Т. Энциклопедия символики эзотерических учений. Режим доступа: <http://sigils.ru>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

¹⁸⁵ Обухов Я. Л. Символика цвета. Режим доступа: http://www.videoton.ru/Articles/sym_color.htm, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

¹⁸⁶ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М. : Радикс, 1993. 592 с.

¹⁸⁷ Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М. : Астлюкс, 2005. С. 41.

¹⁸⁸ Иванов В. В. Маска как элемент культуры // Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М. : Языки славянских культур, 2007. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. С. 340.

¹⁸⁹ Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М. : Астлюкс, 2005. С. 92.

входа в иной мир. Здесь же и незамысловатая игра в карты, запрещенная в христианстве, – господство сатаны, обман. Но деду так и не удалось откусать дьявольские яства.

Интересны гримасы персонажей в повести «Вий». Здесь прекрасно ангельское, чистое и невинное лицо панночки – красивая маска ведьмы: «...чело, прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови – ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний; уста – рубины, готовые усмехнуться... но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно-пронзительное»¹⁹⁰.

Бледность и румянец во многих описаниях девушек в прозе писателя представляется как божественное невинное проявление красоты. Красивая маска ведьмы словно серебро. Это не бледность, а неестественная, мертвая, переливающаяся при свете луны, «оболочка» лица. Резко контрастируют с таким белым лицом тонкие брови, сравниваемые с ночью, и усмехающиеся уста с рубином, символизирующим долголетие, бессмертие и любовь¹⁹¹. Щеки выдают тайные, злые помыслы героини. В прекрасном, казалось бы, описании лица Хома Брут смог разглядеть что-то ужасающее. По маской просвечивается истинное лицо персонажа. И вот какой предстает ведьма-панночка, когда творит богопротивные дела: «... вся синяя... мертвые позеленевшие глаза»¹⁹².

Синий цвет в данном описании напрямую связан со смертью. Зеленый же, кроме своей положительной символики несет в себе inferнальное и демоническое. Нередко ведьм и колдунов рисуют с безумными зелеными глазами. Один из витражей Шартрского собора представляет искушение Христа; на нем сатана имеет зеленую кожу и громадные зеленые глаза.¹⁹³

Внешность Вия является одним из самых страшных портретов в русской литературе. Вий – дух, несущий смерть, убивающий одним только взглядом: «длинные веки были опущены до самой земли... лицо было на нем железное...»¹⁹⁴

Трудно представить себе подобное существо. Веки, имеющие длину как минимум 1,5 метра, ужасают. Маска Вия – его веки, под которыми таится смерть, которой не страшны никакие обереги.

Исследователи отмечают стремление романтического направления в литературе к древности, народности, к сосуществованию праздничной веселой жизни селян с официальным серьезным миром, что нашло отражение в творчестве Н.В. Гоголя. Карнавальные маски весьма характерны для творчества писателя. Их разновидности не ограничиваются тремя типами. Наиболее часто встречаются демонические, дьявольские, inferнальные личины персонажей, среди которых наиболее частотны маски мертвецов, беса и дьявола. Главной функцией таких «рож» становится устрашение местных жителей, завлечение их иной мир, переходом для которого служат лес или горы.

Сюда же можно отнести маски животных, наиболее характерные для демонических персонажей. Описания дьявола зачастую очень похожи на описания вола и свиньи. В народном представлении такой образ сатаны был доминирующим. «Свинные рыла» и «рожи» одеваются нередко исключительно ради смеха, обмана, с одной лишь целью – испугать и позабавиться. Они безобидны, но, безусловно, связаны с масленично-праздничной жизнью и шутовским маскарадом («Сорочинская ярмарка»).

¹⁹⁰ Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М. : Астлюкс, 2005. С. 380.

¹⁹¹ Веденеева Т. Энциклопедия символики эзотерических учений. Режим доступа: <http://sigils.ru>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

¹⁹² Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М. : Астлюкс, 2005. С. 385.

¹⁹³ Обухов Я. Л. Символика цвета. Режим доступа: http://www.videoton.ru/Articles/sym_color.htm, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

¹⁹⁴ Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М. : Астлюкс, 2005. С. 27.

Маски погребения напрямую связаны со смертью, с мертвенной бледностью старушек-автоматов и «пляской смерти». Важно то, что мертвые приносят гораздо больше вреда, нежели иные живые демонические персонажи (вспомним панночку из повести «Вий», отца Катерины из «Страшной мести»).

Танцевальные маски обычно носят черты, устраивающие ритуальные обряды перед входом в иной мир («Заколдованное место»), но стоит отметить, что танцы – неотъемлемая часть описания практически каждого персонажа писателя. Танцы – это карнавальная и праздничная жизнь, разнузданная пляска, связанная со смехом, традициями и культурой украинского народа.

КОНЦЕПТ «СТАРСТЬ» В ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ Н.В. ГОГОЛЯ¹⁹⁵

Е.Е. Завьялова

В ходе исследования, посвященного рассмотрению пургаментарных мотивов в творчестве Н.В. Гоголя, нами было установлено, что эстетика образов пыли, мусора и т.п. тесно связана с идеями ветшания Вселенной, приближения конца света и последующего полного обновления мира¹⁹⁶.

В связи с этим возникла необходимость выявления семантических полей концепта «старость» в текстах Н.В. Гоголя. Доказано, что его эпистолярное и художественное наследие тесно взаимосвязаны¹⁹⁷. При этом необычайно важны «специфика промежуточного рода высказывания» письма¹⁹⁸, связь с устной речью, творческими задачами, литературной традицией и реалиями быта. Создание письма – явление, находящееся на стыке разных уровней самосознания. Случаи «само моделирования», с одной стороны, и бессознательные интенции, с другой, позволяют вести наблюдения за психологией творчества, делают более доказательными выводы, касающиеся эстетических пристрастий художника.

Уже в письмах, написанных во время обучения в гимназии, Н.В. Гоголь употребляет словосочетания «старый друг», «старинный друг» – в значении «давнишний». «Не забудь твоего верного, всегда и везде тебя любящего старинного друга...» [X, с. 81]¹⁹⁹, – так заканчивает будущий писатель свое послание к Г.И. Высоцкому (Нежин, 18.01.1827). Адресанту на тот момент 18 лет, адресату – 20.

Немного позднее Н.В. Гоголь отправляет письма другим «старым друзьям»: П.П. Косяровскому (Нежин, 13.09.1827) и А.С. Данилевскому (Васильевка, сентябрь 1828). Примечателен текст последней корреспонденции: «Приезжай, если тебе мила наша беседа, которая так радовала меня прошлый раз, если тебе мил старый друг и бу-

¹⁹⁵ Работа выполнена при финансовой поддержке ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы в 2009–2010 гг.» (тема гранта – «Картина мира в художественном произведении: герменевтический аспект»).

¹⁹⁶ См.: Завьялова Е. Е. Картина мира в «Мёртвых душах» Н. Гоголя: об одной из составляющих «анкетных описаний» // Картина мира в художественном произведении : мат-лы Междунар. науч. интернет-конф. (20–30 апреля 2008 г.) / сост.: Г. Г. Исаев, Е. Е. Завьялова, Т. Ю. Громова. Астрахань : Изд. дом «Астраханский университет», 2008. С. 14–20.

¹⁹⁷ Боровиков Д. С. Эпистолярные мотивы в художественном мире Н.В. Гоголя : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2007. С. 3.

¹⁹⁸ Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб. : Искусство-СПб., 2002. – С. 432.

¹⁹⁹ Здесь и далее письма Н.В. Гоголя цитируются по изданию: Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М. – Л. : Изд. АН СССР, 1937–1952, с указанием номера тома и страницы в квадратных скобках.

тылка мадеры» [X, с. 129]. Процитированный фрагмент включает образы, отсылающие к мотиву дружеского пира²⁰⁰: небогатый сельский дом (Васильевка), неприхотливая еда (в подтексте – в письме о кушаньях скромно умалчивается), хорошее вино (мадера считалась солнечным вином мира, была воспета А.С. Пушкиным в «Послании к Л. Пушкину»²⁰¹), задушевный разговор с истинным другом («мила наша беседа»). Возможно, некоторая «художественность», «академичность» стиля послания не совсем соотносится с возрастом и статусом лиц, ведущих переписку, зато наглядно демонстрирует их ценностные ориентиры и литературные приоритеты.

Оправданными с житейской точки зрения становятся словосочетания «старая дружба», «старые товарищи», «старинные связи» и т.п., вводимые Н.В. Гоголем в текст писем 1830–1840-х гг. (М.А. Максимовичу [X, с. 359], И.И. Срезневскому [X, с. 368], М.С. Щепкину [XI, с. 38], М.П. Балабиной [XI, с. 146, 176; XII, с. 114], А.С. Данилевскому [XI, с. 158], Н.Я. Прокоповичу [XI, с. 163], П.А. Плетневу [XII, с. 116], А.О. Смирновой [XIII, с. 34, 309; XIV, с. 140], В.А. Жуковскому [XIV, с. 52], С.П. Шевыреву [XIV, с. 55], С.Т. Аксакову [XIV, с. 210].

В письме А.С. Данилевскому, написанном Н.И. Гоголем в Москве в 1851 г., как в послании тому же адресату, отправленном 23 года назад, звучит тема встречи с другом детства, но интонации иные: «Денег нет перед деньгами, – говорит пословица. Так, может быть, и здоровье. По край<ней> мере, от всей души прошу Его [Бога] и тебе и себе, чтобы на старости лет распить когда-нибудь бутылку старого вина и вспомнить все пройденное время и благодарно, признательно поблагодарить Бога за жизнь» [XIV, с. 248]. Традиционные для первой трети XIX в. анакреонтические вариации уступают место мотивам, исполненным христианского смирения (см. фразы «от всей души прошу Его», «все пройденное время», «поблагодарить Бога за жизнь»). А мадера (периодически упоминаемая Н.В. Гоголем и в художественных текстах) заменяется «старым вином», что в контексте письма соотносится с религиозной традицией, согласно которой вино является не только эмблемой сообщества единомышленников, но и знаком крови Господней, пролитием которой Он даровал людям спасение.

Лексема «старый» в эпистолярном наследии Н.В. Гоголя в подавляющем большинстве случаев наделена **позитивной коннотацией**. Исключения можно перечислить по пальцам, их основная часть встречается в письмах 1820–1830-х гг. и носит фразеологизированный характер: «старые девицы» [XI, с. 126], «старый пьяница» [X, с. 293], «старый корпила» [X, с. 339], «старая плесень» [X, с. 335], «старые бредни» [X, с. 143].

Часто слово «старый» употребляется в значении «проверенный временем», «истинный». Так, в двух письмах к матери М.И. Гоголь (17.03.1834 и 10.07.1834) писатель вспоминает пословицу «Береженого и Бог бережет», называя ее «старинной» [X, с. 305], «старой правдивой» [X, с. 330]. Другие «вечные» высказывания Н.В. Гоголь характеризует следующим образом: «старая истина» (в письме к М.И. Гоголь (СПб., 22.02.1836 [XI, с. 36]) и – дважды – в письме, адресованном Ю.Ф. Самарину (Остенде, 20.08.1846 [XIII, с. 100])), «одно из ветхих, старых моих правил» (А.С. Данилевскому. Рим, 26.02.1843 [XII, с. 138]), «совет, который пахнет страшной стариной, но тем не менее очень умный совет» (П.В. Анненкову. Ницца, 10.02.1844 [XII, с. 256]). «Не забывайте, среди <...> всяких новых проповедываний, старых или, справедливее сказать, вечных проповедываний» (А.О. Смирновой. Стразбург, 26.03.1844 [XII, с. 278]). Последнее наставление свидетельствует о том, что лексические единицы «старый» и «вечный» в текстах писателя часто находятся в синонимических отношениях.

²⁰⁰ Традиция, берущая начало в античной лирике и подхваченная на русской почве Г.Р. Державиным, К.Н. Батюшковым, А.А. Дельвигом, А.С. Пушкиным, П.А. Вяземским, Е.А. Баратынским.

²⁰¹ «Погреб мой гостеприимный / Рад мадере золотой» [Пушкин А. С. Сочинения : в 3 т. СПб. : ООО «Золотой век», ТОО «Диамант», 1997. Т. I: Стихотворения. С. 336].

В эпистолярном наследии Н.В. Гоголя **старая вещь** нередко символизирует нечто особо ценное. Это становится очевидным в развернутой метафоре из письма к С.Т. Аксакову, в котором писатель просит близких навестить его в Риме: «Они [М.С. Щепкин и К.С. Аксаков] привезут с собой глиняную вазу. Конечно, эта ваза теперь вся в трещинах, довольно стара и еле держится; но в этой вазе теперь заключено сокровище; стало быть, ее нужно беречь» [XI, с. 331] (под сокровищем, ради которого «нужно беречь» автора послания, подразумевается создаваемая поэма – «Мертвые души») [XI, с. 446].

«Я больше люблю старое», – недвусмысленно признается Н.В. Гоголь Н.Я. Прокоповичу (Рим, 3.06.1837 [XI, с. 100]). Вот два примера ностальгической привязанности писателя к своим вещам: «...лучше лежать вместе на диванчике твоей постоянной квартиры у Б. Врангеля, – пишет он в том же послании к Н.Я. Прокоповичу, – ты в халате, с трубочкой, я – в старом сертуке, и толковать о всяком вздоре» [XI, с. 99]. Сестре А.В. Гоголь в благодарность за обстоятельное изложение новостей писатель в шутку сулит прислать свою «старую фуфайку, которая совершенно износилась»; «ты можешь в нее наряжаться таким образом, что сквозь дыры будет видна твоя ляпанка, которую ты верно на здоровье носишь до этих пор» (Вена, 7.08.1840 [XI, с. 300]). Перед нами классический пример плюшкинского фетишизма: 1840–1841 гг. – период вдохновенной работы писателя над первым томом «Мертвых душ». Ветхая вещь позволяет ее обладателю выйти из настоящего в свершившееся прошлое. Более того, артефакты как бы изымают бытие из времени; по словам К.С. Пигрова, они представляют собой **«способ достижения бессмертия»**²⁰².

Н.В. Гоголь много путешествует. При упоминании увиденных достопримечательностей констатация древности памятников архитектуры или шедевров живописи зачастую априори оказывается свидетельством непревзойденного мастерства художников, их сотворивших. См., например, следующие примеры: «довольно старинный, вольный торговый город» (про Любек [X, с. 152]), «очень старинный. Если бы вы увидели здешнюю церкву! Такой старины вы еще никогда не видели» (про Бремен [XI, с. 53]), «один из самых старинных городов» (про Ахен [XI, с. 53, 55]), «старинный и очень примечательный город» (про Кельн [XI, с. 56]). По поводу фресок: «На каждом шагу и в каждой церкви чудо живописи, старая картина, к подножию которой несут миллионы людей умиленное чувство изумления» (Рим [XI, с. 115]).

Беспримерный случай лексической тавтологии включает гоголевское описание поместья Ферней, владельцем которого некогда был Вольтер: «Сегодня поутру посетил я старика Волтера. Был в Фернее. Старик хорошо жил. <...> Постель перестланная, одеяло старинное кисейное, едва держится, и мне так и представлялось, что вот-вот отворятся двери, и войдет старик в знакомом парике, с отстегнутым бантом, как старый Кромида и спросит: что вам угодно? Сад очень хорош и велик. Старик знал, как его сделать» [XI, с. 61, 63]. Степень популярности Вольтера в России 1820–1850-х гг. была беспрецедентной, о чем свидетельствовали многочисленные «паломничества» в Ферней россиян. Судя по процитированному отрывку из письма к Н.Я. Прокоповичу, Н.В. Гоголь был поражен не меньше других путешественников. И об этом не в последнюю очередь свидетельствует шестикратно – благоговейно – повторенная морфема: «старика – старик – старинное – старик – старый – старик».

В послании А.С. Данилевскому писатель сравнивает Италию с Малороссией. Определяющим критерием при этом оказывается категория древности: «Что сказать тебе вообще об Италии? Мне кажется, что будто бы я заехал к старинным малороссийским помещикам. Такие же дряхлые двери у домов, со множеством бесполезных дыр, ма-

²⁰² Пигров К. С. Экзистенциальный смысл настоящей старости // Философия старости: геронтософия : сб. мат-лов конф. СПб. : СПб. философское общество, 2002. Вып. 24. С. 4. (Сер. Symposium).

рающие платья мелом; старинные подсвечники и лампы в виде церковных. Блюда все особенные, все на старинный манер» [XI, с. 95].

В эпоху главенства романтической эстетики широко распространена мода на все средневековое: готическую архитектуру, исторические памятники, древние тексты. В процессе созерцания обветшавших достопримечательностей в сознании Н.В. Гоголя возникают необычайно ценные для него исторические, биографические, культурные образы и смыслы.

Чаше других наделяется эпитетом «старый» любимый город писателя – Рим: «Петербург самый новый из всех городов, а Рим самый старый, – рассуждает Н.В. Гоголь в письме к сестрам от 28 апреля 1838 г. – В Петербурге все убрано, все чистенько, стены выбелены; а здесь все напротив, стены домов совсем темные, похожие на Зимний, или на наш Мраморный дворец, а иногда возле нового дома стоит такой, которому тысяча лет. Иногда в стену дома вделана какая-нибудь колонна, которая еще была сделана при Римском императоре Августе, вся почерневшая от времени. Иногда целая площадь вся покрыта развалинами, и все развалины эти покрыты плющом, и на них растут дикие цветы, и все это делает прекраснейший вид, какой только можете себе вообразить» [XI, с. 138–139]. «Рим – самый старинный город в Европе», – вновь повторяет писатель А.В. и Е.В. Гоголь через полгода [XI, с. 176]. «Рим так же хорош, стар и величествен, как был прежде», – констатирует Н.В. Гоголь в письме к матери, отправленном через месяц [XI, с. 186] (обратим внимание на частичную эквивалентность элементов синонимического ряда «хорош – стар – величествен»).

В послании к П.А. Вяземскому (Рим, 25.06.1838) Н.В. Гоголь философски объясняет свои пристрастия: «Я читаю этот роман²⁰³ каждый день с новым и новым наслаждением и, как в картине старинного автора, я в нем отыскиваю каждый день новое и только говорю: как много нового в старом и куды как больше, нежели в самом новом!» [XI, с. 156]. Мысль о тесной взаимосвязи старого и нового, инспирированная Н.В. Гоголю Библией, возможно, оказывается актуальной благодаря популярным 1820-е годы принципам историографической «школы Вальтера Скотта», утверждающей сложность, многомерность, противоречивость пути человечества, провозглашающей идею развития «по спирали». Дialeктическое понимание истории запечатлено в послании писателя В.Г. Белинскому (Остенде, 10.08.1847): «...старое и новое выходит на борьбу, и чуть только на одной стороне перельют и попадут в излишество, как в отпор тому переливают и на другой. Наступающий век есть век разумного сознания; не горячася, он взвешивает все, приемля все стороны к сведению, без чего не узнать разумной середины вещей. Он велит нам оглядывать многосторонним взглядом старца, а не показывать горячую прыткость рыцаря прошедших времен» [XIII, с. 361].

С грубоватой симпатией отзывается Н.В. Гоголь о «старой» Москве. В письме к М.А. Максимовичу он иронически-резко характеризует любовь своего знакомого к этому городу: «влюбился же в эту старую толстую бабу Москву, от которой, кроме щей да матерщины, ничего не услышишь» [X, с. 301]. О «старых» московских порядках писатель упоминает в посланиях к С.П. Шевыреву [X, с. 355; XIII, с. 91], М.С. Щепкину [XI, с. 44].

Эпистолографический анализ позволяет сделать вывод об **эволюции взгляда Н.В. Гоголя на русскую (и малоросскую) «старину»**. В 16-летнем возрасте писатель отзывается о ней как о «глухой», «забытой» (М.И. Гоголь, 30.09.1825 [X, с. 62]). Через два года – как о «забавной», интересной для него самого, но смешной для людей непосвященных (П.П. Косяровскому, 3.10.1827 [X, с. 113]).

²⁰³ П.А. Вяземский сравнивал Рим с лучшими романами В. Скотта.

В начале 1830-х гг., в период наиболее активного обращения к славянскому фольклору, писатель, по его собственному выражению, «забрасывает просьбами» [X, с. 167] родных и близких в поисках «записок, веденных предками какой-нибудь старинной фамилии, рукописей стародавних про времена гетманщины и прочего подобного» [X, с. 167]: «Сделаете большое одолжение, если отыщите подобные той тетради с песнями, которые, я думаю, более всего водятся в старинных сундуках между старинными бумагами у старинных панов или у потомков старинных панов...» [X, с. 285]; «Нет ли каких-нибудь эдаких старинных преданий? Эй, не зевай! Время бежит, и с каждым годом все стирается» [X, с. 349]. Н.В. Гоголь не ограничивается собирательством словесных произведений, велит присылать ему даже «старинные костюмы малороссийские»: «Если встретите где-нибудь у мужика странную шапку или платье, отличающееся чем-нибудь необыкновенным, хотя бы даже оно было изорванное – приобретайте!», – пишет он матери и сестре Марии Васильевне из Петербурга (19.09.1831 [X, с. 209]).

Примечательно, что теперь и себя, 22-летнего «петербуржца», он причисляет к «старым людям»: «...нас, как нарочно <...>, окружают модники и люди нынешнего света, у которых кроме чепцов да фраков ничего не увидишь, и нам, старым людям, т.е. мне и вам, маминька, не с кем и слово завести о старине» (17.11.1831 [X, с. 215]).

На рубеже 1830–1840-х гг., работая над набросками для драмы из украинской истории и «Тарасом Бульбой», Н.В. Гоголь пишет М.П. Погодину: «Малоросси<йские> песни со мною. Запасаюсь и тщуся сколько возможно надышаться стариной» (Рим, 15.08.1839 [XI, с. 240]). Через год в послании тому же адресату он восклицает: «Хоть бы какими-нибудь пахучими выписками из нее [книги древних рукописей, собранных М.П. Погодиным] попользоваться, т.е. где пахнет более старина и обряд старинных времен» (Рим, 17.10.1840 [XI, с. 313]). Метафорические словосочетания «надышаться стариной», «пахучие выписки» свидетельствуют о трепетном, ностальгическом отношении писателя к культуре былых времен.

В 1840-е гг. на смену «декоративно-этнографическому» взгляду на прошлое окончательно приходит взгляд философский. Н.В. Гоголь вновь заводит речь о непреходящей ценности истории. В письме Н.М. Языкову (Франкфурт, 5.04.1845) он советует: «...перетряхни русскую старину, особенно времена царей. Они живей и говорящей и ближе к нам» [XII, с. 477–478].

Строгость патриархальных нравов соотносится Н.В. Гоголем с добропорядочностью, с преданностью Слову Божию. В письме А.М. Вьельгорской (Москва, 30.03.1849) ведется речь о Домострое, в 1849 году впервые опубликованном во «Временнике Московского общества истории и древностей российских»: «В наставлениях и начертаньях, как вести дом свой, как быть с людьми, как соблюсти хозяйство земное и небесное, кроме живости подробных обычаев старины, поражают глубокая опытность жизни и полнота обнимания всех обязанностей, как сохранить домоправителю образ благости Божией в обращении со всеми» [XIV, с. 110]. В следующем письме А.М. Вьельгорской, отправленном через полмесяца (Москва, 16.04.1849), Н.В. Гоголь призывает графиню «взглянуть на святыни» Москвы. В «старинных церквях» откроются «останки древнерусской жизни», и тогда, по мнению писателя, Аполлинария Михайловна сможет познать путь «к выполнению долга своего на земле» [XIV, с. 110]. Как видно из последней цитаты, Н.В. Гоголь уверен, что древнерусские заветы являют собой доказательство истинности веры предков; а путь спасения души может открыться только тому, кто руководствуется **старинными предписаниями**.

Ведя речь о высшем предназначении человека, Н.В. Гоголь все чаще подчеркивает мудрость познавших жизнь. «Старик прежде глядит очами рассудка, чем чувства, и чем меньше подвинуто его чувство, тем ясней его рассудок, и может сказать всегда частную, повидимому маловажную и простую, но тем не менее истинную правду», –

рассуждает 33-летний писатель в послании к С.Т. Аксакову²⁰⁴ (Гастейн, 18.08.1842) [XII, с. 92]. «...есть годы, когда разумное бесстрашие воцаряется в душу и когда возгласы, шевелящие юность и честолубие, не имеют власти над душою» (П.А. Плетневу. Рим, 2.11.1842 [XII, с. 116]). «...как много нужно <...>, какое полное знание жизни, сколько разума и беспристрастия старческого, чтобы создать такие живые образы и характеры, которые пошли бы навеки в урок людям» (П.А. Плетневу. Остенде, 24.08.1847 [XIII, с. 370]).

О **надвигающейся старости** писатель начинает задумываться задолго до ее наступления. «Увы, мы приближаемся к тем летам, когда наши мысли и чувства поворачивают к старому, к прежнему, а не к будущему, – рассуждает 27-летний Н.В. Гоголь в своем послании к Н.Я. Прокоповичу. – Как быть! но прекрасно старое» (Женева, 27.09.1836 [XI, с. 61]). «...мы с тобой для пансионеров несколько поустарели», – констатирует он через месяц в письме к А.С. Данилевскому (Лозанна, 23.10.1836 [XI, с. 72]). «...мы оба уже устарели», – повторяет писатель свою мысль Н.Я. Прокоповичу – в 29 лет (Рим, 15.04.1838 [XI, с. 135]).

В послании М.П. Балабиной Н.В. Гоголь иронически изображает себя как тщедушного, худенького человека, сделавшегося похожим «на мумию или на старого немецкого профессора с спущенным чулком на ножке, высохшей как зубочистка» (Вена, 5.09.1839 [XI, с. 244]). И далее уже серьезно признается: «...мне тяжело будить ржавеющие струны во глубине моего сердца. Скажу вам только, что тяжело очутиться стариком в лета еще принадлежащие юности. Ужасно найти в себе пепел вместо пламени и услышать бессил<ие> восторга» [XI, с. 245]. Эта исповедь достойна любого «лишнего человека» из романтических произведений с их типичными составляющими: разочарованием во всем, душевной охладелостью, «равнодушием к жизни, к ее наслаждениям», «преждевременной старостью души»²⁰⁵, выражаясь пушкинским языком. «Литературный» характер откровения подтверждают и «стилистические сигналы» элегического жанра: «струны сердца», «пепел», «пламя», «бессилие восторга».

Писатель всерьез озабочен своим здоровьем, что особенно ясно проявляется в письмах конца 1840 – начала 1850-х гг.: «Натура моя сделалась несколько похожею на стариковскую, требующую юга...» (С.Т. Аксакову. Остенде, 28.08.1847 [XIII, с. 376]); «Кровь у меня стала стариковская, движется медленно и уж не только не кипит, но еле-еле может сама согреться» (П.В. Анненкову. Остенде, 7.09.1847 [XIII, с. 385]). «Мне нужно большое усилие, чтобы написать не только письмо, но даже короткую записку. Что это? старость или временное оцепенение сил?» (В.А. Жуковскому. Москва, 14.12.1849 [XIV, с. 155]). Н.В. Гоголя мучает мысль о незавершенном труде.

В начале 1850-х гг. в письмах появляются нотки смирения перед неумолимостью времени: «Мы ведь люди уже старые, что нам за рауты? Ведь старики, по-настоящему, должны только глядеть друг на друга да благодарить Бога за все, – за то, что прожили до этих пор и что глядят друг на друга» (А.О. Смирновой. Одесса, 23.12.1850 [XIV, с. 218]). «...разговоримся так, что и языка не уйдем. Ведь старость болтлива, а мы, благодаря Бога, уже у врат ее» (П.А. Плетневу. Одесса, 25.01.1851 [XIV, с. 221]).

Переписка последних десятилетий свидетельствует о колоссальной работе, направленной на душеспасительные увещания ближних. У Н.В. Гоголя возникает ощущение **старейшинства** – наличного богатства знаниями и опытом. В это время особую актуальность для писателя приобретает институт русского старчества, интен-

²⁰⁴ В черновой редакции мысль выражена определеннее: «Вы говорите, что меня поймет лучше молодое поколение, нежели старшее, но горе было бы, если бы не было стариков. У молодого слишком много любви к тому, что восхитило его, он ему кадит. Старик глядит очами рассудка, и чем меньше подвигнуто его сердце, тем яснее глядит его рассудок, и он может сказать такую простую, но важную истину» [XII, с. 567].

²⁰⁵ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 16 т. М. – Л. : Изд. АН СССР, 1937–1959. Т. III. С. 52.

сивно функционирующий в XIX в.²⁰⁶. Писатель стремится стать оплотом внутренней духовной жизни, он обличает, утешает, дарует полезные советы, учит божественным премудростям.

Старчество предполагает духовную молодость и бодрость, расцвет мудрости и сил²⁰⁷. С этой установкой согласуется следующее гоголевское наизидание: «Запечатлей же в сердце сии слова: ты узнаешь и молодость, и крепкое, разумное мужество, и мудрую старость. Узнаешь их прекрасно, постепенно, торжественно-спокойно, как неопостижимой Божьей властью я чувствую отныне всех их разом в моем сердце» (Н.Я. Прокоповичу. Гастейн, 15.09.1842 [XII, с. 89–90]). Н.В. Гоголь с радостью отмечает в себе подобные моменты озарения: «Иногда хвораю, иногда же мило<сть> Божия дает мне чувствовать свежесть и бодрость, тогда и работа идет свежее, а работа все та же, с той разницей, что меньше, может быть, юношеской самонадеянности и больше сознания, что без смиренной молитвы нельзя ничего» (В.А. Жуковскому. Москва, 20.12.1851 [XIV, с. 261]).

Письма Н.В. Гоголя к А.М. Вьельегорской, А.О. Смирновой и другим доказывают, что он, как истинный старец, делается «поверенным семейных тайн и помыслов», становится причастен к «повседневной жизни своих духовных чад»²⁰⁸.

Подведем итоги. Судя по эпистолярному наследию Н.В. Гоголя, которое позволяет объективнее оценить творческие интенции художника, с ранней юности до последних лет жизни лексемы «старый», «старинный», «старость» писатель наделял позитивной коннотацией. Они были связаны для него с давнишним, проверенным временем, истинным, вечным.

Истоки трепетного отношения к устным фольклорным преданиям, древним рукописям, памятникам искусства, готической архитектуре, а порой и просто к обветшавшим вещам следует искать в романтической эстетике, пик популярности которой в России приходился как раз на 1820–1830-е гг.

Немаловажен и личностный фактор. Артефакты изымают бытие из времени. Для Н.В. Гоголя с его болезненным взглядом на проблему смерти был необычайно важен принцип «выхода за рамки своего тела», идея обретения бессмертия при помощи **идентификации** с «телом» близких людей, своей нации, со всем человечеством, с Богом. Вектор духовного пути писателя направлен соответствующим образом: от юношеского культа содружества («тело близкого человека»), через этнографические разыскания («тело нации») к реформаторской деятельности («тело человечества») и аскетизму («тело Бога»).

В свете религиозно-мистических настроений Н.В. Гоголя особую значимость приобретает фраза писателя, обращенная к П.А. Вяземскому: «как много нового в старом!» [XI, с. 156].

²⁰⁶ См.: Гуминский В. М. Гоголь Николай Васильевич // Православная энциклопедия. М. : Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2006. Т. XI: Георгий – Гомар (35). С. 652–666.

²⁰⁷ Суханова М. А. Образ русского старчества // Философия старости: геронтология : сб. мат-лов конф. СПб. : СПб. философское общество, 2002. Вып. 24. С. 55.

²⁰⁸ Там же. С. 52.

РОМАНТИЧЕСКИЙ И КЕНОТИПИЧЕСКИЙ СЮЖЕТЫ РУССКОГО УСАДЕБНОГО РОМАНА

Н.П. Крохина

Важнейшим воплощением вечной России становится в XIX в. мир русской усадьбы. Русская усадьба как «выражение софийной культуры», «внутреннего и внешнего домоустройства»²⁰⁹ – уникальный феномен в истории культуры. Усадебный строй жизни, порождающий удивительное равновесие вечного и обыденного, личности и мира, быта и бытия, наиболее полно воплощен Л. Толстым в автобиографической трилогии и эпическом – внеисторическом и идиллическом топосе «Войны и мира». Усадебное пространство исполнено антиномиями. Это идиллическое место приюта, спасения и эсхатологический топос конца, запустения, смерти, в котором время переходит в вечность. Этот антиномизм воплотился в напряжении между двумя софийными сюжетами – романтическим и кенотическим, которое и составляет своеобразие русского усадебного романа XIX в.

София усадебной жизни неотделима от высочайшей культуры чувства, чистоты сердечных помыслов и душевной твердости, воплощенных, прежде всего, в галерее возвышенных женских образов, порожденных софийным духом усадебной жизни, сокровенных хранительниц прирожденного христианства русской натуры. С миром «дворянских гнезд» связан софийный женский образ души усадьбы, – уездной русской барышни – «символ русской вечной женственности» (по определению В. Кантора²¹⁰), запечатленный А. Пушкиным, И. Тургеневым, И. Гончаровым как натура «неробкая, простая, но решительная», «естественная, как сама жизнь» («Обломов»). Русская усадебная любовь отличается поразительным целомудрием, потому что имеет софийные основы.

«Первый внятно софийный образ русской литературы – пушкинская Татьяна – сразу же задал максимум софийности на весь золотой век»²¹¹. Своим романом поэт («Пушкин – русский мифотворец; он открыл русские варианты космических событий»²¹²) инициирует синий цвет крыльев русского Эроса – неземной, печальный цвет безнадежных желаний. Как пишет Г. Гачев, «сквозь всю русскую литературу проходит высокая поэзия неосуществленной любви»²¹³, неотделимая от жизненных катастроф и неудач героев, мучительного счастья и поэзии разлук. Любви земной, осуществленной отводится культурное подполье: таков сон Татьяны – проекция ее подсознания, которой не дано исполниться. Откуда эта поэтизация несостоявшейся любви? Главные герои олицетворяют раскол русского национального характера, прирожденно-христианских начал в этом характере (христианство в миру – путь Татьяны) и беспочвенного, мятущегося героя, потерявшего связь с миром и жизнью. Счастье остается реальностью «возможного сюжета» романа. Софийная тема не обещает земного счастья. Несоизмеримость двух душ вмещает все напряжение бытия. Модель русского романа с его реальным и возможным (софийным) сюжетами предвосхищает «Смысл любви» Вл. Соловьева, свидетельствуя о реальной несоизмеримости мужского и женского начала в русской ментальности, о чем так много размышляли в эпоху Серебряного века.

²⁰⁹ Долгополова С., Лаевская Э. Душа и Дом: Русская усадьба как выражение софийной культуры // Наше наследие. 1994. С. 147, 157.

²¹⁰ Кантор В. К. «Вечно Женственное» и русская культура // Октябрь. 2003. № 11. С. 165.

²¹¹ Сапронов П. А. Русская софиология и софийность. СПб., 2006. С. 338.

²¹² Гачев Г. Русский Эрос. М., 1994. С. 13.

²¹³ Там же. С. 20.

Вечно-женственное, беспредельное ей «дано», «вечно-мужественное – задано», по словам И. Ильина²¹⁴.

Русский усадебный роман сочетает романтический и кенотический сюжеты. Первый отсылает к западной романтической философии любви, второй – к древнерусским житийным мотивам. В реальном антисофийном мире возможна лишь софиология мгновения, открываемая герою русского романа, прежде всего, в переживании любви как могучего онтологического начала, связующего человека с миром. В рамках реалистической парадигмы мышления доминанта романтического сюжета ведет к катастрофическому разворачиванию романа. Есть в человеке дионисийское влечение к темному, ночному, хаотическому, разрушительному началу. Русская мысль Серебряного века заговорила об артистичности души русского человека, в которой «нет равномерного горения», ее «мучительном многодушии», изживаемом только в искусстве и мучительном раздвоении между реальным и идеальным: «Вне выхода в творчество артистический путь до конца сливается с путем катастрофическим»²¹⁵. Но за этим первозданным хаосом открывается другая биполярность мира – мифология дольного – горнего миров: зной и мятеж сменяет красота вечера, осени, увядания, тихого страдания; способность отрешаться от жизни и возвышаться над ней – свойство самой жизни. Это соприсутствие двух сюжетов обозначено уже Пушкиным – Татьяна, пишущая письмо Онегину и последняя встреча героев, а также И.А. Тургеневым в «Дворянском гнезде»: отречение – тайный смысл жизни. Именно кенозис – смирение героя перед течением событий раскрывает тайну русской софийности, как и софийности русской природы. В своем романе Пушкин выходит за пределы обычных моделей западноевропейского романа (которыми зачитывалась его героиня): и романтически-катастрофическому сюжету (к которому готова героиня), и сентиментально-идиллическому сюжету (невозможному в русском реализме) противостоит новая кенотическая модель сюжета, неожиданная и для западника-героя.

Ответ Татьяны – следование «мудрому аскетизму» собственной природы. Татьяна остается верна тому, чем жива ее душа «в вихре света»: «полка книг», «дикий сад», «бедное жилище» и «смирненное кладбище». Эти образы сочетают семантику сентиментального романа, религиозного романтизма и русской усадьбы с их общим источником – евангельским христианством: «Здесь перечислены ценности усадебной жизни... Чтение и размышление, общение с природой, стремление к уединению... В этом стремлении к смирению, к созерцательности просматривается идеал особого устройства души и дома», выросший на православной почве²¹⁶. «Все тихо, просто было в ней». Татьяна приходит к сокровенному христианству, которого будут искать Л. Толстой и герои Ф. Достоевского, начала которого в русской природе открываются Ф. Тютчеву и М. Нестерову, а в женской душе – И. Тургеневу и И. Гончарову. Это и был итог жизни и творчества А. Пушкина. «Христианство Пушкина чуждо... всяких внешних форм, – писал Д. Мережковский, – оно естественно и бессознательно». Его корни – в Софии русской природы. «Природа Пушкина... учит людей великому спокойствию, смирению и простоте». Вся из русской природы его Татьяна: «Она почерпает великую покорность и простоту сердца в тихом созерцании тихой природы»²¹⁷. Татьяна в пушкинском романе «соотнесена с природой как миром Божиим», причастна миру «в его стройности и величавости, в его собранности как единого творения Божия»²¹⁸, в котором «Светил

²¹⁴ Ильин И. А. О вечно-женственном и вечно-мужественном в русской душе // Ильин И. А. Собрание сочинений : в 10 т. М., 1997. Т. 6, кн. 3. С. 187.

²¹⁵ Степун Ф. Природа актёрской души // Степун Ф. Сочинения. М., 2000. С. 161, 168, 163.

²¹⁶ Долгополова С., Лаевская Э. Указ. соч. С. 147–148.

²¹⁷ Мережковский Д. С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 125, 119.

²¹⁸ Сапронов П. А. Указ. соч. С. 307–308.

небесных дивный хор / Течет так тихо, так согласно», «Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой». Потому поэт любит очарование осени с ее красотой увядания, а Татьяна – русскую зиму: способность отрешаться от жизни и возвышаться над ней – свойство самой жизни. Созерцательно-кенотическая софийность самоотречения и смирения увенчивает многосложный духовный мир пушкинской поэзии. И потому справедливо суждение: «если можно говорить о Святой Руси вне церковности и подвижничества, то таковой она отразилась в произведениях Пушкина»²¹⁹. Пушкинская героиня воплощает незыблемые устои русской жизни, хранимые провинциальным усадебным топосом. В романе существует неподвластное личной воле течение жизни. Счастье приходит к Татьяне, когда она ничего не ждет и не желает. Финал романа открытый: погибнет Татьяна в плену своего романтического идеала («Я вас люблю»), или в смирении собственной верности она способна оценить реальное, надежное чувство посланного ей провидением супруга-генерала и князя? Поэзию Пушкина и в этом романе увенчивает «светлая печаль», горестные размышления разрешаются «гармоническим минорным аккордом»²²⁰.

Култ смиренного, кроткого героя, неотделимого от тихой, «скудной» природы, простой народной жизни определяет русскую литературу. Уже Пушкин создает целую галерею простых, смиренных русских людей (начиная с Татьяны – восьмой главы), органично связанных с православной почвой. Русская литература исследует антиномии национального характера: возвышенной галерее, прежде всего, женских образов, воплотивших христианство в миру, противостоит трагедия беспочвенного, расколотого героя, растерянного перед потоком жизни. Та же двойственность Софии русской природы выявляется в русском национальном пейзаже А. Саврасова, И. Левитана, М. Нестерова, где мотивы приюта, тихой обители, тишины, умиротворения, выражающие восхищенность художника Божьим творением, сочетаются с мотивами дороги, духовного странничества, крестного пути души.

Слова С.Н. Булгакова о подлинном художнике как «рыцаре Прекрасной дамы»²²¹ навеяны нашей классикой, рыцарственно-романтические основы которой связывают ее с ренессансной философской поэзией Данте и Петрарки. Прекрасная дама философской поэзии – это ключ к человеку в его существе, которое можно назвать чистым присутствием. Она открывает мир как согласное целое. В любовных отношениях нащупываются новые пути. В любимом существе – отблеск вечности, она – идея вселенной, Душа мира. Тема Вечной Женственности пронизывает русскую литературу XIX в. как ощущение сокровенной женственности бытия. Истинная реальность – мировая гармония, вечная женственность, мировая душа, София, женственная, одушевленная, космическая красота.

Но дантовский путь из тьмы к свету значительно трансформируется в русской литературе, в ее усадебном антиномическом топосе. В творчестве И.А. Тургенева дантовская модель получает прежде всего зеркальное отражение, предвосхищающее эпоху символизма и творчество И. Бунина. Из света в сумрак переход – с небес первой любви герой нисходит в ад страсти, от возвышенного, идеального чувства к темной страсти, разбивающей эту идиллию и сопряженной с тайными силами жизни. Лишнему человеку, современному герою, слабому, раздвоенному, безвольному, противостоит женский характер – цельная натура: тургеневская девушка – воплощение в миру высших христианских принципов (нравственный идеализм, чистота, способность к самопожертвованию) с ее стремлением «пойти куда-нибудь далеко, на молитву, на трудный подвиг» («Ася») или загадочная, роковая женщина, своевольная натура, «вся – огонь, вся – страсть, вся – противоречие» («Клара Милич»), с жадой свободы вместо жажды жерт-

²¹⁹ Позов А. Метафизика Пушкина. М., 1998. С. 177.

²²⁰ Франк С. Светлая печаль // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 478.

²²¹ Булгаков С. Н. Тихие думы. М., 1996. С. 34.

вы, воплощение самой природы, судьбы, тайных сил жизни. Во встрече с подобной натурой («Отцы и дети», «Дым», «Вешние воды») раскрывается барочная несоизмеримость человека и природы, человеческое ничтожество, тщета всего земного. Этому космическому пессимизму в творчестве Тургенева противостоят эстетическое утешение, немногие светлые мгновения торжества красоты, влюбленности, искусства. Творчество Тургенева реализует и кенотический сюжет («Дворянское гнездо»), и романтически-катастрофический сюжет («Отцы и дети», «Дым», «Вешние воды»).

Наиболее полно дантовский путь из тьмы к свету, из ада современной жизни к раю высших ценностей творчества-красоты-любви-женщины как венца творения воплотился в трилогии И.А. Гончарова. Предвосхищая размышления о метафизике любви Вл. Соловьева, Н.А. Бердяева, гончаровская трилогия, как отмечал В.А. Недзвецкий, «открывает нам любовь прежде всего как могучую онтологическую силу, снимающую и гармонизирующую противоречия между реальной и идеальной, относительной и абсолютной, земной и горней гранями и сферами бытия, между индивидом и вселенной»²²². Потому так детально воспроизводит Гончаров сокровенную стихию чувства как важнейшую основу усадебного устройства жизни.

Обыкновенная история неисполнения, падения, измены, обрыва доминирует и в реальной жизни, и в пути героя русской литературы: Татьяна – Онегин, Печорин, Базаров, Андрей Болконский, Катерина, Анна Каренина, Настасья Филипповна, Ставрогин, лирический герой М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, А. Блока. Можно ли найти в русской литературе героя, исполнившего свое жизненное назначение, свершившего полный круг своей жизни? Кто в своем жизненном пути возвращается к себе? Пожалуй, прежде всего, как это ни странно на первый взгляд, – Илья Ильич Обломов. Не случайно звучание тройного круга составляет основу его фамилии. «Обломов – едва ли не самый загадочный и необъяснимый герой в русской литературе»²²³. Это характер удивительно цельный, подобная целостность обычно свойственна героине русского романа.

Путь героя – от беспокойного, романтического, сполна пережитого чувства к бесстрастию женитьбы. Романтический сюжет побеждается обломовским бесстрастием и спокойствием. В этой логике сюжета «долгий навик ко сну» спорит в романе с аскетическим смирением героя. Исследователи уже отмечали присутствие в романе «житийной традиции», «древнерусских, агиографических мотивов»²²⁴. Кроткий, чистый сердцем, стремящийся к тишине и покою Обломов – обломок средневекового пустытника или затворника, занесенного в Новое время. Голубиная кротость и тихость героя сполна осуществляется в этом кенотическом завершении его жизни. В «Обрыве» романтический сюжет связывается с миром искусства. Художник Райский, артистическая натура, «герой эпохи Пробуждения» создает гимн творчеству-красоте-любви-женщине как «венцу создания». Путь Веры – путь кенотического отречения, как и Татьяны Пушкина, Лизы Тургенева. В «Обрыве» писатель размышляет о ветхом человеке, живущем родовой жизнью, и новом человеке, способном к индивидуальному выбору, сознательному решению. Таковым является человек христианской традиции, воплощенный прежде всего в цельной женской натуре, чьей духовной силой держится мир. Потому русский усадебный роман и создает возвышенную галерею женских образов, хранительниц в миру христианских начал. Высшим воплощением мужского начала в усадебном топосе является образ художника, которого так долго и мучительно создавал И. Гончаров в своем романе «Обрыв». Пробуждение в человеке поэта, художника есть рождение нового человека, отсылающее к высшим творческим ценностям новоевропейской культуры.

²²² Недзвецкий В. А. И.А. Гончаров и русская философия любви // Известия РАН. 1994. № 1. С. 34. (Сер. Лит. и яз.).

²²³ Криволапов В. Н. Ещё раз об «обломовщине» // Русская литература. 1994. № 2. С. 27.

²²⁴ Там же. С. 40–41.

София усадебной жизни в послепушкинской литературе времени заката этого усадебного топоса предстает амбивалентной. С одной стороны, это тот поэтический идеал жизни, о котором Обломов только мечтал, как устройство души и дома в единстве с миром и как топос духовной независимости. С другой стороны, это уходящий уклад жизни, заключающий в себе вечную правду тишины и покоя, смирения и кенотизма, создающий цельные характеры, обаятельные своей сердечностью, и провинциально-патриархальную замкнутость и сонный застой жизни. Русская классическая литература погружает нас в противоречия родной почвы. С одной стороны, открывается вереница «мертвых душ», различные стадии омертвления души, закоснения, оцепенения жизни в мире «темного царства», дремучего леса русской жизни. С другой стороны, этому «зачарованному сну» противостоит господство стихии, сметающей все грани, разрушающей все ограничения, приобщающей к «родимому хаосу».

Важнейшая коллизия русского романа – русский человек на *rendez-vous* – космологична. Любовь – испытание героя и основополагающая сила мироздания. Философия любви соизмеряется с сакральными категориями и равна поискам смысла жизни и вере в возможность гармонии в этом мире. Любовь в ее романтическом понимании – обретение смысла жизни, путь к Богу и собственной экзистенции. Реальность сверхчувственного мира открывается романтическому сознанию прежде всего в любви. Эта сакрализация любовных отношений – один из источников трагизма русской литературы, изображающей трагедию любви в антисофийном мире. Счастливая любовь означала бы возвращение рая на земле, ибо мир есть София в своей основе и не есть София в своем состоянии. Любовь и смерть становятся обнаружением катастрофичности человеческого существования.

Напряжение между романтическим и кенотическим сюжетами порождает два типа женских героинь. Наиболее ярко этот антиномизм женского образа воплощен в катастрофическом романе Достоевского. Женские образы Достоевского – воплощение Вечной Женственности: Души Мира, Матери-Земли, с которой герой утратил связь. Не случайно таким частым у писателя является имя Софья. С образом матери связан, но чаще в отношениях противостояния образ русской красавицы, воплощение «живой жизни», всепобеждающей красоты, призванной спасти мир и гибнущей в этом мире. Наиболее остро напряжение между романтическим и кенотическим сюжетами воплощено в катастрофическом романе Достоевского с его полярными и расколотыми героями, с его противостоянием софийного замысла («мир спасет красота») и антисофийного течения событий (гибель красоты). С разрушением усадебного строя жизни начинается редукция темы Вечной Женственности в русской литературе. Жизнь маргинального героя прозы И. Бунина сжимается до границ короткого рассказа о его нелепой жизни и нелепой любви. Жизненная целостность распадается. Рождается новый, неклассический космос с его двуединством гармонии и хаоса. Собрать мир в единое целое оказывается возможным лишь для поэтической философии. Кенозис, романтический катастрофизм и артистизм русского усадебного романа находят свое завершение в блоковском творчестве.

СИМВОЛИЧЕСКОЕ В ПОВЕСТИ Н.С. ЛЕСКОВА «ПОЛУНОЩНИКИ»

Н.А. Филатова

Древнерусская символика проходит лейтмотивом через все творчество Н.С. Лескова. Писатель по-своему трансформирует христианские образы-символы, дополняя их новым смыслом. Во многих произведениях Н.С. Лесков поднимает ряд философских и социальных проблем: взаимосвязь настоящего, прошлого и будущего, смысл человеческого существования, божественный закон и его воплощение в сознании человека, единство всего живого и т.д. В аспекте проблемы символа особый интерес вызывают поздние произведения писателя. Задача статьи – выяснить, каково значение образов-символов в повести Н.С. Лескова «Полунощники».

В рассказах и повестях конца 80-х – начала 90-х гг. писатель уточняет свои взгляды на дворянство, церковь, государственность, буржуазный прогресс. По свидетельству А.Н. Лескова, заново – «на сей раз хорошо» – перечитывается Евангелие. «Художнику представляется, что прежде он блуждал, а теперь воротился к самому себе, свободным чувствам и влечениям своего детства»²²⁵.

Особый интерес вызывают «Полунощники». Большинство литературоведов считает, что главное в повести – это сатирическая направленность. По мнению А.А. Горелова, писатель в «Полунощниках» выступает с нравственной критикой социального строя²²⁶. С ним солидарна И.В. Столярова: «Н.С. Лесков отдает предпочтение не поиску "праведных", а сатирическому обличению существующего порядка вещей, власти "крепких", лицемерия и ханжества "князей церкви", многообразных проявлений "оподления современной ему общественной среды"»²²⁷. Повесть «Полунощники» – яркий пример антицерковной сатиры. По мнению исследователя, герой повести И. Кронштадский (Сергиев) не мог не заинтересовать писателя. Н.С. Лесков видит в нем «порождение дикости общественной реакции, способствующей процветанию мракобесия и шарлатанства»²²⁸. Разделяет данную точку зрения и Н.К. Михайловский, утверждая, что в повести показана спекуляция на страданиях и несчастьях людей, стяжательство, торговля «благодатью» и т.д.²²⁹. Иное мнение относительно «Полунощников» высказывает Л. Гроссман. По мысли ученого, в повести сатира направлена не на самого проповедника, а на ту среду, в которой находится И. Кронштадский. Вокруг него возникают религиозное умопомешательство, всевозможные «темные махинации». Что касается сатиры Н.С. Лескова в целом, Л. Гроссман пишет: «Быть может, нигде сложность, многообразие и даже противоречивость его творчества не сказались с такой силой, как в этих сатирических опытах»²³⁰. В то же время критик заявляет, что сатире Н.С. Лескова недостает цельности и прямоты, его сатира ретроспективная, а смысл жанра, прежде всего, в его воздействии на современность.

Такой вывод можно сделать, только игнорируя специфику задач Лескова-сатирика. Писатель подвергает сатирическому осмеянию, как целый общественный институт, так и социальную группу. Сатира дает возможность подняться на философский уровень осмысления действительности. В этом Н.С. Лескову помогают символы.

²²⁵ Лесков А. Жизнь Николая Лескова. М. : Художественная литература, 1984. Т. 2. С. 134.

²²⁶ Горелов А. Д. Лесков и народная культура. Л. : Наука, 1988. С. 71.

²²⁷ Столярова И. В. В поисках идеала: Творчество Н.С. Лескова. Л. : Изд. ЛГУ, 1978. С. 135.

²²⁸ Там же. С. 136.

²²⁹ Михайловский Н. К. Статьи о русской литературе // Литературная критика XIX – нач. XX вв. М. : Художественная литература, 1989. С. 173.

²³⁰ Гроссман Л. П. Лесков Н. С. Жизнь – творчество – поэтика. М. : Гослитиздат, 1945. С. 236–237.

Своеобразие повествования заключается в том, что сатира и символы в «Полунощниках» взаимосвязаны. Символы помогают писателю сатирически представить общество в целом (не только отдельных его представителей), способствуют решению социальных проблем, дают возможность подняться на философский уровень осмысления человека, его внутреннего мира, общества, взаимоотношений между людьми.

Количество статей, посвященных роли символа в произведениях Н.С. Лескова, сравнительно невелико. Так, С.А. Шульц большое значение придает символике имени (на примере повести «Несмертельный Голован»)²³¹. Мифопоэтический уровень анализа текста обнаруживает в именах персонажей существенно древние или символические архетипы, которые по новому раскрывают образ, художественную идею. Символическое значение камня в произведениях Н.С. Лескова изучали Т.Б. Ильинская²³² и Т.Р. Рудди, которые рассматривают значение камней-самоцветов в творчестве Н.С. Лескова, а также роль камня в жизни древнерусского человека.

В рамках данной статьи обратимся к христианской символике, которая отражена в повести «Полунощники» через ключевые понятия «дом» и «город». Рассказчик отправляется в небольшое путешествие в некий город (о его конкретном месторасположении мы можем только догадываться): «Я не знал никаких порядков города, куда держал путь, ни нравов людей, с которыми мне там придется встретиться»²³³. Попытаемся понять заключенный в названии и не связанный с географическим городом смысл. Это не просто место, где живут люди. Это своеобразный образ «сборного города». Он существует в одном ряду с такими возвышенными понятиями, как «человечество», «история» и «мир».

Слово город несет в себе не только аллегорическую, но еще и глубокую символическо-мифологическую смысловую нагрузку. Близкое толкование различий между символом и аллегорией можно обнаружить в энциклопедической статье, специально посвященной вопросу о символе. Автор ее, Л.К. Долгополов, доказывает, что в совершенном художественном образе должны обязательно присутствовать основные вечные темы человеческого творчества, например, стремление к «Верховной вечной красоте». В итоге «содержание подлинного символа через опосредующие смысловые существования всякий раз соотносены с самым главным – с идеей мировой целокупности, с идеей космического и человеческого универсума»²³⁴.

Как считает В.С. Полосин, город, наряду с солнцем, крестом и звездой как знаками осмысленности природы, является одним из древнейших и наиболее распространенных образов мифологии и философии. На символическом языке город – это «микрокосмическое отражение космических структур, созданное по плану и целенаправленно заложенное по координатам, в центре которого расположен земной эквивалент точки небесного вращения»²³⁵. И это, в свою очередь, связывает понятие города с мифологической моделью мира, которая «всегда соориентирована на предельную космологизированность сущего: все причастно космосу, связано с ним, выводимо из него и проверяется и подтверждается через соотношение с космосом»²³⁶. Такая трактовка более точно отражает символический смысл образа города в целом. Но космос символизирует к тому же Божественный закон, высшую духовность. Отсутствие названия города, под-

²³¹ Шульц С. А. Философия имени в «Несмертельном Головане» Н.С. Лескова // Русская литература. 2001. № 3. С. 23.

²³² Ильинская Т. Б. Образы камней-самоцветов в структуре рассказов Н. С. Лескова // Русская литература. 2008. № 1. С. 15.

²³³ Лесков Н. С. Собрание сочинений : в 12 т. М. : Правда, 1989. Т. 11. С. 27.

²³⁴ Долгополов Л. К. Символ // Краткая литературная энциклопедия / под ред. А. А. Суркова. М. : Советская энциклопедия, 1979. Т. 6. С. 381.

²³⁵ Полосин В. С. Город // Энциклопедия символов / под ред. В. С. Полосина. М. : Локид-Пресс, 2003. С. 117.

²³⁶ Там же.

робного описания, зданий и т.д. дает основание утверждать, что образ города в «Полуночниках» имеет более символическое, нежели реальное, толкование.

Обратимся к теме «душевного града», корнящегося в самом сердце человека. Это так называемый Новый Иерусалим, который открывает свои врата всякому искренне стремящемуся достичь познания высших духовных ценностей. Образ души как «города» или «замка» традиционен для христианской литературы, культуры и мифологии, как и сама бесконечность, воплощенная в символическом облике Небесного города.

Образ города сопоставим с основными положениями главного произведения средневекового латинского писателя, философа и богослова Блаженного Августина – книги «О граде Божием»²³⁷, с которой Н.С. Лесков был знаком. Учение Августина во многом сходно с мирозерцанием Платона. Подобно идеальному государству Платона, Град Божий Августина должен был быть государством сверхчувственной идеи. Платонизм как одно из философских учений древности был наиболее близок христианству, где «город», «град» становится иносказательным определением смысла человеческой жизни.

Учение Августина интересно еще и тем, что, согласно ему, первостепенным проявлением Града Божия на земле является мир. Как Град Божий, так и земное, человеческое пространство стремится к миру. Но между тем как церковь ищет мира небесного, стремится к вечности, земное царство стремится к миру земному, полагая этот мир в совокупном наслаждении и пользовании мирскими благами. Семантическим эквивалентом понятию «мир» у Августина выступает слово «покой». Покой есть конечная цель всякого движения, основной закон Вселенной. Таким образом, фундаментальную семантику в учении Августина несут следующие доминанты: мир, покой, город, обуславливая и дополняя друг друга. Возможно, суждения Августина имели определенное значение для формирования моделирующей художественной системы Н.С. Лескова.

Однако в «Полуночниках» образ города находит свое воплощение в несколько ином аспекте. Он, скорее, противопоставлен идеальному городу Августина: «Вечером я погулял немножко в одиночестве по городу, и это произвело на меня еще более удручающее впечатление: изобилие портерных и кабаков, группы солдат, испитые тени какой-то бродяжной рвани и множество снующих по тротуарам женщин известной жалкой профессии»²³⁸. Современный мир (город) утратил Божественный закон, лишился Божественной благодати. Тем не менее, и он связан с космосом, с вселенским мироустройством, где данная гармония не нарушена.

Смысловым эквивалентом города становится дом – емкий космический символ²³⁹. С одной стороны, дом строится как уменьшенная модель Вселенной; с другой стороны, «пятиоконным домом» или «семивратным градом» в мифологии представляют человеческое тело, обладающее пятью чувствами и семью отверстиями.

И дом, и двор, и город символизируют освоенное, «одомашненное» пространство, где человек находится в безопасности. Это место, где человек родился и куда он возвращается из любых странствий. Дом синонимичен храму и противопоставлен дворцу, хотя дворец служит жилищем для людей, а в храме живут лишь боги. Происходит это потому, что изначально, с древнейших времен, дом мыслится центром мира. Дом передается по наследству. Это символ рода. Именно в этом смысле Библия говорит о «доме Израилевом» и «доме Иудином». Таким образом, богатая символика дома обладает внутренним единством и непротиворечивостью. Дом – защитное место, центр родовой вселенной, прирученный космос.

²³⁷ Трубецкой Е. Религиозно-нравственный идеал западного христианства в XV веке. СПб. : РХГИ, 2001. С. 40.

²³⁸ Там же. С. 34.

²³⁹ Андреева В. Дом // Энциклопедия символов / под ред. В. С. Полосина. М. : Локид-Пресс, 2003. С. 123.

Н.Д. Арутюнова утверждает, что дом находится в прямой ассоциации с обществом и государством²⁴⁰. В философских учениях и трактатах русских мыслителей второй половины XVIII в., исповедовавших идеи просветительства, такие понятия, как «общество», «государство» и «государь», рассматривались как единый живой организм, схожий с человеком, творением Божиим, обладающим телом и душой: «...что же есть государь? Душа правимого им общества. Слаба душа, если не умеет управлять прихотливыми стремлениями тела. Несчастно тело, над коим властвует душа безрассудная, которая чувствам, своим истинным министрам, или вовсе вверяется, или ни в чем не доверяет...»²⁴¹ Как видно из приведенного нами контекста, понятия «общество», «государство» ассоциировались в учениях русских философов XVIII в. с человеческим телом, обладающим душой, а понятие «государь» – с душой, управляющей «политическим телом» – государством.

В свою очередь, еще с древнерусского периода человеческое тело имело ассоциативную связь в языковом сознании со словами «дом», «храм», в котором находится дух, душа – некая нематериальная, бессмертная сущность, продолжающая жить после смерти человека: «Или не вьсте, яко тьло ваше храмъ духа, иже въ вас есть»²⁴². Здесь слово «храмъ» («дом») в переносном, метафорическом значении означает «вместилище духа, человеческой души».

Эта ассоциация способствовала появлению в древнерусском языке следующих устойчивых синонимических сочетаний со значением «вместилище человеческой души»: храм тьлесный/храмина телесная: «...душа бо та наблюдаетъ свои храмъ телесный. • срдце же и мозгъ наблюдаютъ часть душевную и въ единомъ скровищи оумныя мысли ражаютъ • и мысль в себѣ поуцаютъ Въм бо яко, аще землянаа наша храмина тьлесна разоритъся, създании отъ Бога имамъ храмину нерукотворену въчноу на нбсахъ... домъ телесный: В сихъ четырехъ, якоже в четырехъ стѣнахъ в домъ тьлесномъ, по образу нѣкия голубицы затворена есть душа...»²⁴³

С конца XVIII в. и в течение XIX в. в языковом сознании русского человека такие понятия, как «общество», «государство», входили в следующие ассоциативные ряды:

- общество, государство – тело, дом, храм – «вместилище человеческой души»;
- общество, государство – тело, здание – «то, что создано кем-либо, живое создание, человек – творение Божие.

Поскольку лексемы «дом», «храм», «здание», входившие в эти ассоциативные ряды, образовывали один синонимичный ряд с общим значением «дом, строение». В дальнейшем в языковом сознании произошло наложение этих ассоциативных рядов, что привело к появлению базовой метафоры «общество, государство – здание, дом».

Писатель следует традициям литературы второй половины XVIII в. Государство и общество у Н.С. Лескова уподобляются зданию, дому. Но в символике дома у Н.С. Лескова содержится пародия.

Существуют дома, которые не являются домом; «ложность» этих домов подчеркивается различными определениями. У Н.С. Лескова дом «Ажидация» принимает пародийное значение. У самого слова «Ажидация» – «ожидать чего-то или кого-то» – нарушены лексика, грамматика, орфография: «Учреждение это не отель и не гостиница, а оно совершенно частный дом, приспособленный сообразно вкусу и надобностям здешних посетителей»²⁴⁴. Смысловое значение слова «дом-очаг» нарушено. Это не дом, а

²⁴⁰ Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Язык и мир человека. М. : Художественная литература, 1990. С. 158.

²⁴¹ Фонвизин Д. И. Рассуждение о непременных государственных законах 1780–1783 гг. // Русская философия второй половины XVIII в. : хрестоматия. Свердловск : Изд. Урал. ун-та, 1990. С. 34.

²⁴² Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка : в 3 т. М. : Книга, 1989. Т. 1. С. 73.

²⁴³ Там же. С. 73.

²⁴⁴ Там же. С. 27.

временное прибежище для ожидающих особой божественной благодати. «Ажидация» – модель реального мира, в котором каждый человек занимает свое место, имеет определенный социальный статус. Рассказчик поселился в маленькой комнате, которую ему «определили», учитывая его социальный статус. Он вынужден выполнять обряды и предписания, установленные «рендательшей» и ее помощницей. Кроме комнат для ожидающих, имеется и специальное помещение, где проводят молебны, «исполняют» требы и т.д. Писатель как бы выстраивает смысловой ряд: ложный дом, ложный храм и неблагоприятный город.

В данном случае показано искажение мира, в котором существует человек. Социальное вытеснило на второй план духовное. В результате человек утратил связь с космосом, с «мировой душой», «мировым разумом», с Богом. Произошло разрушение духовности, а это, в свою очередь, внесло дисгармонию в социальное устройство общества в целом. Именно эту проблему поднимает Н.С. Лесков в повести «Полунощники» и представляет ее в сатирическом аспекте (описание города, обыгрывание семантики слова «ажидация», описание дома и его посетителей). Благодаря христианской символике сатира Н.С. Лескова приобретает глубокий философский смысл и выходит за рамки обыденного.

БИБЛЕЙСКИЕ АРХЕТИПЫ В ПРОЗЕ Н.С. ЛЕСКОВА (СВЯТОЙ И ПРАВЕДНИК)

Е.А. Терновская

Как известно, под архетипом подразумеваются изначальные, фундаментальные образы и мотивы, лежащие в основе общечеловеческой символики мифов, сказок и других продуктов художественного воображения. Поэтому архетипический образ – это образ художественного произведения, в котором архетип получает конкретное воплощение. Именно эти и подобные им образы и связанные с ними мотивы вызывают в читателе доверие и симпатию к произведению, поскольку, во-первых, заставляют ощутить связь с далеким прошлым, с историей народа, а во-вторых, отвечают на вневременные, никогда не устаревающие, глобальные общечеловеческие вопросы. Однако в творчестве каждого отдельно взятого писателя понятие «архетип» преломляется сквозь призму авторского мировосприятия, становясь тем самым неотъемлемой частью его художественной картины мира.

В связи с этим интересной представляется концепция «праведничества» Н.С. Лескова, существенно отличающаяся от официальной религиозной трактовки. Неустанные поиски истины, добра, справедливости в людях привели Н.С. Лескова к его знаменитому циклу рассказов «Праведники», в котором авторскую установку обосновывает рассказ «Однодум»: «Да будет он помянут в самом начале розыска о "трех праведниках"»²⁴⁵. Обращение писателя к проблеме «праведничества» во многом было связано с поиском смысла бытия, с вопросами веры-неверия. Лесков не ограничивал свой художественно-философский поиск какими-либо нравственными категориями или национальными рамками. Он был убежден, что «положительным героем может быть обычный, земной, что называется, выхваченный из глубин самой жизни человек»²⁴⁶. Н.С. Лесков разделял понятия «святой», «праведник» и «герой». В статье «О героях и праведниках» автор четко разграничил значение двух слов, вынесенных в ее заглавие, считая неправильным называть героями «людей святой жизни», ибо «святые отлича-

²⁴⁵ Лесков Н. С. Собрание сочинений : в 11 т. М. : Художественная литература, 1956–1958. Т. 6. С. 243.

²⁴⁶ Рукавицын М. М. Принадлежит народу. О народности литературы и искусства. М. : Художественная литература, 1990. С. 275.

лись возвышенными свойствами гораздо более высокого качества, именно – *праведностию*», поэтому «прожить изо дня в день праведно долгую жизнь, не солгав, не обманув, не слукавив, не огорчив ближнего и не осудив пристрастно врага, гораздо труднее, чем броситься в бездну, как Курций, или вонзить себе в грудь пук штыков, как известный герой швейцарской свободы»²⁴⁷. Главная же черта героев-«праведников», на которую обращал внимание писатель, – это «способность к всепрощающей любви и религиозному смирению»²⁴⁸. Эти качества и послужили своеобразной точкой опоры, помогавшей ему выжить в тягостные дни нелегкого творческого пути. М.М. Дунаев, современный исследователь творчества Н.С. Лескова, задается вопросом: «Есть ли подлинные ученики Христовы в окружающей писателя реальности?... Святы ли эти лесковские праведники?»²⁴⁹ Действительно, не произвольно ли трактуется художником слово «святость»? Такие вопросы являются вполне закономерными, так как в рассказах о «праведниках» нередко встречаются термины-синонимы, которыми автор зачастую определял своих персонажей: «антик», «святой», «чудак», «юродивый», «праведник». В семантику понятия «праведничество» входит характеристика человека, «который живет праведной жизнью, не имеет грехов, ни в чем не погрешающий против правил нравственности, морали»²⁵⁰, «праведно живущий, во всем по закону Божью поступающий, безгрешник»²⁵¹. Кроме того, праведниками называли «святых, пребывавших в мире не в отшельничестве или монашестве, а в обычных условиях семейной жизни. Праведниками называются также лица местно-чтимые, как святые, но еще не канонизированные церковью»²⁵². Как видно из этих определений, Лесков выделял своих «праведных» людей в особую понятийную группу, имеющую определенную трактовку: его «праведники» – это люди, несущие добро, поступающие по велению совести, которая и есть Бог. В некотором смысле праведники сопоставимы и со святыми, поскольку тоже живут по «правилам, предписанным верою»²⁵³. Однако героев-«праведников» нельзя соотносить с преподобными, ибо это определение добавляется обычно к именам пустынников, живущих вдали от людей и принявших подвиг отшельничества. Праведники постоянно живут среди людей и заботятся о своих ближних, об уменьшении их страданий. Также с уверенностью можно сказать, что праведники не являются в полном смысле и «блаженными», которые «обдуманно принимают на себя образ человека, лишенного здравого смысла»²⁵⁴. Герои Лескова всегда находятся в трезвомыслящем состоянии, пытаются дать всему происходящему рациональную оценку и ведут себя согласно разумным нормам человеческого бытия.

Таким образом, Н.С. Лесков разработал свою особую шкалу «праведничества», называя праведниками людей особого типа, наделенных яркими личностными свойствами, необычных, редких по характеру, оригинальных, которых он в большинстве случаев называет «антиками», то есть людьми, сохранившими чистоту древних представлений о деятельной вере и христианской любви.

²⁴⁷ Лесков Н. С. О героях и праведниках // Церковно-общественный вестник. 1881. № 129. С. 5.

²⁴⁸ Штейн А. Л. Критический реализм и русская драма XIX века. М. : Художественная литература, 1962. С. 222.

²⁴⁹ Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений. М. : Изд. Русской Православной Церкви, 2002. С. 565.

²⁵⁰ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М. : ООО «ИТИ Технологии», 2003. С. 380.

²⁵¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М. : Русский язык, 1978. Т. 3. С. 380.

²⁵² Полный православный богословский энциклопедический словарь : в 2 т. М. : Изд. П.П. Сойкина, 1992. Стб. 1871.

²⁵³ Там же. Стб. 2016.

²⁵⁴ Там же. Стб. 346.

КОНЦЕПТЫ «КУБ» И «СФЕРА» В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

Е.Ю. Полтавец

Базовые стереометрические концепты, такие, как «куб» и «сфера», не могут не входить в концептосферу «Войны и мира» в качестве наиболее общих характеристик пространства. Мифореставрационный подход, обоснованный в работах С.М. Телегина²⁵⁵, и, в частности, мифореставрационные стратегии изучения образа пространства в художественном произведении оказываются исключительно плодотворными и при рассмотрении таких пространственных концептов, которые на первый взгляд принадлежат сфере логики и математики, а не мифопоэтики.

Образ мира-сферы разработан в трудах Платона (не Каратаева, а философа), причем сфера в платоновской философии не просто форма, а важнейший концепт, содержащий понятия «дружба», «согласие», «единение». Платоновская сфера «сопрягает» (глагол не только «войнамирический», характеризующий «озарение» Пьера Безухова после Бородинского сражения, но и платоновский, встречающийся в переводах С. Аверинцева) понятия «мир» и «мір». По Платону, «тело космоса, стройное благодаря пропорции, и благодаря этому в нем возникла дружба...»²⁵⁶ Бог «путем вращения округлил космос до состояния сферы, поверхность которой повсюду равно отстоит от центра...»²⁵⁷. Во сне Пьера о сфере из капель отразились идеи философа Платона и Платона Каратаева, который, проявляя космическую «дружбу», шьет рубашку своему врагу. По Платону-философу, у космоса есть душа и тело, и они «сопрягаются»... «В неоплатонической философии душа отчетливо связывалась с формой сферы»²⁵⁸. Платоновские представления о космосе-сфере, объемлющем миры живых существ, и шар из капель во сне Пьера архетипичны. Само латинское *mundus* происходит от древнеиндийского «мандала». Пьеров колеблющийся шар из капель противостоит другому образу мира – сын Наполеона изображен на портрете играющим земным шаром в бильбоке. Такой прилежный читатель Платона, как Толстой, не мог пройти мимо платоновской космогонии.

Некоторые черты духовного облика Пьера Толстой, как известно, заимствовал из психологического типа Г.С. Батенькова (1793–1863), декабриста и самобытного мыслителя. В его трудах исследуется и разрабатывается, в частности, интереснейшая символика чисел, пространственных и геометрических символов – куба, сферы и т.д.²⁵⁹. Пьеровский приступ клаустрофобии в плену («Поймали меня, заперли меня... Меня – мою бессмертную душу!»²⁶⁰) напоминает случай с Батеньковым во время его одиночного заточения. Возможно, этот эпизод содержит нечто большее, чем подтверждение психологической достоверности состояния Пьера с помощью отсылки к реальной прототипической ситуации. Намек на Батенькова может быть и интертекстуальным сигналом, создающим переключки между восприятием пространства Пьером и геометрическими изысканиями декабриста.

²⁵⁵ См.: Телегин С. М. Мифологическое пространство русской литературы. М. : ГИРЯ, 2005; Телегин С. М. Ступени мифореставрации. М. : Спутник+, 2006; Телегин С. М. Миф и бытие М. : Спутник+, 2006; Телегин С. М. Русский мифологический роман. М. : Спутник+, 2008 и др. работы.

²⁵⁶ Платон. Собрание сочинений : в 3 т. М. : Мысль, 1971. Т. 3, ч. 1. С. 472.

²⁵⁷ Там же. С. 473.

²⁵⁸ Степанов А. М. Толковый словарь по эзотерике, оккультизму и парапсихологии. М., 1997. С. 228.

²⁵⁹ См.: Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М. : Прогресс-Культура, 1995.

²⁶⁰ Толстой Л. Н. Собрание сочинений : в 22 т. М. : Художественная литература, 1978–1985. Т. 7. С. 115.

Сфера как сакральный концепт связана с понятием обтекаемости, устойчивости, равновесия. Поэтому «круглое» противостоит «угловатому», конфликтному. «Дружба», по Платону, возникает в результате следования кругу, вращению. Каратаев закруглен не только физически, но и духовно. Он самодостаточен, непрерывен в своей беспрестанной деятельности, в своем мурлыканье и бормотанье. Речи его «круглые», потому что им свойственна «обкатанность», «паремийность», это пословицы, притчи; на синтаксическом уровне – параллелизмы, на фонетическом – аллитерации и ассонансы,ходящие до паронимов. «Он, начиная их (свои речи – Е. П.), казалось, не знал, чем он их кончит»²⁶¹. Фонетический рисунок речи Каратаева – один из редких у Толстого примеров анаграмматических структур. Толстой, редко прибегавший к паронимии, в создании образа Каратаева не свободен от сознательной или бессознательной звуковой игры, каковая является сигналом культового назначения слова и звука и указывает, как известно, на особые «сгущения смысла». Так, несомненна фонетическая переключка первых слогов имени и фамилии КАратаев ПЛАТОН со словом «капля» (каплей предстает Каратаев в приснившемся Пьеру водяном шаре); «круглые речи» Каратаева, по мысли И. Франка, тяготеют к звуковому повтору: «Не тУЖи, дрУЖок», «Ишь, ШЕЛЬ-ма, прИШЛа» и т.д.²⁶²

Круглые предметы упоминаются и в молитве Каратаева: «Положи, господи, камушком, подними калачиком»²⁶³; засыпая, Каратаев и его собачка «свернулись». Каратаев радостно отмечает, что дом Пьера – «полная чаша», предлагает обвязать вокруг штанины веревочку, чтобы сохранить тепло.

Мотив сферы в сценах с Каратаевым имеет и ритуальный, апотропеический смысл. Пьеру, потрясенному сценой казни, Каратаев преподносит круглую картофелину, причем старательно разрезает картофелину «на равные две половины»²⁶⁴. Это подсознательно (а может быть, и сознательно – установить это в случае Каратаева, как и во множестве случаев воспроизведения магических обрядов князем Андреем, не представляется возможным) произведенный Каратаевым ритуал «разделения» «одномесечников», «однодневников», имеющий целью уберечь одного из них от смерти, если второй умирал. Считалось, что близнецы, побратимы, а также «одномесечники» и «однодневники» (родственники, родившиеся в один месяц или в один день, хотя и в разные годы) связаны на этом свете и смерть одного повлечет за собой смерть другого, если их не «разделить». Иногда такой ритуал проводился для того члена семьи, кто особенно любил и оплакивал покойного, даже не будучи «одномесечником». Для этого разрезали или разрубали надвое с соответствующими заклинаниями какой-нибудь круглый предмет: яблоко, яйцо, монету, даже картофелину²⁶⁵. Поедание Пьером разрезанной картофелины сопровождается утешительными повторяющимися заклинаниями Каратаева («Греха-то, греха-то...»), и Пьер забывает о расстрелянных и успокаивается.

Магия уподобления Москвы капусте, а наполеоновского нашествия – червю, по видимому, тоже должна была «сработать», с точки зрения Каратаева. Москва, построенная по концентрическому, а не линейному, как Петербург, принципу, представляет для линейно ориентированного Наполеона-червя непонятное «иное измерение». Наполеон увязает в «духовной сфере» русского народа и начинает метаться, предпринимать те извилистые ходы (посылает Лористона, жалуется на неправильное ведение войны, возвращается в разоренные губернии), которые в итоге погубили его. Все произошло

²⁶¹ Толстой Л. Н. Собрание сочинений : в 22 т. М. : Художественная литература, 1978–1985. Т. 7. С. 56.

²⁶² Франк И. М. Занимательная культурология. М., 1994. С. 21.

²⁶³ Толстой Л. Н. Собрание сочинений : в 22 т. М. : Художественная литература, 1978–1985. Т. 7. С. 55.

²⁶⁴ Там же. С. 51.

²⁶⁵ См.: Толстой Н. И. Очерки славянского язычества. М. : Индрик, 2003. С. 302.

по предсказанному Платоном Каратаевым сценарию: «Червь капусту гложет, а сам прежде того пропадает»²⁶⁶.

Другой круглый предмет – яблоко, в мифологии слишком известное как «яблоко раздора» и «запретный плод», не может, естественно, символизировать мир, и Толстой выбирает символику яблока для иллюстрации раздора между историками. Концепт сферы поясняет и историософию Толстого: «Как солнце и каждый атом эфира есть шар, законченный в самом себе и вместе с тем только атом недоступного человеку по огромности целого, – так и каждая личность носит в самой себе свои цели и между тем носит их для того, чтобы служить недоступным человеку целям общим»²⁶⁷.

Таким образом, сфера у Толстого превращается в мифему, вбирая в себя и платоновские коннотации, и философему, и даже «ритуалему» (термин, не вполне устоявшийся, но в данном случае, пожалуй, уместный).

Г.Д. Гачев заметил, что «геометрические фигуры, упоминаемые писателями вроде случайно и побочно, на самом деле глубоко архетипичны и суть фундаментальные модели»²⁶⁸. По мысли Гачева, Пьер и Каратаев глядятся друг в друга, как квадрат в круг, и совместить их невозможно, как решить задачу о квадратуре круга. Это значит, что Пьер до конца не может принять каратаевского непротивления. На наш взгляд, в Каратаеве и Болконском много общего, что отмечает Пьер, едва познакомившись с Каратаевым в плену. В дальнейшем воспоминания Пьера об этих двух оказавших на него наибольшее влияние людях будут идти параллельно, в тексте последнего тома «Войны и мира» множество перекликающихся деталей: оба героя во время болезни укрыты шинелью, оба умеют находить общий язык с разного рода людьми; о Каратаеве сказано: «выражение невинности и юности»²⁶⁹, о Болконском: «невинный, ребяческий вид»²⁷⁰; Каратаев – «соколик», Болконский – «птица небесная»; Каратаев – «частица целого»²⁷¹, Болконский – «частица любви»²⁷²; даже болезнь была у них одинаковая: «сделалась лихорадка», как сказано о том и о другом, и почти одновременно²⁷³. Каратаев перед смертью одет «ризой», с которой сравнивает Толстой его шинель, Болконский – багрянницей (одеяло розовое, в «предсказании» Сони – красное)²⁷⁴. Странно, что до сих пор в толстоведении сохраняется какое-то искусственное противопоставление «болконского» и «каратаевского» начал в «Войне и мире», тогда как много правильнее говорить о противопоставлении «безуховского» начала, т.е. социальных исканий – «болконско-каратаевскому», связанному с нравственным самосовершенствованием и глубоким недоверием к социальным изменениям, которые не могут сделать человека «счастливее и лучше».

Пьер, чье имя означает «камень», «скала», должен, конечно, соотноситься с определенной ассоциативной формой. Когда Наташа говорит, что Пьер «четвероугольный», она не так уж далека от истины. Толстой подчеркивает это дальнейшим лепетом Наташи о том, что Безухов масон. Камень правильной кубической формы является в учении масонов символом самосовершенствующейся души, в отличие от необработанной души, подверженной грехам и соблазнам, которую символизирует камень неправильной формы. Не зная о масонской символике, Наташа верно определяет сущность души Пьера. Он яркий, «синий с красным» (цвета «голубого», «иоанновского» масонства и красного, т.н. «шотландского», или «андреевского»), надежный, устойчивый.

²⁶⁶ Толстой Л. Н. Собрание сочинений : в 22 т. М. : Художественная литература, 1978–1985. Т. 7. С. 52.

²⁶⁷ Там же. С. 257.

²⁶⁸ Проблемы поэтики и истории литературы : сб. ст. Саранск : Мордовск. гос. ун-т, 1973. С. 114.

²⁶⁹ Толстой Л. Н. Собрание сочинений : в 22 т. М. : Художественная литература, 1978–1985. Т. 7. С. 54.

²⁷⁰ Там же. Т. 6. С. 395.

²⁷¹ Там же. Т. 7. С. 56.

²⁷² Там же. С. 69.

²⁷³ Там же. С. 62, 163.

²⁷⁴ Там же. С. 165, 37.

Красный и синий – это и излюбленные цвета даосов. О князе Андрее речь не идет, и это понятно. Геометрические формы, будь то квадрат или круг, куб или сфера, не годятся для определения Болконского, и только во сне Николеньки обозначится, что князь Андрей «не имел образа и формы»²⁷⁵, подобно воде и духу. Эти слова можно принять за перифраз из «Дао дэ цзин»: «Великий образ не имеет формы»²⁷⁶.

У даосов круг является символом неба, квадрат – Земли. Дао – это и круг, и квадрат одновременно, поэтому «великий образ» не может быть оформлен в привычных нам геометрических понятиях. Современные философы, например, Т.П. Григорьева²⁷⁷, ставят вопрос о «квадратном» и «круглом» мышлении. В китайской философии существует понятие «квадратного» мышления, с четырех сторон ограниченного, и «круглого», т.е. расширенного сознания. С этим связана и символика китайской вазы – круглой с квадратным основанием, соответствующей небу и земле.

Влияние философии Платона на Толстого изучено достаточно хорошо, вопрос же о степени знакомства молодого Толстого с китайской философией и мифологией, в частности, с идеями даосизма, остается открытым. Хронологически написание «Войны и мира» предшествует увлечению Толстого «Дао дэ цзин». Однако вопросы типологического сходства идей даосизма и «Войны и мира» освещались в толстоведении²⁷⁸.

Краткий обзор архетипических пространственных форм и их роли в структуре образа пространства в «Войне и мире», а также ассоциативной связи базовых геометрических концептов с психологическими характеристиками персонажей не может, конечно, претендовать на полноту и предлагается нами в качестве тезисов, которые могут быть раскрыты в ходе дальнейшего исследования.

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ОСНОВА РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

Г.О. Портнов

Объектом нашего исследования в данной статье станет ряд особенностей первого произведения Ф.М. Достоевского, сближающих его с мифопоэтическими текстами. Анализируя творчество писателя, В.Н. Топоров соотнес тексты классика с «архаическими текстами космологического содержания, описывающими решение некоей основной задачи»²⁷⁹. Замечание справедливое, ведь Ф.М. Достоевский выступил в своих произведениях продолжателем традиций «Петербургского текста» русской литературы. Образ северной столицы занимает особое место в литературной традиции XIX в. С ним связаны специфическое мировосприятие автора, онтологический статус, качественно иное по сравнению с другими городами жизненное и культурное измерение. За Петербургом закреплена и укоренившаяся в русской культуре со времен Петра I мифология. Начиная с А.С. Пушкина Петербург в русской литературе становится трагической сце-

²⁷⁵ Толстой Л. Н. Собрание сочинений : в 22 т. М. : Художественная литература, 1978–1985. Т. 7. С. 54. С. 308.

²⁷⁶ Дао дэ цзин. СПб. : Азбука-классика, 1998. С. 45.

²⁷⁷ См.: Григорьева Т. П. Дао и Логос (встреча культур). М. : Наука, 1992.

²⁷⁸ Ким Рехо. Диалог культур: Лев Толстой и Лао-цзы // Восток в русской литературе XVIII – начала XX века. М. : ИМЛИ РАН, 2004; Ким Рехо Лев Толстой и Лао-цзы (теория «неделания» и образ Кутузова) // Мир филологии. М., 2000. См. также статью : Полтавец Е. Ю. «Война и мир» Л.Н. Толстого в контексте даосской философии // Текст и контекст в литературоведении : сб. науч. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. XI Виноградовские чтения. М. : МГПУ – Ярославль : Ремдер, 2009. Т. II.

²⁷⁹ Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М. : Прогресс-Культура, 1995. С. 194.

ной, на которой решаются «последние вопросы», а «маленький человек», как правило, титулярный советник со всеми его бедами и неурядицами, – моделью Человека вообще, открывающего для себя жестокие законы бытия. После Пушкина Достоевский становится «гениальным оформителем, сведшим воедино в своем варианте Петербургского текста свое и чужое и первым сознательным строителем Петербургского текста как такового»²⁸⁰. Отсюда и неразрывная психофизиологическая связь героя и Петербурга, и болезненное присутствие города в сознании персонажа, и взаимосвязь человека с окружающим его миром. Это то, что В.Н. Топоров назвал «изоморфной структурой сущностей», характерной для Петербургского текста и особенно рельефно выявленной в творчестве Достоевского²⁸¹. Уже начиная с «Бедных людей» Достоевский, органично впитав традицию, задействует архетипический уровень, связанный с «Петербургским текстом».

Ориентация писателя на космологическое содержание его произведений определяет использование в них широкого спектра библейских (Рая, Ноева ковчега, 30 серебрянников) и мифологических (яйца) образов, мотивов, приемов.

Вводя их в описание жизни «маленького человека», Достоевский придает, казалось бы, мелким событиям семейной и служебной жизни Девушкина и Доброселовой онтологическую значимость.

Так, в первом письме Макар Девушкин упоминает в характеристике своего жилища ключевой для понимания всего романа образ Ноева ковчега: «здесь шум, крик, гвалт!.. Порядку не спрашивайте – Ноев ковчег!»²⁸² Использованная Достоевским метафора относится как к жилищу Девушкина, так и к жилищу Доброселовой, и ко всему Петербургу. В ветхозаветной мифологии с этим образом связана идея спасения и имплицитно – начала новой жизни. В библейской традиции Ноев ковчег был ориентирован не столько на эсхатологию, сколько на космогонию – творение нового мира. У Достоевского в контексте Петербургского мифа и творимого им Петербургского текста делается акцент на эсхатологии. Использованный в «Бедных людях» архетипический образ ковчега отсылает к легенде о случившемся в Петербурге наводнении, который воспроизвел в сюжете «Медного всадника» А.С. Пушкин. Известно, что в фольклорной памяти это наводнение закрепилось как новый вариант потопа. Хотя в «Бедных людях» потоп не упоминается как реалья, он имплицитно заложен в романе как метафора конца света. И образ Ноева ковчега, лишенный амбивалентности жизни/смерти и ориентированный на мортальный полюс (гибель), актуализирует эсхатологичность ветхозаветного мифа, совпавшего с петербургским. Неслучайно образ Ноева ковчега поставлен в письме Девушкина рядом с образом Содома: «удивляюсь, как в таком содоме семейные люди уживаются»²⁸³. В понимании Девушкина его жилище – сборище грешников, обреченных на гибель.

Нацеленность на космогонию, создание нового мира, в контексте романа – начало новой жизни, присутствует лишь в первом письме Девушкина. В своем новом «углу», в котором читатель застаёт героя в начале романа, он справляет новоселье, сюда он переехал, чтобы быть ближе к Варваре, которую спас от козней Анны Федоровны. С этого момента должна начаться новая жизнь героев. Вместо этого их ждет череда все более жестоких злоключений и лишений, что отвечает эсхатологическому сюжету. Хозяйка сочиняет сплетни про Девушкина, на него пишет пасквили псевдолитератор Ратазев, Анна Федоровна пытается заманить Доброселову в публичный дом, потом подсы-

²⁸⁰ Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М. : Прогресс, 1995. С. 277.

²⁸¹ Там же. С. 316.

²⁸² Достоевский Ф. М. Бедные люди // Достоевский Ф. М. Сочинения : в 2 т. М. : Правда, 1987. Т. 1. С. 67.

²⁸³ Там же. С. 15.

лает к героине Быкова. И так далее вплоть до разлуки обоих героев, что для одного из них (Девушкина) равносильно крушению мира.

У Достоевского «ковчег» становится местом сбора зараженных «вирусом» бедности и несчастья. Неслучайно Доброселова замечает: «Несчастье – заразительная болезнь. Несчастливым и бедным нужно сторониться друг друга, чтобы еще более не заразиться»²⁸⁴.

Пребывание в таком «ковчеге» определяется у Достоевского как болезненное состояние и маркируется лексическими штампами: «ни жив, ни мертв», «скука», «тоска», «чахлый», «бессонница», «жар», «бред», «волнение», «страх». Вместо спасения героев в такой модели мира, как «ковчег», поджидает опасность: здесь по соседству с Девушкиным живет пасквилянт Ратазев, сплетница-хозяйка, рядом с Доброселовой – коварная Анна Федоровна. Здесь герои переживают пограничные состояния: сна и яви, здоровья и болезни, жизни и смерти. Причем граница между этими состояниями оказывается прозрачной. Неслучайно Девушкин в первом письме, одержимый вдохновением, не может отличить литературного вымысла от реальности, а потом по очереди с Доброселовой в письмах друг другу они под влиянием болезни воспроизводят сцену собственных похорон. Воображаемая смерть неотличима от реальной: так, рядом с сублимирующими свою смерть главными героями по-настоящему умирают студент Покровский и чиновник Горшков. В финале романа метафора гибели мира получает свою онтологическую реализацию: разлука героев оборачивается отказом от любви, разрывом родственных связей, утратой связей между людьми.

В сюжет эсхатологического мифа, реализующегося в сюжете романа, вовлекается и архетипический образ яйца. Черная лестница, которой Девушкину приходится пользоваться чаще парадной, чтобы укрыться от требующей с него платы хозяйки квартиры, сплетен жильцов, знающих о его встречах с Варварой, выглядит следующим образом: «На каждой площадке стоят сундуки, стулья и шкафы поломанные, ветошки развешаны, окна powyбиты; лоханки стоят со всякою нечистью, с грязью, с сором, с яичною скорлупою да с рыбьими пузырями...»²⁸⁵ На семантику образа яичной скорлупы указывала еще Т.А. Касаткина в анализе «Преступления и наказания»: «Яйцо – древний символ воскресения и новой жизни... Яйцо – забота, но яйцо – это и самая большая надежда. И нет символа смерти чудовищнее, чем расколотое, разбитое яйцо, пустая скорлупа <...>, сохраняющая видимость жизни, но утратившая все свое солнечное содержание»²⁸⁶. Эта семантика подтверждается цепью смертей живущих в этом доме героев. Расколотая оболочка яйца – знак пустой жизни, превратившейся в фикцию.

Отсюда идущая с «Бедных людей» патологическая боязнь героя превратиться в *ветошку*, то есть ничто: «И ведомо каждому, Варенька, что бедный человек хуже *ветошки* и никакого ни от кого уважения получить не может...»²⁸⁷, «так что я у этих господ чуть ли не хуже *ветошки*, об которую ноги обтирают»²⁸⁸, «затирает ее работу, словно *ветошку*»²⁸⁹. По определению словаря В.И. Даля, «Ветух м. стар. Ветоха ж. Ветошка, тряпка, тряпица, лоскут изношенной одежды, белья; подтирка»²⁹⁰. Мотив изношенности, истертости человека – едва ли не главный в «Бедных людях». В характеристике внешнего вида Девушкина и других героев Достоевский буквализирует эту ис-

²⁸⁴ Достоевский Ф. М. Бедные люди // Достоевский Ф. М. Сочинения : в 2 т. М. : Правда, 1987. Т. 1. С. 64.

²⁸⁵ Там же. С. 14.

²⁸⁶ Касаткина Т. А. О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа реализма в высшем смысле. М. : ИМЛИ РАН, 2004. С. 327.

²⁸⁷ Достоевский Ф. М. Бедные люди // Достоевский Ф. М. Сочинения : в 2 т. М. : Правда, 1987. Т. 1. С. 68.

²⁸⁸ Там же. С. 80.

²⁸⁹ Там же. С. 15.

²⁹⁰ Даль В. И. Ветух // Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М. : ОЛМА-ПРЕСС. Т. 1. С. 205.

тертость в физическом и нравственном смыслах – от описания изношенной одежды до подчеркивания стертости онтологических границ. Отсюда образ тридцати рублей (в библейском контексте – серебрянников), коими Варвара помогает Девушкину, но ухудшает свое положение. Такой же противоречивый поступок, как отказ Девушкина нищему мальчику в деньгах во имя собственного спасения. От добра до зла, так же, как от любви до ненависти, в понимании Достоевского – один шаг. Столь же неоднозначным оказывается и финал романа. Было бы несправедливо считать «Бедных людей» только развернутым на мифологической основе сюжетом о гибели мира, что могло бы вписаться в традицию «Петербургского текста». По Достоевскому, человек, переживающий пограничное состояние, в момент близости к смерти начинает ценить жизнь. Экстремальные условия крушения мира накануне метафизического потопа актуализируют у Девушкина переживание экзистенции. Теряя Варвару, Макар понимает, насколько сильно ее любит. Так же переезд в нищий «угол» в начале романа приносит ему обостренно чуткое восприятие мира. И в то время, как он обречен на умирание, Доброселову ждет новая жизнь.

Таким образом, роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди» является тем самым «усложненным текстом аккумулирующего типа», к какому относятся все произведения «Петербургского текста». В его тексте автор актуализирует эсхатологический петербургский миф, используя библейские образы-символы Ноева ковчега, содома, 30 серебрянников, яйца. Все они у Достоевского вовлекаются в амбивалентное поле значений, связанных с ситуацией жизни «на краю», которой автор испытывает всех своих героев, даруя им ощущение полноты бытия.

РОЛЬ НАРОДНОЙ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ В РОМАНЕ А.К. ТОЛСТОГО «КНЯЗЬ СЕРЕБРЯНЫЙ»

В.А. Лапина

Роман А.К. Толстого «Князь Серебряный» выделяется в литературном процессе своего времени тесной связью с фольклором. На эту характерную черту творчества писателя обращали внимание многие известные исследователи: Т.В. Иванова²⁹¹, Н.В. Савельева²⁹² и т.д. Но немногие из литературоведов и фольклористов отмечали связь произведений А.К. Толстого с народной смеховой культурой. В числе трудов, касающихся данной проблемы, основными являются статья В.А. Смирнова «Сатирические произведения А.К. Толстого и фольклор»²⁹³ и кандидатская диссертация Н.Г. Григорьевой «Принципы характерологии в творчестве А.К. Толстого («Князь Серебряный», драматическая трилогия)»²⁹⁴, в которой рассматривается демонический характер пространства. Однако собственно смеховая культура в романе А.К. Толстого почти не исследована. Между тем данная проблема не просто актуальна для понимания данного произведения, но и в значительной степени определяет его картину мира.

²⁹¹ Иванова Т. В. Фольклор в творчестве А. К. Толстого. Петрозаводск : КГПУ, 2004.

²⁹² Савельева Т. В. Фольклоризм как стилевая черта творчества А. К. Толстого. Режим доступа: [www./http://diss.rsl.ru/diss](http://diss.rsl.ru/diss), свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

²⁹³ Смирнов В. А. Сатирические произведения А.К. Толстого и фольклор // Вопросы русской литературы : республ. межведомств. науч. сб. Львов : Изд-во при Львовском гос. ун-те изд. объединения «Вища школа», 1978. Вып. 2 (32). С. 91–97.

²⁹⁴ Григорьева Н. Г. Принципы характерологии в творчестве А.К. Толстого («Князь Серебряный», драматическая трилогия). Режим доступа: <http://diss.rsl.ru/diss>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

Целью данной статьи является рассмотрение данной проблемы по отношению к роману «Князь Серебряный», а также определение дальнейших перспектив исследования фольклоризма смеховой культуры в творчестве писателя.

В народной смеховой культуре наблюдается противопоставление «мир – антимир». Оно достигает апогея в эпоху Иоанна Грозного, поскольку находит обоснование в повседневной реальности. В исследовании Д.С. Лихачева, А.М. Панченко и Н.В. Поньрко «Смех в Древней Руси» отмечается ярко выраженный смеховой и антимонастырский характер опричнины «с монашескими одеждами опричников как антиодеждами, с пьянством как антипостом, со смеховым богослужением, со смеховым чтением самим Грозным отцов церкви о воздержании и посте во время трапез-оргий, со смеховыми разговорами о законе и законности во время пыток и т.д.»²⁹⁵. Противопоставление опричнины и земщины понимается в этом научном труде как схема «мир – антимир».

Между тем в романе А.К. Толстого «Князь Серебряный» противопоставление Москвы и Слободы выступает очень явственно. В частности, Москва, а точнее, дом Дружины Андреевича – это традиционный мир, подчиненный установленному порядку. Слобода и конкретно царский дворец, являющийся ее центром, – это мир иной, изнаночный и кромешный.

В первую очередь игровой характер жизни в Слободе подчеркнут «перевернутым» названием этого поселения. Слово «слобода» связано этимологически со словом «свобода» и означало первоначально «поселение свободных земледельцев»²⁹⁶. Однако А.К. Толстой подчеркивает, что прозванием «неволя» «народ в насмешку заменил слово «слобода», значившее в прежнее время свободу»²⁹⁷. С другой стороны, такое переворачивание развенчивает культ свободы и искренности, свойственный карнавальным стихиям в фольклорной традиции.

Писатель отмечает: «Слобода имела свои обычаи, и ничего в ней не происходило обыкновенным порядком»²⁹⁸. Здесь возможно многое из того, что немыслимо в Москве: затравить человека медведем, отравить боярина на пиру и многое другое. Но важно и то, что поведение опричников прямо противоположно поведению москвичей. В полдень Москва кажется вымершей: «Православные покоились в своих опочивальнях, и не было никого, кто бы гневил бога, гуляя по улицам, ибо бог и человеку, и всякой твари велел покоиться в полуденную пору; а грешно идти против воли божией, разве уж принудит неотложное дело»²⁹⁹. Опричники в это время бодрствуют и пьянствуют в кабаке. А.К. Толстой описывает их подчеркнуто неприглядными: «Все были пьяны, иной, лежа на голой земле, проливал на платье чарку вина, другой силился хриплым голосом подтягивать товарищам, но издавал лишь глухие, невнятные звуки»³⁰⁰.

Такое поведение можно назвать антиидеальным, оно противоречит не только устоявшимся обычаям, но и фольклорной модели поведения:

У нас молодец не пьяница,
Он не ходит в трактир гулять,
Не проигрывает золотых перстней,
Проиграет – назад выкупит,
Золотой казной выручит³⁰¹.

Данное величание жениха в свадебном обряде не только выражает добрые пожелания молодому человеку, но и отображает народный идеал – умеренность, воспитан-

²⁹⁵ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л. : Наука, 1984. С. 48.

²⁹⁶ Слобода // Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. М. : Прогресс, 1987. Т. 3. (Муза – Сят). С. 672–673.

²⁹⁷ Толстой А. К. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1980. Т. 2. С. 121.

²⁹⁸ Там же. С. 125.

²⁹⁹ Там же. С. 100.

³⁰⁰ Там же. С. 100.

³⁰¹ Обрядовая поэзия / сост., подгот. текстов и коммент. Ю. Г. Круглова. М. : Русская книга, 1997. Кн. 2. Семейно-бытовой фольклор. С. 316–317.

ность, осмотрительность. Поведение опричников противоречит ему почти в той же мере, в какой кромешный мир противопоставляется реальному.

Однако контраст в поведении действующих лиц персонажей проявляется еще и в том, что положительные персонажи романа «Князь Серебряный», в той или иной мере противопоставленные опричнине, хотя и веселятся, но не смеются. Ни разу не слышно смеха от Максима Скуратова, Дружины Андреевича, Никиты Романовича. Исключение составляют только разбойники, которые в народном миропонимании связаны с кромешным и чужим так же тесно, как и опричники. Последние, напротив, смеются часто, а больше всех персонажей романа смеется Иоанн Грозный.

Подобного рода поведение отчасти поясняет монография В.Я. Проппа «Проблемы комизма и смеха». Исследователь отмечает: «Есть категория людей, <...> которые не смеются не вследствие внутренней черствости, а как раз наоборот – вследствие высоко-го строя своей души и своих мыслей»³⁰². Кроме того, позже В.Я. Пропп отмечает, что «в христианстве смеется именно смерть, смеется дьявол, хохочут русалки»³⁰³. Таким образом, смех в романе А.К. Толстого становится знаком принадлежности к изнаночному, дьявольскому миру.

Однако эту закономерность нарушает образ Василия Блаженного. Этот юродивый смеется над царем Иоанном Грозным, говоря: «Что это у тебя, Ивашко? У тебя рога на лбу! У тебя козлиные рога выросли! И голова-то твоя стала песья!»³⁰⁴ Смысл этого символа понятен – юродивый узнает в царе дьявола. До этого Василий смеется, когда называет Серебряного братом.

Но смех царя и смех Василия Блаженного резко отличаются друг от друга, и не столько характером, сколько смыслом, а также нравственной подоплекой. В упомянутой работе «Смех в Древней Руси» подчеркивается, что смех воспринимался в Древней Руси как нечто дурное и небогоугодное. Он был допустим только для юродивых и лишь в определенных случаях. В качестве примера разграничения дозволенного и недозволенного смеха приводятся два эпизода жития Василия Блаженного: святой покарал девушек, которые над ним смеялись, но сам смеялся над чертом, который убегал от него, измученный крестным знаменем³⁰⁵. Смеха достойно то, что связано с кромешным, что открыто немногим. Обыденные нелепости или поведение юродивого не должны быть осмеяны.

Таким образом, Василий Блаженный смеется над скрытой сутью вещей, смехом подчеркивая свою прозорливость юродивого. Царь же и опричники смеются впустую над тем, над чем смеяться нельзя, например, над наивностью Митьки и ворчанием Онуфриевны. Смех юродивого благой и мудрый, смех царя пустой и греховный.

Кроме того, пустой смех в Слободе не только становится нормой поведения, но и соседствует со смертью. Так, качели всегда были в народе неотъемлемым атрибутом веселья и принадлежностью почти любого праздника. В.Я. Пропп считает, что в этом обычае отразились гадания об урожае и аграрная магия, призванная стимулировать рост растений³⁰⁶. В Слободе же качелями называют виселицы, то есть орудие смерти. Когда боярину, неугодному царю, подносят отравленное вино, гибель несчастного лишь на мгновение смущает людей: «Между тем старика вынесли, и обед продолжался, как будто ничего не случилось. Гусли звучали, колокола гудели, царедворцы громко

³⁰² Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М. : Лабиринт, 2007. С. 22.

³⁰³ Там же. С. 230.

³⁰⁴ Толстой А. К. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1980. Т. 2. С. 343.

³⁰⁵ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л. : Наука, 1984. С. 123.

³⁰⁶ Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографического исследования. М. : Лабиринт, 2000. С. 150.

разговаривали и смеялись»³⁰⁷. Смерть, сопровождаемая смехом, таким образом, обретает карнавалыные черты.

Смех и смерть в Слободе связаны настолько тесно, что шутовство и юродство перестает служить защитой человеку, использующему такую модель поведения. В народной культуре шут и юродивый обретали особое право говорить правду всем и делать то, что они желают. Однако для шутов Александровской слободы их ремесло оборачивается гибелью. Один из них пострадал за шутку и погиб от руки Иоанна, который об этом говорил тоже со смехом: «С тех пор как пошутил я с одним неосторожно, стали все меня опасаться; смешного слова не добьешься; точно будто моя вина, что у того дурака душа не крепко в теле сидела!»³⁰⁸ Смерть, таким образом, сопровождается почти ритуальным смехом. Однако ей чужда карнавальная амбивалентность. Смех связан не со смертью, предшествующей возрождению, а с полной и неотвратимой гибелью.

Еще ярче губительность шутовства и юродства выражается в судьбе Морозова. Этот герой открыто противостоял опричнине, пока царь не сделал его шутом. Однако Дружина Андреевич обратил шутовство из мнимого поражения в победу и под видом «шутки» стал проклинать царя и его опричнину. Морозов стал юродивым в высшем смысле слова, пользуясь тем правом, которое дает человеку такая маска. Именно она позволяет герою быть не просто обличителем, но и пророком, особенно в восприятии читателя. Разумеется, человеку, воспринимающему текст, известно, что царю не суждено будет «стремя целовать» у ханов. Но также читатель знает, что опричнина в скором времени себя изживет, покажет свое бессилие. Именно об этом и говорит царю Морозов. Это юродство Бога ради, абсолютно лишённое инфернальности, а потому в кромешном мире оно оказывается губительным для положительного героя.

В обличительной речи Морозова отражена карнавально-смеховая природа всего царства Иоанна, его опричнины. «Каких шуток не перешучено на Руси, с тех пор как ты государишь! Потешался ты, когда был еще отроком и конем давил народ на улицах; потешался ты, когда на охоте велел псарям князя Шуйского зарезать!... Давай и над церковью Христовою поглумимся! Вот и набрал ты всякой голи кабацкой, всякой скаредной сволочи, нарядил ее в рясы монашеские и сам монахом нарядился, и стали вы днем людей резать, а ночью акафисты петь. Сам ты, кровью обрызган, и пел, и звонил, и чуть ли обедню не служил»³⁰⁹.

В этом монологе Дружины Андреевича ярко отражается одна из главных примет смехового мира вообще и Слободы в частности – наличие в нем масок, личин, ряжения. Морозов обвиняет царя и опричников в кощунстве, так как они переодеваются в монахов и служат обедни. Но если в настоящем монастыре царят умеренность и спокойствие, то опричники предаются излишествам и жестоким бесчинствам. Это, скорее, антимонастырь. Фальшивость заметна даже в сцене ночного молебна, когда на доспехи и блестящие кафтаны опричников небрежно накинута черная ряса. Многие из них идут на молебен буквально от пиршественного стола. Кроме того, обращает на себя внимание сочетание слов «царь, одетый иноком»³¹⁰. Он не перевоплотился в монаха, он просто им притворился, нарядился, используя определенную одежду и поведение.

Перед тем как Иоанн Грозный рядится монахом, ему видятся души невинно убиенных. Ужаснувшийся царь призывает их: «если вы бесы, насланные вражьей силою – сгиньте! Если вы вправду, души казненных мною – дожидайтесь Страшного суда божия!»³¹¹ И уже после этого царю слышится голос: «Иване, Иване! на суд, на суд!»³¹² Те,

³⁰⁷ Толстой А. К. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1980. Т. 2. С. 132.

³⁰⁸ Там же. С. 229.

³⁰⁹ Там же. С. 333–334.

³¹⁰ Там же. С. 159.

³¹¹ Толстой А. К. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1980. Т. 2. С. 158.

кто страшат Иоанна Грозного, действительно оказались душами замученных им, а не дьявольским наваждением. Но царь рядится монахом и к тому же призывает всех опричников, стремясь отомстить свои грехи.

Но ряжение в народной культуре может иметь характер защиты, спасения от потусторонних сил. Так, невеста и ее родственники на свадьбе могут рядиться в вывороченные шубы или нелепую, некрасивую одежду. Поселяне, собираясь в ночное, надевают вывернутый тулуп и полотенце на голову. Как подчеркивает Л.В. Ивлева, «тот, кто исполняет ритуальные действия, рядится с единственной целью – сделаться непохожим на себя, остаться неузнанным и – что то же самое – неувиденным в тот момент, когда это представляется опасным»³¹³. Аналогично и царь, переодевшись монахом, пытается спастись от своей судьбы. Но Иоанн Грозный спорит не с дьяволом, а фактически с Богом, с его волей, и его ряжение не только не спасает, но и еще больше усугубляет его греховность.

Ряжение царя и опричников распространяется на всех, кто оказывается в его ближайшем окружении или в том же пространстве. Серебряному приходится отдать саблю при въезде в Слободу, тем самым лишившись не только оружия, но и своеобразного знака отличия, утратить статус воина. Басманов пытается ради шутки нарядить его в летник, но Никита Романович жестко пресекает это действие. Годунов постоянно вынужден притворяться не тем, кто он есть.

Интересен и эпизод с переодеванием разбойников, которые прикидываются скоморохами, чтобы проникнуть в Слободу. Таким образом поступали многие герои народного эпоса. В былине о Потыке богатыри оделись каликами, чтобы проникнуть в иное царство и спасти товарища. Илья Муромец поменялся одеждой со странником, чтобы беспрепятственно попасть к Идолищу. Но особенно важна былина-скоморошина «Вавило и скоморохи». Ее герои идут «на инишное царство, переигрывать царя собаку». Их задача состоит в том, чтобы именно переиграть и обмануть царя. Аналогично и разбойники стремятся обхитрить царя с помощью своих песен и умения притворяться, то есть играть. Это заканчивается не совсем успешно: царя обмануть все же не удалось. Но завершение похода практически идентично былинному: разбойники поджигают Слободу, а «инишное царство» загорается от музыки скоморохов.

Но ярче всего культура ряжения отражается в образе Федора Басманова. Л.М. Ивлева упоминает о многочисленных примерах ряжения в одежду другого пола, то есть травестирирования³¹⁴. Но даже в определенные календарные периоды такое поведение порицалось, считалось постыдным и греховным, требовало в дальнейшем искупления. Для Басманова оно стало повседневным. Этот опричник, по слухам, плясал перед царем в летнике, то есть в женском сарафане. Он не носит бороды, а, напротив, отпускает длинные волосы и становится похож на девушку. Ряжение отчасти защищает его: Федор обретает милость царя и некоторую безопасность в мире Слободы. Кроме того, опричники, хотя и не почитают его в полной мере, но опасаются. Это связано с отношением к маске и ряженому как опасным и нечистым³¹⁵. Кроме того, травестирирование отшатывает от Басманова народ, вплоть до того, что опричника вместо Федора называют Федорой, и царь предлагает ему взять из кладовой соболей на душегрейку, тем самым закрепляя его в женском статусе навсегда.

После боя с татарами Федор ведет себя, как кокетливая девушка, беспокоится за свою красоту и тревожится, скоро ли сойдет загар. Кроме того, Басманов карикатурно воспроизводит женскую модель поведения, связанную с похоронным причитанием:

³¹² Толстой А. К. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1980. Т. 2. С. 159.

³¹³ Ивлева Л. М. Ряжение в русской традиционной культуре. СПб. : РИИИ, 1994. С. 31–33.

³¹⁴ Там же. С. 92.

³¹⁵ Там же. С. 183.

«Сирота я горькая, горемычная! С тех пор как разлюбил меня царь, всяк только и норовит, как бы обидеть меня!... Ой, житье мое, житье нерадостное! Надоело ты мне, собачье житье! Захлесну поясок за перекладинку, продену в петельку головушку бесталанную!»³¹⁶ Исполнив это своеобразное псевдопричитание, Басманов требует жалобную песню у музыкантов, чтобы «душа рассталась с телом». Но «душа не хочет из тела вон»³¹⁷, и он требует уже разудалую плясовую. Переход от слез к смеху, от печали к веселью очень легкий, потому что ни то, ни другое не является естественным, а воспринимается как маска.

Между тем маска в русском ряжении играет неоднозначную роль. Она дает человеку особую свободу – свободу дурного действия: «Происходит освобождение действующего лица от груза многих будничных установок, регламентирующих в коллективе поведение каждого»³¹⁸. Кроме того, маска выделяет человека из окружающей среды, ставит его особняком. Именно это и происходит с Басмановым. Ему уступают, его иллюзорно почитают, но его и презирают. Попав в немилость, Федор остается в одиночестве, даже отец от него отворачивается.

Но до начала действия романа Басманов не был травестированным шутком, а напротив, вел себя именно так, как предписывается мужчине: доблестно сражался. Вне Слободы, во время схватки с татарами он тоже ведет себя не по-женски, а по-мужски, вызывая восхищение у Михеича и Серебряного. И в данном случае символично, что Серебряный узнает его не сразу. С одной стороны, это связано с маской, которая не позволяет идентифицировать ее носителя. С другой, данный эпизод явно восходит к народной сказке, в которой герой до поры до времени презираем и принимается за дурака, только во время свершения своих подвигов открывая истинное лицо. Однако долго сохранять его Басманов не может, возвращаясь после битвы к прежней ряженной модели поведения.

Таким образом, фольклорная смеховая культура разнообразно отражается в романе «Князь Серебряный», формируя некоторые его образы, а также топос Слободы. Это пространство построено на ряжении и карнавализации и буквально подавляет иное поведение. Тот, кто оказался в ней, вынужден в большей или меньшей степени рядиться и быть тем, кем он на самом деле не является. Иногда это проявляется очень слабо, как в случае с Серебряным, иногда определяет жизнь и судьбу персонажа, как, например, Басманова и Годунова. Особо же выделяется ряжение Морозова, которое дает возможность быть искренним, но губит героя.

Дальнейшее изучение творчества А.К. Толстого в данном аспекте представляется очень актуальным и перспективным. Необходимо рассмотреть соответствующих персонажей более глубоко, чем позволяет данная статья. Кроме того, в дальнейшем предполагается провести более широкое исследование смеховой народной культуры в творчестве А.К. Толстого, рассмотреть его драматургию и особенно сатирическую поэзию.

³¹⁶ Толстой А. К. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1980. Т. 2. С. 290.

³¹⁷ Там же. С. 291.

³¹⁸ Ивлева Л. М. Ряжение в русской традиционной культуре. СПб. : РИИИ, 1994. С. 180.

МИФОЛОГО-АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ПЛАСТ РОМАНА Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»

Х.Ш. Табатадзе

Автор романа «Мелкий бес» Федор Сологуб (Федор Михайлович Тетерников, 1863–1927) – крупный писатель конца XIX – начала XX столетия. Сологуб сближается с кругом ранних символистов, со временем становится в нем одной из ведущих фигур, неотрывно связывая себя с этим литературным движением.

В художественной картине мира многих писателей-символистов метафоризация является ведущим способом коммуникативного диалога с читателем. Средством же воплощения особого авторского идиостиля часто становится сотворенный автором миф как наиболее яркий выразитель сущности творческих начал мира и культуры. В этом отличительная особенность когнитивной функции сознания символистов – моделирование реальности по законам искусства. Именно искусство для символиста – глубокий аналог общего мироустройства.

В литературном направлении, к которому принадлежал Ф. Сологуб, происходили заметные сдвиги, сложная эволюция. Сам же он менялся меньше, чем кто-либо, почти не отступая от позиций, обретенных еще в 1890-ые гг. В письме к В.Я. Брюсову 1906 г. А.А. Блок сказал о Сологубе: «... он принадлежал к нестареющим в повтореньях самого себя»³¹⁹. То было не порицание, а указание на свойство творческой личности, которое Блок высоко ценил и о которой позднее высказался еще более красноречиво: «В современной литературе я не знаю ничего более цельного, чем творчество Сологуба»³²⁰.

Период творческой активности писателя – конец XIX – начало XX в. – считается переходной культурной эпохой. Наблюдая за изменением типов художественного видения, в контексте эволюции не только европейской, но и русской культуры, можно обнаружить такую закономерность как попеременное чередование устойчивых и переходных культурных эпох. Наряду с устойчивым этапом, вырастающим в понятие культурной эпохи, в историческом процессе выделяются переходные периоды, когда данная культура уже не представляет прежнюю эпоху, но и не приобретает целостности нового типа. В переходную эпоху происходит созревание новых способов ориентации, формируются новые элементы становящейся картины мира³²¹.

В культуре человек выступает как универсальное существо. В ней писатель выявляет и реализует свои неограниченные возможности познания и творчества, ощущает себя существом творческим³²².

Понятие культуры трудно поддается однозначному определению. Не случайно в философской литературе существует множество различных формулировок, каждая из которых раскрывает отдельные стороны этого многогранного явления. Целесообразно выделить три главных аспекта понятия культуры. Во-первых, культура есть сфера свободной самореализации личности, сфера творчества, в которой наиболее полно реализуются творческие потенции человека. Во-вторых, культура есть ценностное отношение к реальности, с которым тесно связано понятие идеала, в частности нравственного и эстетического. В-третьих, культура есть искусственный, созданный мыслью, духом и руками человека мир, отличный от «натуры» (природы). Этот аспект представляет собой особый мир, в котором определяющей является духовная сторона.

³¹⁹ Блок А. Собрание сочинений : в 8 т. М. – Л., 1963. Т. 8. С. 152.

³²⁰ Там же. С. 284.

³²¹ Кривцун О. Эстетика. М., 2000.

³²² Там же.

По определению О. Кривцуна переходная культурная эпоха – это «экстатичность и избыточность художественных поисков... Вспышки мистицизма, углубленный метафоризм и символика в искусстве переходных этапов; культ интуиции и психологизма»³²³.

Кроме всего этого, во время переходной эпохи наблюдается шаткость мировоззренческих позиций, попытка сблизить творческий процесс с природной стихией, доминирующее положение в культуре неизобразительных видов искусств (музыки, архитектуры, лирической поэзии, балета), тенденция к синтезу искусств, живописность, углубленная метафоричность и символика художественного образа.

Художественная картина мира писателя (художественный мир романа Ф. Сологуба «Мелкий бес») здесь не исключение.

Идиостиль Ф. Сологуба содержит ряд особенностей, изучение которых способно прояснить языковой портрет автора как носителя коммуникативных и когнитивных составляющих парадигмы Серебряного века русской культуры. К числу таких особенностей относится авторская модель построения пространства в романе «Мелкий бес», в основе которой лежит принцип мифологизированной реальности.

Пространство мифа, творимого Сологубом, наполнено своеобразной авторской семантикой сквозной для русской литературы, восходящей к идиостилю Н. Гоголя, Ф. Достоевского.

Художественная картина мира представляет собой сложный феномен, содержание и структура которого зависят от значительного количества факторов, среди которых есть объективные (научные представления, историко-культурная ситуация, национальные традиции) и субъективные (принадлежность к субкультуре, индивидуальный опыт, специфика творческой личности). Бесспорным является то, что любое литературное течение создает и передает последующим поколениям определенную художественную картину мира, которая отражается в языке эпохи.

Философская «картина мира» у Вл. Соловьева, «духовного отца» русского символизма, в ее самых основных чертах строилась на уподоблении мира мифоподобному тексту, в котором легко вычлениваются «персонажи» и «сюжеты» мировой культуры. Искусство в целом как наиболее совершенное проникновение в тайны бытия и как его преображение само по себе в сознании символистов приравнивалось к мифу – его природе и культурной функции. Всякое произведение искусства – миф. Но, с другой стороны, именно миф в узком значении слова оказывается самым высоким образцом для современного искусства. Миф в этом аспекте противопоставляется позднему искусству (прежде всего, «натурализму») как наиболее глубокий способ миропостижения и преображения жизни.

Вячеслав Иванов, поэт и теоретик символизма, констатировал: «Мифотворчество возникает на почве символизма реалистического. <...> Ибо миф – отображение реальностей, и всякое иное истолкование подлинного мифа есть его искажение. Новый же миф есть новое откровение тех же реальностей...»³²⁴

Процесс проникновения в реалистическую прозу того, что было свойственно эстетике символизма, получал воплощение в творческой практике писателей. В прозе наблюдалась мифологизация реальности. Все это нашло отражение на уровне текстов символистов и может быть наглядно продемонстрировано с помощью текстового анализа.

Художественный мир Ф. Сологуба по своей конструкции и внутреннему наполнению представляет собой некую модель реальности, создаваемую самим автором, однако эта модель строится на мифологической основе. У писателя появляется целая плеяда мифологизированных персонажей.

³²³ Кривцун О. Эстетика. М., 2000. С. 216.

³²⁴ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 157.

Действительно, Блок очень тонко подметил особую манеру Сологуба использовать в творчестве элементы ментальных составляющих русской поведенческой и мировоззренческой парадигмы. Авторское тяготение к мифологизации реальности в романе продиктовано стремлением не просто воссоздать эпоху, но и разобраться в сложном вопросе русской парадигмы сознания, которая, по мнению писателя, заводит страну в опасные дебри, сопоставимые с эсхатологическими глубинными катастрофами. Именно для воплощения этой экзистенциальной мысли автор прибегает к использованию мифотворческого начала при построении нарратива романа.

Вводимые мифологические существа могут быть по-разному раскодированы. Для примера из «Мелкого беса» достаточно вспомнить сны Людмилы Рутимовой о змее и о прекрасном лебедь: «И у змея, и у лебедя наклонялось над Людмилою Сашино лицо»³²⁵. Змея можно понять как библейского Змия-искусителя, а также как Зевса-лебедя. Такой авторский прием читателю показывает сущность отношений Людмилы и Саши Пыльников. В данном примере происходит переименование ветхозаветного и античного мифов.

Автором в романе также активно используется образ барана. С бараном сравнивается герой романа Володин. «Вошел, молодой человек <...>: волосы, как у **барашка**, курчавые, глаза выпуклые и тупые, – все, как у веселого барашка, – глупый молодой человек»³²⁶. Но, кроме внешнего вида, у Володина были даже бараньи повадки: «Володин выпятил нижнюю губу, сделал значительное лицо знающего себе цену человека и сказал, **по-бараньи** наклоняя голову»; «И довольный убедительностью своего выражения, Володин засмеялся, **заблеял**»³²⁷. Такое сравнение невольно отправляет нас в ветхозаветные времена, напоминая нам о библейских мотивах. Данный мотив становится более явным после совершения главным героем убийства Володина. Образ барана в лице Володина и его гибель от руки Передонова символизируют акт жертвоприношения: «Передонов выхватил нож, бросился на Володина и резнул по горлу»³²⁸.

Используя миф в качестве сюжетной опоры для своих произведений, в творчестве Сологуба происходит переход на новый этап, новую фазу. Происходит адаптация библейских (ветхозаветных), античных мифов к мировосприятию автора; в результате получается совершенно новый продукт под названием «сологубовский миф».

Мифотворчество становится отличительным элементом идиостиля Сологуба, а также его новаторским приемом, отличающим не только его творческую манеру, но и существенно меняющим художественную картину мира автора по отношению к классикам русской литературы.

По мнению У. Эко, автор в процессе создания текста, попутно создает специфический идиолект – «особый, неповторимый код говорящего»³²⁹. Код, выявляемый художником слова, порождает полисемию смыслов. Чем более полисемичен текст, тем интенсивнее развернут в нем процесс авторской рефлексии. В основе полисемичного текста – богатство идиолектов. Идиолекты текста и идиолекты сознания создают мощную среду для жизни текста в пространстве культуры.

Стоит обратить особое внимание на идиолект Ф. Сологуба. Прошло более ста лет, но его произведения со своими семантическими наполнителями глубоко укоренились в сознании читателей. Его стиль и манеру крайне сложно спутать с чьей-то манерой изложения мыслей. Творчество Сологуба можно отнести к такой системе, в которой писатель желает увидеть в художественном пространстве своего творения некий интеллектуальный мир и привнесение в него экзистенциальных элементов.

³²⁵ Сологуб Ф. Мелкий бес. М., 1991. С. 45.

³²⁶ Там же. С. 37.

³²⁷ Там же. С. 43.

³²⁸ Там же. С. 137.

³²⁹ Эко У. Отсутствующая структура. М., 1998. С. 85.

Творчество Сологуба полностью соответствует эпохе конца XIX – начала XX в. Поэт и прозаик гармонично вписался в рамки переходной культурной парадигмы. Признак неустойчивой парадигмы выявляется также в употреблении архетипических образов. Писателям Серебряного века нужно было именно в этих знаках и символах найти надежную опору для своих творческих целей. Знаковыми архетипами эпохи считались архетип Христа, Святой Троицы, ангела, беса и всякой нечисти, матери, смерти, Эдема и Эреба и др.

Поиск и первичное описание ведущих (активных) архетипов эпохи – задача культурологии и философии, но без подробного изучения их влияния на психику человека она не может считаться выполненной, так как именно в психике архетип проявляется наиболее развернуто и полно. Архетип проявляется во внутреннем и внешнем поведении человека не напрямую, а через качество происходящих внутри и вне человека процессов.

В романе «Мелкий бес» Сологубом введены следующие архетипы: Отец, Мать, Бес (в образе Недотыкомки) и др.

Сологуб почти во всех своих произведениях вводил архетипические образы, которые по своей семантической наполненности перекликались не только с концептами, но и мифами. Писателем введен полный перечень архетипов, которые в ряде случаев создают архетипические бинарные оппозиции. По словам К. Юнга, архетип – это своего рода «ментальная терапия от страданий и волнений всего человечества – голода, войн, болезней, старости, смерти»³³⁰.

Главной особенностью Сологуба как писателя является глубокое погружение в жизнь языка, одновременно происходит погружение в стихию образов – образы русского фольклора, языческой мифологии, античной мифологии, библейские образы, образы мировой литературы и др. Чертами его портрета можно считать антитетичность сознания, которая выражена в бинарных оппозициях; смещение критериев мировосприятия; ощущение эсхатологического окраса эпохи эпитетами и метафорами (имеется в виду образ Недотыкомки).

Возникший из глубин литературной традиции мифический образ «недотыкомки» является воплощением экзистенциального кошмара бытия, преследующего современного автору русского человека. Если рассмотреть исток авторского мифа о Недотыкомке, то на ум сразу же приходят черт Ивана Карамазова, гоголевский черт из «Майской ночи».

Если внимательно присмотреться, то роман «Мелкий бес» внешне реалистичен, но внутренне символичен. Роман выходит за рамки бытописательства не потому, что Сологуб вводит в него загадочного бесенка Недотыкомку (его ведь можно было бы объяснить как галлюцинацию Передонова), а потому, что цель Сологуба – описать жизнь русского провинциального города как микрокосм. Изображаемый город оказывается своеобразным мифологизированным пространством бытия.

Мифологизированным героем можно считать не только недотыкомку, но и княгиню, которая, по мнению Передонова, должна продвинуть его по чину. Даже столица носит мифологизированный характер. Вот что думает об этом Виктор Ерофеев: «Мир столицы, где живет мифическая княгиня, от которой зависит место инспектора для Передонова и куда сам герой ездит встречи с ней, не носит характера противовеса. <...> **Столица остается призрачной, ирреальной, никакой**»³³¹ [выделено мной – Х. Т.].

Таким образом, в художественное пространство романа попадает не только русская провинция, но и столица, что раздвигает рамки повествования и позволяет утверждать, что в сознании Ф. Сологуба мифологическое начало распространялось на всю

³³⁰ Юнг К. Человек и его символы. М., 1997. С. 76.

³³¹ Ерофеев В. «Мелкий бес» Ф. Сологуба и русский реализм // В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990. С. 5.

Российскую империю. Так в романе проявляет себя на художественном уровне основной метадискурс русской литературы рубежа XIX–XX вв. – призрачность империи Романовых. Отсюда протягивается ниточка к роману А. Белого «Петербург».

Важно, однако, понимать, что русский провинциальный город существует не только в оппозиции столице, но и как знак особой реальности России, как знак антитетичной относительно метрополии провинциальной культуры. Два типа пространства, сложившиеся к концу XIX столетия в русской литературе в две мифологемы (миф о Петербурге – миф о провинции), обладают каждый своей знаковой символикой. Это и памятник Петру I Фальконе в Петербурге (это остро чувствовал А. Пушкин, работая над поэмой «Медный всадник»), желтый цвет («Желтый цвет петербургской зимы, / Желтый снег, облипающий плиты...» (И. Анненский. «Петербург»); туман («Классическое описание Петербурга всегда начинается с тумана...»)³³².

Текст «Мелкого беса» почти целиком построен на бинарной оппозиции. В бинарных оппозициях, созданных Сологубом, специфически выступают «провинция – столица», «жизнь – смерть», «добро – зло» и т.п. Данные оппозиции, как и оппозиции «жизнь – смерть», «счастье – несчастье», лежат в основе описания любой картины мира и носят универсальный характер. Однако если в общеязыковой картине мира левая часть оппозиции обычно маркирована положительно, а правая – отрицательно³³³, то в нашем случае система оценок противоположна: здесь, как правило, отрицательно оценивается именно левая часть, т.е. «провинция». Объясняется это, на наш взгляд, особым восприятием жизни в сознании Сологуба: писатель чувствует необходимость вырваться из порочного круга, кардинально изменить окружающую действительность. Подсознательно для писателя «столица» ассоциируется с Эдемом, а «провинция» – с Эребом. Образ Петербурга воссоздается в романе как бы «за кадром». Автор старается расширить художественное пространство романа, используя в описании провинциального городка реалии столицы: («Из Летнего сада Передонов стремительно вошел к Вершиной»³³⁴) или предместьев столицы («Предводителей дом напоминал поместительную дачу где-нибудь в Павловске или в Царском Селе»). У значимых персонажей романа (девица Адаменко, Грушина) – родня живет в Петербурге.

Архетипы в произведении Сологуба не являются определенными образами или символами. Скорее, они похожи на невидимые магнитные поля, заставляющие металлические опилки располагаться в определенном порядке.

Главным архетипом, использованным Сологубом, является архетип Матери, который выявляется в образе Варвары Дмитриевны Малошиной. Однако этот архетип обретает довольно своеобразную семантизацию. В нашем случае нам будет близок сказочный архетип злой мачехи, которая пытается ревностью добиться Передонова. Проявления позитивного аспекта архетипа матери настолько воспеты в русской культуре, что не стоит повторяться, перечисляя их. Негативный аспект архетипического материнства вызвал к жизни ведьмовские образы мачех, свекровей и тещ всех сказок и семейных драм. Помимо матери как плодородного и доброжелательного божества, этот архетип таит в себе, по выражению Юнга, «оргастическую эмоциональность и стигийские глубины»³³⁵. Заботливая – убаюкивающая – обволакивающая – удушающая – пожирающая – вот направление непрямого скольжения архетипа от его положительного полюса к отрицательному.

Варвара предстает перед читателем в лице не только жены, но и матери (вспомним сюжет, где она приходится Ардальону Борисовичу троюродной сестрой). В Пере-

³³² Иванов Г. Собрание сочинений : в 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 31.

³³³ Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 39.

³³⁴ Сологуб Ф. Мелкий бес. М., 1991. С. 198.

³³⁵ Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов. Киев – М., 1997. С. 241.

донове же выявлен архетип Отца, пожирающего своих детей (в нашем случае – гимназистов). Недотыкомка семантически наполнена архетипом непонятной и безликой нечисти. Ее образ довольно ничтожен по сравнению с образом черта Ивана Карамазова, но именно этот образ также создает бинарную оппозицию Недотыкомке. Образ недотыкомки при сопоставлении с нарративом черта Карамазова демонстрирует авторскую установку на сознательное преуменьшение, что позволяет квалифицировать такой вариант сценария как типичный для переходной культурной эпохи элемент внутреннего метадискурса, отражающего установки сознания.

Таким образом, архетипизация является главной чертой переходной эпохи. Не только Ф. Сологуб, но и писатели Серебряного века пытаются на ее базе создать корпус произведений. Семантизация архетипов является основным признаком неустойчивой культурной эпохи. Ф. Сологуба, в отличие от других поэтов, выделяет особый идиостиль, который довольно удачно вписывается в культурный контекст эпохи начала XX в. Авторский уровень повествования вносит некоторую корректировку в понимание сложившейся картины мира в основном за счет «приема остранения»³³⁶.

Опять-таки это объясняется переходной культурной эпохой начала XX в. Подсознательно Сологуб жаждет выхода на кардинально другую плоскость бытия. Закладывается основа для выхода из кризиса сознания.

В романе «Мелкий бес» четко вырисовывалась не антитеза, а параллель «столица – провинция». Мифологическое начало распространяется на всю Российскую империю. Проявляется своеобразный метадискурс, указывающий на призрачность империи Романовых, начало распада традиционной картины мира русского сознания и замещение ее обобщенными символами. Символизация как наднациональный элемент картины мира любого народа распространяется на такие знаковые для национальной идентичности составляющие, как метрополия, провинция – основа пространства нации. Эта символическая размытость, зафиксированная в активизации сценариев «провинция» и «метрополия», уже закладывает основы будущего разрыва пространства мира на культурный «материк» и «эмиграцию» – культурный «остров».

ЭЛЕМЕНТЫ «МИФОЛОГИЗИРОВАННОСТИ» ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА В ЦИКЛЕ ПУТЕВЫХ ПОЭМ И.А. БУНИНА «ТЕНЬ ПТИЦЫ»³³⁷

Г.Г. Исаев

И в бездну я взглянул из Баальбека:
Там – даль и мгла. Туманно-синий Миф.
И. Бунин

Ю. Айхенвальд, характеризуя творчество И. Бунина, акцентировал самую примечательную, с его точки зрения, черту бунинской прозы: «...внутреннее соединение реальности и мифа, осязательной определенности и безграничного»³³⁸. Критик видел в бунинской интенциональности органичное соединение авторской преднамеренности и

³³⁶ Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983.

³³⁷ Работа выполнена при финансовой поддержке ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы в 2009–2010 гг.» (тема гранта – «Картина мира в художественном произведении: герменевтический аспект»).

³³⁸ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей : в 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 427.

неосознаваемых, имперсональных моментов. Их многоплановость включает такие проявления, отмечает В.Е. Хализев, которые связаны с «надэпохальным, восходящим к исторической архаике "коллективным бессознательным", могущим составлять "мифологический подтекст" художественного произведения...»³³⁹ Это особенно примечательно для книги путевых поэм «Тень птицы», содержащей своего рода «парад культур» Ближнего Востока. В ней ощутима тенденция к актуализации процесса восприимчивости к архетипическому фонду, к семантике первообразов.

Образному и концептуальному разворачиванию художественной картины мира способствует образ рассказчика, носителя, как и в мифе, сильного элементарно-чувственного восприятия мира. Все понятия и идеи воплощаются им в пластичных, осязаемых образах, мысль дается «в конкретном чувственно-материальном виде, объективируется и материализуется»³⁴⁰. Он является центральным героем, который стремится ничего не забыть, ничего не упустить из того, что он мог наблюдать, слышать во время путешествия. Писатель ставит цель как можно точнее закрепить на бумаге его мысли, оценки, точку зрения, передать через конкретные ситуации его отношение к окружающему миру и людям. Обширный и многообразный материал, обрисовывающий развитие стран Ближнего Востока, помещается в пределах определенного времени жизни героя книги, предстает как достояние субъективного опыта и внутренней жизни.

Сознание рассказчика в значительной степени мифологизировано. Для него характерен подчеркнутый антропоморфизм – перенос человеческих качеств на явления природы, миф не отделяется от процессов реального мира, а является их составляющей. Восприятие реальности почти всегда пропущено через мифологическую образность той или иной культуры. Как и у всех писателей, мифологические мотивы выполняют поэтическую функцию, обретают игровой и эстетический колорит³⁴¹, расширяя художественную картину мира путем введения образа ирреальной действительности, в которой действуют совсем иные законы. Имеет место синтез достоверного, документального и фантастического, мифологического.

Индивидуальная художественно-документальная картина мира в цикле формируется на основе трансформации архетипов в их взаимодействии с мифологемами и символами. Мифологический подтекст создается, прежде всего, через «грамматику литературных архетипов»³⁴².

Центральным является мотив пути. Это символ образа жизни и судьбы героя, который понимает их как странствие и духовное просветление. Его путешествие к святым местам Иерусалима и Ближнего Востока имеет в основе архетип «путешествия к Центру» или к «земле обетованной». Это – выражение стремления к высшим ценностям, к познанию смысла человеческой истории, к нравственному совершенствованию. Как отмечают исследователи, прохождение пути всегда связано с преодолением трудностей, препятствий, поэтому путь героя символизирует инициацию³⁴³. Паломничество разворачивается в двух направлениях. Путешествие по горизонтали – это перемещение по странам региона (Турция – Греция – Египет – Иудея – Ливан), которое описывается чрезвычайно подробно. Вертикальный путь представляет собой «путешествие духа», своеобразное ученичество: поиск истины в суфизме, традиционном исламе, иудаизме, религии Древнего Египта и христианстве. Благодаря этому жизнь открывается для героя вверх, приобретает вертикальное измерение. Он реконструирует для себя историю и основные религии Ближнего Востока в их самых разнообразных проявлениях, познает «тоску всех

³³⁹ Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002. С. 75.

³⁴⁰ Телегин С. Миф // Литература. Приложение к газете «Первое сентября». 1994. № 14. С. 6.

³⁴¹ Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002. С. 135.

³⁴² Михайлов Н. Н. Теория художественного текста. М., 2006. С. 76.

³⁴³ Трессидер Дж. Словарь символов. М., 1999. С. 297.

стран и времен». Составные интроспекции рассказчика – приводимые в очерках точки зрения Библии, Корана, Книги мертвых, Книги пирамид, Каббалы, Талмуда и др., которые он включает в свой внутренний мир в качестве взглядов, мотивов и установок.

Сюжет, отражающий религиозно-философские искания рассказчика, развивается с непосредственной опорой на «Гулистан» Саади, который читается им на протяжении всего путешествия и весьма пространно цитируется: «В утренней свежести я сижу на юте и упиваюсь жизнью поэта, мудреца и путешественника»³⁴⁴.

Почему рассказчик ориентируется на «Гулистан»? Видимо, потому, что это книга о поэте, о его понимании жизни. Этические сентенции Саади находят непосредственный отклик в душе героя и становятся основой его плана жизненного пути: «Родившись, употребил он тридцать лет на приобретение познаний, тридцать на странствования и тридцать на размышления, созерцание и творчество...» (с. 315). Творческое отношение Саади к реальности вызывает восторг: «Как прекрасна жизнь, потраченная на то, чтобы обозреть Красоту мира и оставить по себе чекан души своей!» (с. 315). Созвучны устремлениям героя толерантность иранского поэта, его проповедь свободы творчества.

Лирический герой разделяет основные принципы мировосприятия Саади и, прежде всего, постулат о том, что космос изначально совершенен, гармония составляет его фундамент, все пребывает в согласованном, едином ритме. Гармония мира имеет духовные истоки, скрываясь под разнообразными чувственно осязаемыми масками. Управляет целостным течением бытия могучий Бог, проявления его силы подобны законам, принципы действия которых непостижимы. Человек – маленькая песчинка в потоке времени и пространства, не имеющая ни возможностей, ни силы воздействовать на мироздание, пребывающее в вечности, и поэтому человек не может вмешиваться в движение природного процесса.

Сближение с кругом идей Саади возникает и на почве общих мифологизированных представлений о поэте и его взаимоотношениях с миром. Задействованный на примере Саади архетип поэта проясняет бунинское понимание природы творца как олицетворения сверхъестественного видения. Поэт несет знание прошлого, настоящего и будущего, его слово обладает почти магической силой. Способности поэта иррациональны, его поступки выходят за пределы ординарного, он отмечен богами³⁴⁵.

Саади был последователем суфизма, и в Стамбуле рассказчик, во всем стремящийся следовать за учителем, считает нужным посетить богослужение суфиев. Их танец описывается им как своеобразный архаический символический ритуал: «От древнейших хороводов, знаменовавших сперва вихрь планет вокруг солнца, а потом вихрь миров вокруг творца, идут и вихри дервишей. От экстаза "отрешения" суфи идет экстаз, которому предаются Ревущие и Кружащиеся дервиши и поныне» (с. 435).

Танец наделяется выраженной космической символикой, дает ощущение приобщения к божественному и трансформирует танцующих в имитируемые ими объекты. Участники мистического ритуала располагаются двумя полукругами. Одно из них символизирует процесс инволюции душ в материю, другое – их эволюцию к Богу; шейх, вступающий в танец позднее других, – это солнце, посредник между небом и землей; само помещение символизирует космос³⁴⁶.

Наблюдая за танцевальным ритуалом суфиев, рассказчик подпадает под его психоэнергетическое воздействие, переживает возвышенные чувства, которые способствуют гармонизации его души. Это один из этапов процесса его самоутверждения. Стать личностью, по учению суфиев, значит преодолеть земное притяжение, собственные

³⁴⁴ Бунин И. А. Собрание сочинений : в 9 т. М., 1965. Т. 3. С. 428. Далее тексты очерков цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

³⁴⁵ Полная энциклопедия символов и знаков / авт.-сост. В. В. Адамчик. Минск, 2007. С. 400–401.

³⁴⁶ Там же. С. 511–512.

прихоти, иными словами, прорваться сквозь завесу суетности, кажимости, призрачности и обрести духовный покой. Теперь герой понимает, что его предназначение не в служении обычным мирским делам, а в поисках какого-то высшего смысла бытия, в воспевании совершенства и красоты Вселенной.

Голос иного мира смутно зазвучал в лирическом герое, который сделал все, чтобы он усилился настолько, чтобы его можно было слышать. У суфиев считается, что когда дух пробуждается в человеке, то это знак того, что в нем говорит божественная сущность. Вдохновение снизошло на героя, и он начинает ощущать приближение к высшей истине, возникает радость самопонимания.

Усилению интровертной направленности сознания лирического героя способствуют не только суфии, но и ряд других факторов, имеющих символический подтекст. Он поднимается в одном из районов Стамбула по лестнице на башню Христа. В этом фрагменте дискурса оказываются актуализированными сразу несколько символов. Лестница – мировой символ оси, связанный с символизмом восхождения. М. Элиаде отмечает, что «восхождение любого вида <...> всегда обозначает, что достигается более высокое состояние или совершается переход на высший уровень»³⁴⁷. Основное значение башни связывается с идеей верха, который в символической картине мира отождествляется с духовным, небесным, близким божественному. Кроме того, она подобно лестнице наделяется функцией связи между землей и небом³⁴⁸. В башне рассказчик, вглядываясь внутрь своего сознания, обнаруживает стремление к растворению в Боге: «Теперь, на башне Христа, я переживаю нечто подобное тому, что пережил у дервишей. Теплый, сильный ветер гуляет за мною в вышке, пространство точно плывет подо мною, туманно-голубая даль тянет в бесконечность... Этот вихрь вокруг шейха зародился там, в этой дали: в мистериях индусов, в таинствах огнепоклонников, в "распевке" и "опьянении" суфийства с его мистическим языком, в котором под вином и хмелем разумелось упоение божеством» (с. 333).

Во фрагменте воссоздано медитативное состояние рассказчика, что соответствует учению суфизма о том, что прикосновение к божественному возможно только в медитативном погружении субъекта в духовное всепронизывающее начало. Ветер на языке символов считается созидательной стихией в силу своей связи с божественным дыханием, тождественным дыханию необъятного Космоса³⁴⁹. Это – поэтический образ ожившего духа, знак присутствия божества. Голубой как оттенок синего символизирует дух и истину, вызывает у героя ощущение близости откровения.

Рассказчик открывает богатство собственного внутреннего мира, высшее в себе, что коррелирует с убеждением И. Бунина – душа человека имеет религиозную основу. В финале очерка «Тень птицы» возникает намек на двоемирие, выступающее в качестве конструирующего принципа художественной картины мира.

Два архетипических образа использованы в названии цикла, «подсказанным» книгой Саади.

Словарь В.И. Даля определяет тень как отсутствие прямого света, темное пятно с очертаниями предмета, от которого падает тень³⁵⁰. В символическом плане тень – олицетворение души, нередко – в ее низменном аспекте как воплощение зла в человеке. В традиции ислама тень предстает как олицетворение бренного земного существования, как спутница тленных материальных форм, тогда как бесспорное и вечное не может отбрасывать тень. По этой причине в искусстве Востока почиталось «особенно вред-

³⁴⁷ Кирло Хуан. Словарь символов / пер. с англ. М., 2007. С. 104.

³⁴⁸ Полная энциклопедия символов и знаков / авт.-сост. В. В. Адамчик. Минск, 2007. С. 21.

³⁴⁹ Вовк О. В. Энциклопедия знаков и символов. М., 2006. С. 91.

³⁵⁰ Даль В. И. Толковый словарь русского языка. Современная версия. М., 2000. С. 646.

ным изображения предметов, отбрасывающих тень»³⁵¹. И. Бунин вслед за Саади отходит от традиционного понимания тени как символа негативного начала или воплощения злой и низкой сущности. В исламе есть другое ее толкование – позитивное понимание тени Аллаха, излучающей свет, – символ властелина на Земле. Нечто подобное встречается в Библии. В книге Исаии звучит: «...и тенью руки Моей покрою тебя». Следовательно, быть «затемненным», значит, оказаться под покровом и защитой духовной силы тени.

У Саади противопоставлены сова и птица Хумай: «Нет жаждущих приюта под сенью сов, хотя бы птица Хумай и не существовала на свете» (с. 331).

Сова в культурах Востока имеет зловещий символизм, знаменует собой тьму. Ее связывают со смертью и оккультными силами. Сову считали птицей смерти в Древнем Египте, в Индии почитают как покровителя ночи и посланца загробного мира, призванного провожать души в царство мертвых. В христианстве сова как существо, ведущее ночной образ жизни и вообще весьма загадочное, стала символом нечисти и колдовства, слепоты безверия³⁵².

Совсем иное – птица Хумай, хотя вслед за Саади рассказчик отказывается выяснять, что она собой представляет, но по контексту понятно, что в Иране ей приписываются только позитивные значения.

Птица – архетипический образ духа, души. Во многих культурных традициях птица осуществляет связь между небом и землей, является существом с высоким уровнем сознания, служит посредником между богом и человеком, нередко символизирует божественную мощь, олицетворяет жизненную силу. Древние мифологии богаты образами гигантских фантастических птиц. Это – ногайская птица Острофил, олицетворяющая силу хаоса; гигантская птица Рух; невидимая птица Симург – крылатый гигантский грифон, наполовину феникс, наполовину лев. Согласно иранским легендам, обладает пророческими способностями³⁵³. Индусы эпохи Вед изображали солнце в виде огромной птицы – орла. Гигантская птица всегда символизирует созидательное божество. Древние египтяне верили, что над страной в образе сокола парит бог солнца – Ра, олицетворяющий божественную Всемирную душу. Египетское понимание Ра придает ему всеобъемлющее начало, пронизывающее мироздание, где Ра горит, сияет, освещает, обладает всеми силами, заполняет воздушное пространство, укрепляет небо и землю, охраняет их, восходит на небо, рождает миры, знает все пути, все людские и космические тайны и законы, правит вселенной и т.д.³⁵⁴ За всеми этими образами птиц в конечном счете стоит крылатый жар-огонь-солнце, наделяемый такими признаками, как сияющий, огненный, горящий. Это форма божества – Солнца, считающегося проявлением духа, посредника между различными мирами, символизирующего власть над воздухом и землей.

В этом ряду и мифологическая птица Хумай, образ которой, несомненно, сформировался под воздействием древнеегипетских мифов о боге Ра. В иранском именослове имя Хумай означает «птица счастья». У иранцев была легенда о птице Хумай, летящей высоко в небе. И каждый, на кого падает ее тень, непременно должен был стать царем. Поэтому царей иранцы называют хумаюн – «благословенный». Рассказчик, ссылаясь на комментаторов книги Саади, утверждает: «...тень ее приносит всему, на что она падает, царственность и бессмертие». Крылья птицы символизируют духовность, воображение, мысль.

³⁵¹ Полная энциклопедия символов и знаков... С. 517.

³⁵² Там же. С. 837–838.

³⁵³ Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреева [и др.]. М., 2001. С. 277.

³⁵⁴ Полная энциклопедия символов и знаков / авт.-сост. В. В. Адамчик. Минск, 2007. С. 410.

Тень птицы у рассказчика – вместе с тем знак торжества, покровительства и защиты солнечной силы. Солнце отвечает за жизнь явленного мира, за огненную активность, порождает людей солнечного темперамента, характеризующихся преимущественно экстраверсией.

Архетип солнца в различных вариациях повторяется от очерка к очерку. Архетипическая составляющая заставляет осознать основную мысль цикла – об определяющей роли солнца для ближневосточных цивилизаций, о трагичности и вместе с тем благодати и гармоничности земного существования, зависящего от солнца в его позитивных и негативных проявлениях. Она же определяет основные авторские интенции относительно изображения стран ближневосточного региона, которые в ходе времени обрели в памяти человечества «царственность и бессмертие». По мнению рассказчика, страны Ближнего Востока – это страны, на которые в древности пала «тень птицы Хумай». Поэтому они так чутко улавливали потребности времени, так много сделали для духовного развития человечества.

В создании художественной картины мира путевых поэм интенсивно «участвуют» и другие архетипы – дерево, песок, вода, море, земля, небо.

Художественно-документальный дискурс рассказчика содержит множество символов-понятий: ангел, бездна, бог, буря, бык, ветер, волны, голубь, город, гром, дельфин, диск, долина, древность, дьявол, животные, змея, ибис, игра, Иерусалим, камень, кипарис, козел, корабль, кровь, крылья, луна, мак, могила, молния, музыка, муха, ночь, огонь, орел, пальма, перья, пещера, пилигрим, пирамида, планеты, полумесяц, пустыня, разрушение, растения, река, рыбная ловля, сад, свет, скала, скорпион, смерть, сновидение, стена, стихии, стороны света, сфинкс, театр, храм, цвет.

Иногда рассказчик открыто демонстрирует символический характер своего восприятия реалий действительности, сам расшифровывает смысл тех или иных символических образов, употребляет в своем дискурсе слово «символ». Например, при посещении зоопарка он видит змею, которая воспринимается им в контексте многочисленных древнеегипетских ассоциаций: «Свившись в палевую спираль, отливавшую голубым пеплом, неподвижно смотрела в пространство круглоглазая, с яйцевидной головкой Гайя, неотразимо-смертоносная покровительница всего древнего Египта, – **символ величия и власти** уреус на царских митрах, жгут, обвивающий крылатую эмблему Гора, "ара", стократ изображенная над входами храмов...» (с. 358).

Сквозь призму древнеегипетских мифов воспринимается Нил – олицетворение космической созидательной силы природы и времени: «Ты – путь, соединяющий небо с землею, – сказали Нилу гимны.» (с. 440); «Нил, уведший за собой обитателей Дельты в пустыни, создал светозарный и строгий Египет» (с. 442).

Описывая Иудею с точки зрения пилигримов далеких времен, рассказчик замечает: «**Символ страшной страны сей** – море Асфальтическое», говорили когда-то» (с. 393). Последовательное употребление слова «символ» – манифестация того кода, на который сориентировано повествование.

Один из приемов насыщения дискурса рассказчика мифологемами – использование имен богов и героев мифов при описании тех или иных природных явлений. Реалистическое и мифологическое чаще всего находятся в отношениях взаимодополнительности. Описание, начинаясь как вполне достоверное, переводится рассказчиком в мифологический регистр. В «Свете зодиака» солнце, воспринимаемое вначале как космический объект, затем осознается богом: «Солнце безжалостно на пути к Мемфису. Пламенный бог родит лишь пески, если рядом с ним не царит его «вторая жизнь» – бог-море» (с. 441–442).

В «Храме солнца» Ваал – бог бури, грома и молний, дождя и плодородия – предстает как обитатель небес, постоянно вмешивающийся в земные дела: «Едва успели мы

вскочить в холодный и пустой отель на каменистом холме вблизи их, как все смешалось в лютном ливне с градом. Град с треском сек помутившиеся окна, летел и прыгал по земле. Ваал из-за облачной высоты величаво кидал в мрачно откликавшиеся горы гул и грохот, от которых в страхе метались фиолетовые молнии...» (с. 402).

Иногда фрагмент дискурса дополняется цитатой: «А Каир встретил меня закрытыми ставнями, сохнувшими от зноя деревьями, белыми пустыми улицами. Небо было тускло, дул жгучий пыльный ветер. То был вестник самого бога Сета. И дышал он, пламенный, над страной могил от первородных чад ее с таинственного и грозного Юга, – оттуда, "где бог в своем лучезарном течении покрывает кожу людей мрачным блеском сажи и, иссушая, курчавит их волосы" (с. 358).

Нередко мифологические мотивы вводятся в дискурс в форме беглого обзора. Для объяснения истории Стамбула, например, приводится целый набор мифологизированных легенд различных времен: «Песнею Песней, чудом чудес, столицей земли называют город Константина греческие летописцы. Молва всего мира объясняла его происхождение божественным вмешательством. Одна легенда говорит, что на месте Византии орел Зевса уронил сердце жертвенного быка. Другая – что основателю ее было повелено основать город знаменем креста, явившимся в облаках над скутарийскими холмами, при слиянии водных путей и путей караванных» (с. 331).

В дискурсе активно функционируют элементы мифологий, упрочившихся в русле основных религий Ближнего Востока. Они помогают рассказчику воссоздать «бездну времени».

Особенно это характерно при изображении Древнего Египта. Создается впечатление, что «задействованы» практически все мифологические персонажи и символы страны Ко-Комех. В разных контекстах и по разным поводам возникают имена: Апис, Амон-Ра, Гайя, Гор, Гормахис, Изиды, Озирис, Потифер, Серапеум, Семусин, Саурид, Сет, Сфинкс, Фи, Шама, Ястреб и др. Например, художественная картина мира «Дельты», включающая в себя образ вечной жизни в загробном мире, сконцентрирована вокруг Озириса и Гора. Рассказчик подробно излагает религиозные верования египтян, подчеркивает, что «Книга Мертвых» была для них всемогущим путеводителем по дороге, которая через смерть и погребение вела в царство света и жизни в присутствии божественного Осириса, победителя смерти, который дал мужчинам и женщинам способность «родиться вновь»: «Все в творце и во всем – творец. Свет его всепроникающего и бессмертного духа незатменно светит во тьме зла и смерти. Осирис – один из его солнечных ликов – как Христос, погиб в борьбе со злом и воскрес в образе Гора. И, как возрождается семя, брошенное в землю, так возрождается и дух всего сущего вслед за видимой смертью. Оставив тело человека, дух восходит на суд Осириса – и дивными словами Книги Мертвых свидетельствует чистоту и добро своего земного существования. И, очищенный судом и покаянием, орошенный "Водой Жизни", вновь возвращается к телу, к более совершенной жизни: потому-то и должна быть священна и сохранена мумия. А свершив круг смертей и воскрешений, дух уже навеки соединяется с отцом и судьей в Полях Солнца» (с. 444).

Во фрагменте смерть в соответствии с мифологической традицией выступает как «образ изменения наличного бытия, преобразования форм и процессов»³⁵⁵, что подчеркивается актуализацией комплекса «смерть – плодородие – жизнь» (мотив возрождающегося семени). Возможность воскрешения после смерти воплощена в фигуре бога Осириса, сравниваемого с Христом, который тоже «смертью смерть поправ». Каждый образ фрагмента несет определенный символический подтекст (свет, творец, тьма, Вода Жизни, суд Осириса и др.).

³⁵⁵ Полная энциклопедия символов и знаков / авт.-сост. В. В. Адамчик. Минск, 2007. С. 410. С. 470.

Естественно, что рассказчик при изображении мусульманских стран насыщает свой дискурс мотивами исламской мифологии. Это обычно трансформированные коранические сказания, заимствованные из Библии. Они иногда «одновременно историчны и мифологичны»³⁵⁶, как, например, история Мухаммада – основателя религии арабов. В «Тени птицы» эскизно воссоздана его жизнь как подвиг веры: «Первые суры Корана горели такими огненными буквами в юной душе пророка, что поседали волосы его. Старый, больной, покоривший всю Аравию, он жил и умирал в мазанке и со слезами перебирал в сундуке бараньи лопатки, на которых, с его слов, записывали Коран» (с. 434).

Но предпочтение все-таки отдается чисто мифологическим сюжетам. В «Камне» Мухаммад предстает по-настоящему мифологическим персонажем, который может существовать сразу в двух мирах, путешествовать по небу и раю: «Магомет – в ночь своего путешествия из Медины в Иерусалим на верблюдице Молнии – "стал своей священной стопой на Скалу Мориа, раскачивающуюся между небом и землею". Был взмах, почти достигший врат рая, – и Скала издала крик радости. Но пророк повелел ей молчать – и вошел во врата рая» (с. 376–377).

Рассказчик стремится как можно точнее воспроизвести сюжет, поэтому вводится цитата из Корана.

На основе тех же принципов воссоздается образ Иисуса Христа. С одной стороны, он – реальный человек, имевший биографию, живший и проповедовавший в Палестине, с другой, – персонаж мифологической истории, давший начало новому вероучению. Рассказчик строит свой дискурс, опираясь на Евангелие, народные легенды и собственные впечатления от посещения Вифлеема, Назарета и Геннисарета: «...расцвела и здесь легенда, может быть, самая прекрасная, самая трогательная: без огня, по бедности родителей, засыпал божественный младенец; мать сидела у его постельки, тихо заговаривая, убаюкивая его; чтобы не было скучно и жутко ему в наступающей ночи, светящиеся мушки по очереди прилетали радовать его своим зеленым огоньком» (с. 408).

Во время переправы через озеро рассказчик сопоставляет отдельные фрагменты библейского повествования, связанного с этими местами, с тем, что он в данный момент наблюдает: «"Становилось темно, а Иисус не приходил к ним. Дул сильный ветер, и море волновалось...". Да, да это было здесь!» (с. 409).

Глядя на гребцов, рассказчик вспоминает Евангелие: «"Проходя же близ моря Галилейского, он увидел двух братьев, Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающего сети в море..." Разве не мог признать он и этих?» (с. 410).

Рассказчик мысленно переносится во времена Иисуса и как бы «воскрешает» те далекие картины: «...лодка, чуть журча, добегаёт до берега. Мы выходим и оглядываемся. На берегу, среди колючих кустарников и розовых цветов олеандра, – груды белых камней, колонн: это и есть развалины знаменитой синагоги Капернаумской, куда столько раз, в такие же знойные дни, входил он, теснимый народом, искавшим коснуться его. Тишина, солнце, блеск воды. Сухо, жарко, радостно. И вот он, с раскрытой головой, в белой одежде, идет по берегу, мимо таких же рыбаков, как наши гребцы... Симон и Петр, "оставив лодку и отца своего, тотчас последовали за ним..."» (410).

Е. Фарино заметил, что имена исторических и мифологических персонажей «играют роль посредников между литературой и "не-литературой", «создают континуальную модель истории»³⁵⁷, способствуют расширению ассоциативного фона. В цикле в связи с этим очень много имен мифологии иудаизма – персонажей Ветхого Завета: Иегова, Авраам, Адонаи-господь, Азazel, Адам, Аарон, Агарь, Мариам, Сара, Иосафат, Лазарь, Каин, Моисей, Иезикииль, Иоль и др. В количественном отношении они преобладают над именами мифологических персонажей других религий.

³⁵⁶ Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002. С. 134.

³⁵⁷ Фарино Е. Введение в литературоведение : учеб. пос. СПб., 2004. С. 132.

Имена мифологических персонажей порождают в дискурсе рассказчика аллюзии на события далекого прошлого, которые осмысляются им в данный момент. Размышляя над судьбой Иудеи, например, он пытается найти объяснение тому, почему в Иудее в отличие от Греции, Рима, Египта прервалась «историческая жизнь». Его мысль опирается на религиозно-мифологизированные представления самих иудеев: «В мире нет страны с более сложным и кровавым прошлым. В списках древних царств нет, кажется, царства, не предававшего Иудею легендарным бедствиям. Но в Ветхом завете Иудея все же была частью исторического мира. В Новом она стала такою пустошью, засеянной костями, что могла сравниться лишь с Полем Мертвых в страшном сне Иезекииля. Ее необозримые развалины ужаснули самого Адриана. Что Навуходоносор перед Титом или Адрианом! Навуходоносор "пахал Сион"». Тит "выше стен" загромоздил его трупами. Приближение его было приближением воинства Сатанаила. Тучи сгустились, спустились над храмом Соломона и, в гробовом молчании, сами собой распахнулись бронзовые двери его, выпуская воинство Иеговы. "Мы уходим!" – сказал Иудее неведомый голос. А при Адриане внезапно распалась гробница Давида, и «волки и гиены с воем появились на улицах пустынного Иерусалима». То был знак близкого возмездия за последнее отчаянное восстание иудеев, перебивших на Кипре около трехсот тысяч язычников, в ветхозаветной ярости пожиравших мясо убитых, сдиравших с них кожу на одежды... И чудовищно было возмездие!» (с. 367–368).

Фрагмент частично выдержан в стилистике третьего из великих библейских пророков Иезекииля, который, находясь в месопотамском плену, предсказывает иудеям по воле Бога дальнейшие страшные беды. Основное у него – идея кары, которая постигнет «народ Яхве» за отступничество, за грех идолопоклонства. От пророчеств Иезекииля – признаки манифестации в мире божества: глас божий («неведомый голос»), проявления непреклонной воли Яхве («знак божьего возмездия»), элементы чуда («сами собой распахнулись бронзовые двери его, выпуская воинство Иеговы»), предшествующий богоявлению бурный ветер. Есть почти дословная отсылка к соответствующему месту «видения» Иезекииля (у И. Бунина: Иудея стала «пустошью, засеянной костями», в Библии: поле с иссохшими костями, восстающими к новой жизни). Отражением мифологических представлений иудеев является и Сатанаил. В дискурсе рассказчика мифологические мотивы сочетаются с подлинными фактами из истории Иудеи, в связи с чем появляются имена Адриана, Давида, Навуходоносора, Тита.

Мифологические образы являются сигналом того, что в текст на правах фрагмента, составной части входит мифолого-религиозная картина мира: знания о Боге, человеке, обществе, о принципах нравственной жизни, о путях личного спасения человека для будущей жизни. Широкое введение в дискурс архетипов, мифологем и символов свидетельствует о том, что для рассказчика не чужд мифологический взгляд на мир – чувственно-конкретный, как бы окутанный дымкой мифологических ассоциаций. Он не ограничивается документально-аналитическим пониманием мира, но, напротив, прибегает к ассоциативно-образной, мифологической логике, создавая целостные, синкретические, всеобъемлющие картины.

СЕМАНТИКА ОБРАЗА КРУГА В ЛИРИКЕ И.А. БУНИНА

Н.Н. Скиркова

Пространство и время как литературно-художественные категории благодаря широкой исследовательской работе ученых (М.М. Бахтин, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, В.Н. Топоров и др.) стали одними из самых продуктивных в литературоведении. Это объясняется их принадлежностью к числу наиболее общих, универсальных категорий культуры, определяющих параметры существования мира и основополагающие формы человеческого опыта.

В творчестве каждого поэта можно выделить устойчивый круг образов и мотивов, отражающий специфику авторского восприятия национально-культурных архетипов и реализующих определенную пространственно-временную модель. Одним из определяющих универсальных образов поэзии Бунина стал круг. Анализ стихотворений поэта позволяет выделить основные, на наш взгляд, значения образа круга.

Круг означает целостность, первоначальное совершенство:

*Нет Колеса на свете, Господин:
Нет Колеса: есть обод, втулок, спицы,
Есть лошадь, путь, желание возницы,
Есть грохот стук, и блеск железных шин.
А мир, а мы? Мы разве не похожи
На Колесо? Похож и ты – как все.
Но есть и то, что всех Колес дорожке:
Есть мысль о Колесе.*³⁵⁸

(«Нет Колеса на свете, Господин», 1916).

Круг – это время, заключающее в себе пространство и отсутствие времени как отсутствие начала и конца, пространства, верха и низа. В то же время круг – возвращение, возвратное движение:

*Часы, шипя, двенадцать раз пробили
В соседней зале, темной и пустой,
Мгновения, бегущие чередой
К неизвестности, к забвению, к могиле <...>,
Все ритм и бег. Бесцельное стремленье!*

(«Часы, шипя, двенадцать раз пробили», 1912).

Сферичность пространства в поэзии И.А. Бунина воплощается в закругленности и реализуется в некой семантической цепочке, представляющей идеальную модель мира: круг; кольцо/кольца («Змея» (1906), «Отрава» (1913)); венец («Белый олень» (1912)); венок; хоровод (*В нагих стенах, без крыши, без стропил, Шла в хоровод, прозрачной тканью вея!* «Помпея» (1916)); купол («Саваоф» (1906), «Айя-София» (1906)); купель; нимб и чаша.

Семиотика поэтического текста Бунина проявляется уже в самой форме произведения, а именно в кольцевой композиции. Так, например, круговая форма текста и смысла текста сомкнулись – конец зеркально отражает начало – заглавие. Например, «Петух на церковном кресте» (1922):

*Плывет, течет, бежит ладьей,
И как высоко над землей!
Назад идет весь небосвод,
А он вперед – и все поет.*

³⁵⁸ Здесь и далее цит. по: Бунин И. А. Стихотворения и переводы. М. : Современник, 1986.

*Поет о том, что мы живем,
Что мы умрем, что день за днем
Идут года, текут века –
Вот как река, как облака.
Поет о том, что все обман,
Что лишь на миг судьбою дан
И отчий дом, и милый друг,
И круг детей, и внуков круг,
Что вечен только мертвых сон,
Да Божий храм, да крест, да он!*

В «зоне вечности» оказываются символы 4-й строфы. Не зря она, состоящая всего из двух стихов, отделена от остального текста пробелом, хотя и является частью предложения 3-й строфы (этого «требуется» и сонетная форма). Петух поет:

*Что вечен только мертвых сон,
Да божий храм, да крест, да он.*

Круг-зеркало – в местоимениях стихотворения: «он» (1-я строфа) – «мы» – «мы» (2-я строфа) – «он» (4-я строфа); «весь» – «все» – «о том» – «вот» – «о том» – «все». В местоимениях же поставлена «ловушка», «обманка». Вначале петух «включает» себя в «мы»:

*Поет о том, что мы живем,
Что мы умрем...*

Но в конце петух «выходит» из «мы», становясь «он», «отдавая» смерть человеку. Бессмертие храма не дарит здесь веру в бессмертие человека, надежда, которая «пропитывала» «Храм Солнца», угасла. Храм «отчужден» от «земного» мира.

В сложившейся философско-исторической традиции существуют две архетипичные модели исторического времени: *линейная и циклическая* (круговая). Описывая модели времени в творчестве И.А. Бунина, целесообразно основываться на определении времени, данное Н.И. Кареевым. Линейную модель он проиллюстрировал высказыванием Гераклита: «все течет – все меняется», циклическую – цитатой из Екклесиаста: «все возвращается на круги своя».

Прежде всего, необходимо отметить одну особенность поэтического творчества Бунина – расположение стихотворений в отдельных сборниках по хронологии и без своей «темы» (исключение составляют ранние – «Под открытым небом», «Полевые цветы», «Листопад»), но с обязательным указанием даты создания – показательное отношение поэта к категории времени, причем именно линейного. Для него оказывается важным запечатлеть в памяти «как все течет, как все меняется». Так, при издании томов стихотворений в Собраниях сочинений (издательства «Знание», «Общая польза», «Парус») на обложках было обозначено просто: «Стихотворения», 1903 г.; «Стихотворения 1903–1906» (1906 г.), «Стихотворения 1907 г.» (1908 г.) и т. п. Каждый из сборников – этап в жизни, через который прошел Бунин-поэт, точно обозначенный им самим в прижизненных изданиях его стихов.

В линейной модели произведений И.А. Бунина время четко делится на прошлое, настоящее и будущее. «Прошлое» становится неповторимым утраченным. Именно «прошлое» поставляет высочайшие образцы культуры, удивительные человеческие личности: «Джордано Бруно» (1906), «Художник» (1908), «Святогор» (1913), «У гробницы Вергилия» (1916) и др. Но и оно может также нести дурное, которое, однако, станет поучительным для «настоящего»: «Князь Всеслав» (1916), «В орде» (1916).

«Настоящее» представляет собой уродливое искажение мирового порядка и человеческих ценностей. Внутренне беспокойство и душевный мятеж находили отражение в произведениях Бунина как очевидца трагических общественных явлений.

«Будущее» в рамках модели времени И.А. Бунина независимо ни от прошлого, ни от настоящего. Оно «вызревает» в небе и тем самым соположно вечности, а не линейному времени:

*Твой всюду дорогой для сердца прах:
Но нет, во век не утолю я муки –
Любви к тебе! Как чайки на песках,
Опять вперед я простираю руки.*

(«Лиман песком от моря отделен», 1916).

Связующее звено между прошлым и настоящим свидетельствует как о бессмертии природы, так и о вечности «незримой связи» между душами живых и мертвых. В этой идее, основной для Бунина, живет надежда на то, что после смерти жизнь не исчезает бесследно, а, скорее, приобщается к неосязаемой духовной вечности. Действительно, именно могила у Бунина становится местом самых ярких сцен проявления таинственных связей между живыми и мертвыми. В стихотворении «Могила в скале» Бунин рассказывает об одной египетской гробнице, где в пыли был обнаружен «живой и четкий след ступни». Поэт-«путник», который является свидетелем этого открытия, теперь воссоздает в своем воображении давнее событие:

*Был некий день, был некий краткий час,
Прощальный миг, когда в последний раз
Вздыхнул здесь тот, кто узкою стопою
В атласный прах вдавил свой узкий след.*

В последних двух строчках таинственная связь между мгновением, ушедшим в прошлое, и настоящим внезапно выходит на первый план:

*Тот миг воскрес. И на пять тысяч лет
Умножил жизнь, мне данную судьбою.*

Бунин остро чувствует эту невидимую связь между душами живых и мертвых. Он воскрешает в своем отзывчивом сознании ощущение, пережитое много веков назад. Для него процесс такого воскрешения очень важен, так как позволяет преодолеть разрушительные силы времени. Как утверждается в стихотворении «Могила в скале», явление чувственного воскрешения возвращает жизнь не только усопшим, – оно продлевает жизнь и того, кто это воскрешение творит. Чувствуя, что его жизнь продлена на пять тысяч лет, Бунин преодолевает, по крайней мере, на мгновение, бренность собственной плоти.

СИМВОЛИКА ВЕТРА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

Т.С. Соколова

Значение символики ветра в лирическом творчестве Георгия Владимировича Иванова отмечалось исследователями в основном в связи с художественной концепцией времени, репрезентированной в текстах поэта. В частности, В. Крейд подчеркивает, что у Иванова «ветер символизирует время, является материальной оболочкой времени и становится субъектом перевоплощения феноменов»³⁵⁹. Вместе с тем, ветер не только выступает символом времени и субъектом метаморфоз, но и включает целый спектр семантических возможностей, реализуемых в лирике поэта.

³⁵⁹Крейд В. Петербургский период Георгия Иванова. Тенафлу : Эрмитаж, 1989. С. 144.

В «Отплыть на о. Цитеру» (1912), первой книге стихов поэта, ветер выступает в первую очередь как разрушительная стихия, хаотическое начало мироздания. Так, в «Песне о пирате Оле», которая представляет собой вариацию на тему легенды о Летучем голландце, бурное море, налетевшие ветры сопровождают появление корабля-призрака. Формируется инфернальное пространство, в котором совершает свое плавание корабль мертвецов:

Налетели ветры,
Затянуло небо тучами...
<...>
Вихри, вихри засвистали,
Судно – кинули на скалы;
Громы – ужас заглушали,
С треском палуба пылала³⁶⁰...

В «Осени пире...», завершающем предпоследний раздел «Отплыть на о. Цитеру», ветер выступает знаком реальности, которая разрушает мир мечты, «галантных празднеств». Моделируется мир, с которого постепенно, пласт за пластом, снимается налет искусственности, декоративности, гармония уступает место хаосу, открывающемуся за ней. Признаками развоплощения мечты становятся бледнеющие краски неба («Блекнут яркие краски, / Солнце за ткани тумана / Прячется чаще и редко блистает» (с. 128)) в природе, «жестокая тоска», «печаль» и одиночество в сердце лирического субъекта. Кульминация же этого процесса передана в картине бури, которая наиболее полно воплощает идею разрушения:

Тщетно я лирные звуки
С злобной стихией смиренно сливаю.

Не укротить вспененной пучины,
С ветром спорить – беспечно,
Страсти бесплодной волненья
В сердце моем никогда не утихнут.

<...>

Слабые струны, порвитесь!
Падай на камни, бессильная лира... (с. 128)

Ветер знаменует собой нарастающую энтропию, нарастающий разлад между поэтом и миром.

В ивановской картине мира ветер выступает признаком реальности, врывающейся в мечты лирического субъекта. Он знаменует собой переключение от сна к яви: «ветер нежности, печалью вея <...> Твердит, что мне пригрезилась Психея, / Во сне поцеловавшая меня» (с. 196), от изображенного пейзажа к действительности (в стихотворении «Растрепанные грозами – тяжелые дубы...» «ветра беспокойного осенние мольбы» и «глухое рокотание разгневанной волны» соотносятся с реальностью, противопоставленной миру, запечатленному на «дряхлом полотне» (с. 156), эстетически завершенному и гармонизированному).

Ветер в ряде случаев возвещает не только разрушение грез, но и близость смерти, выступает, наряду с осенью и закатом устойчивым знаком увядания, умирания. Важную смыслообразующую функцию он выполняет в структуре стихотворений «Цвета луны и вянущей малины...» (с. 190); «Когда светла осенняя тревога...» (с. 190); «Уже сухого снега хлопья...» (с. 167). Мотивы заката, осени и ветра стягиваются к единому смысловому центру в стихо-

³⁶⁰Иванов Г. В. Стихотворения / вступ. ст., подгот. текста, сост., прим. А. Ю. Арьева. СПб. : Академический проект, 2005. С. 123. Далее ссылки на это издание приводятся с указанием страницы в скобках.

творении «Все бездыханней, все желтей...» и подготавливают экзистенциальный выход в финале, моделируя ситуацию осознания человеком собственной смертности:

Все бездыханней, все желтей
Пустое небо. Там, у ската,
На бледной коже след когтей
Отпламеневшего заката.

<...>

И ветер с севера, свища,
Летает в парке дик и злостен,
Срывая золото с плаща,
Тобою вышитого, осень.

Взволнован тлением, стою
И, словно музыку глухую,
Я душу смертную мою
Как перед смертным часом – чую (с. 171).

Особое значение символика ветра получает в книге «Сады» (1921). По мнению В.В. Заманской, основной сюжет «Садов» – «прощание с прошлым из необретенного настоящего»³⁶¹. Название книги, отсылающее к различным пластам мировой культуры³⁶², связано, прежде всего, с представлением о «потерянном рае» уходящей культуры, уходящей гармонии, обреченной на смерть любви, разрушающихся грез. В этом контексте знак ветра выполняет амбивалентную семантическую функцию. С одной стороны, он связан с мотивом разрушения прежнего гармонического культурного космоса, с другой стороны, – с мотивом памяти, сохраняющей уходящий мир, связывающей прошлое, настоящее и будущее.

Книга открывается стихотворением, которое звучит как прощание с миром восточной (и, шире, мировой³⁶³) культуры и начинается риторическими восклицаниями:

Где ты, Селим, и где твоя Заира,
Стихи Гафиза, лютня и луна! (с. 215)

Под воздействием реальности – «жестокоего луча полуденного мира» – разрушается стройный космос, созданный в классическом искусстве. И разрушительную силу времени, реальности символизирует ветер, который знаменует собой хаотическое начало, господствующее в «полуденном мире». Стихотворение завершается строками о ветре «над гробницею Селима», под воздействием которого осыпается роза – символ красоты, устойчиво связывающийся с персидской поэтической традицией:

И песнь моя, тревогою палима,
Не знает, где предел ее тоски,
Где ветер над гробницею Селима
Восточных роз роняет лепестки (с. 215).

³⁶¹Заманская В. В. Русская литература первой трети XX века: проблемы экзистенциального сознания. Екатеринбург – Магнитогорск, 1996. С. 350.

³⁶²Крейд В. указывает на то, что в книге изображаются: 1) восточные «сады неведомого халифата»; 2) сады, созданные фантазией, – сады мечты; 3) сады в стиле барокко, отсылающие к французскому и русскому XVIII веку; 6) сады античные, связанные с древнегреческой классикой; 7) сады, связанные с темой Петербурга и др. (см.: Крейд В. Петербургский период Георгия Иванова. Tenaflly, 1989. С. 116).

³⁶³Имена Селима и Заиры связаны не столько с восточной поэтической традицией, сколько с ее рецепцией в европейской культуре. По мнению А.Ю. Арьева, они могут напоминать о целом ряде произведений, в том числе о трагедии Ломоносова «Тамира и Селим», героями которой являются «царевна Крымская» Тамира и «царевич Багдатский» Селим, о трагедии Вольтера, которая заканчивается смертью султана Оросмана и любимой им наложницы Заиры, о стихотворении Пушкина «Заклинание», в котором встречается «восточное» имя Леилы (см.: Арьев А. Ю. Комментарии // Иванов Г. В. Стихотворения. СПб., 2005. С. 561).

В то же время лепестки розы на гробнице символизируют память и тоску по утраченному миру.

Ветер как знак обращения и возвращения к прошлому занимает центральную позицию в структуре стихотворения «Тяжелые дубы, и камни, и вода...». В основе лирического сюжета лежит переход героя из мира действительности, эмпирической реальности в мир «суровых видений» «старинных мастеров». Такой переход метафорически уподобляется выходу из дома на берег моря, из замкнутого пространства современной действительности в разомкнутое пространство культуры прошлого:

Тяжелые дубы, и камни, и вода,
Старинных мастеров суровые виденья,
Вы мной владеете. Дарите мне всегда
Все те же смутные, глухие наслажденья!

Я, словно в сумерки, из дома, выхожу,
И ветер, злобствуя, срывает плащ дорожный,
И пена бьет в лицо. Но зорко я гляжу
На море, на закат, багровый и тревожный.

О, ветер старины, я слышу голос твой,
Взволнован, как матрос, надеждою и болью,
И знаю, там, в огне, над зыбью роковой,
Трепещут паруса, пропитанные солью (с. 218).

Ветер как раз и сигнализирует об этом переходе в сферу художественной реальности, в мир, созданный «старинными мастерами».

В «Садах» формируется циклическая модель художественного времени, которая воплощается в круговом движении воздуха. Можно утверждать, что символика ветра, разрабатываемая в стихах 1920-х гг., в значительной степени опирается на библейскую символику ветра из Книги Екклесиаста: «Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги свои» (Еккл. 1, 6). С мотивом ветра связано представление о тождестве прошлого, настоящего и будущего, о динамике времени как «вечного возвращения», как непрерывной череды метаморфоз, точнее, круга перерождений. В наиболее развернутом виде концепция времени как круга перерождений выражена в стихотворении «Легкий месяц блеснет над крестами забытых могил...». Картина мира выстраивается с точки зрения «извне», из надвременной или вневременной сферы, что позволяет установить соответствие между предшествующими и ожидаемыми в будущем метаморфозами. Обращает на себя внимание кольцевая композиция стихотворения. Оно открывается строками:

Легкий месяц блеснет над крестами забытых могил,
Тонкий луч озарит разрушенья унылую груду,
Теплый ветер вздохнет: я травой и облаком был,
Человеческим сердцем я тоже когда-нибудь буду.

и заканчивается:

Теплый ветер вздыхает, деревья шумят у ручья,
Легкий серп отражается в зеркале северной ночи,
И как ризу Господню целую я платья края,
И колени, и губы, и эти зеленые очи (с. 216).

План будущего времени сменяется планом настоящего времени, перспектива грядущей смерти, забвения, слияния с природным миром определяет трагическое осознание зыбкости, непрочности настоящего момента, который от этого обретает особую ценность. Эпитеты, характеризующие месяц, – «легкий», «тонкий» – усиливают это ощущение хрупкости и прелести земного бытия.

В этом смоделированном поэтом пространстве разрушению и перерождению подвержены не только природные объекты, явления физического мира, но и человеческие чувства. Физическая реальность внешнего мира и духовная реальность внутреннего мира человека тесно взаимосвязаны, они перетекают друг в друга. Строки, изображающие названные аспекты бытия, чередуются в структуре текста:

Ты влюблен, ты грустишь, ты томишься в прохладе ночной,
Ты подругу зовешь и Марией ее называешь,
Но настанет пора и над нашей кудрявой землей
Пролетишь и не взглянешь, и этих полей не узнаешь.

А любовь – семицветною радугой станет она,
Кукованьем кукушки, иль камнем, иль веткою дуба,
И другие влюбленные будут стоять у окна,
И другие, в мучительной нежности, сблизятся губы... (с. 216)

Стихотворение построено по принципу зеркального отражения, зеркальной симметрии. Последняя строфа в определенной степени «отражает» первую. Две первые строки второй строфы корреспондируют с третьей и четвертой строками третьей строфы: любовь лирического «я» отражается в любви «других». Третья и четвертая строки второй строфы получают логическое продолжение в первых двух строках третьей строфы: изображены природные реалии, в которые перевоплощается человеческая любовь. В этом контексте перифраза «зеркало северной ночи», обозначающая ручей, получает важное смыслообразующее значение, порождает представление о бытии как взаимном отражении и взаимном перевоплощении феноменов.

В художественном мире стихотворения улавливается не только тождество прошлого и будущего, но и музыкальный ритм времени, которому подчиняется земная жизнь. В связи с этим существенную семантическую нагрузку несет звуковая организация текста. Пятистопный анапест задает особую напевность, передавая идею непрерывной череды метаморфоз, обилие шипящих, особенно во второй строфе, имитирует шелест ветра в листве:

Ты влюблен, ты грустишь, ты томишься в прохладе ночной,
Ты подругу зовешь и Марией ее называешь,
Но настанет пора и над нашей кудрявой землей
Пролетишь и не взглянешь, и этих полей не узнаешь (с. 216).

Любопытно отметить в связи с этим, что другие стихотворения 1920-х гг., непосредственно посвященные теме метаморфоз («Оттого и томит меня шорох травы...» (с. 217), «Зеленою кровью дубов и могильной травы...» (с. 222), «Неправильный круг описала летучая мышь...» (с. 192)), также написаны трехсложными стихотворными размерами.

В подоплеке ивановской концепции круга перерождений как важнейшей онтологической особенности земного мира обнаруживается идея сансары, разработанная в индийских религиозных и философских учениях. В. Крейд не без основания предполагает, что учение о реинкарнациях было воспринято Ивановым не непосредственно, а опосредованно, в частности, через популярную в русском обществе конца XIX – начала XX в. теософскую доктрину и ницшеанскую идею «вечного возвращения»³⁶⁴.

Связанная с этим мысль о неуничтожимости бытия в целом, подверженного динамике «вечного возвращения», круга перерождений соединяется у Иванова с трагическим сознанием хрупкости индивидуального бытия, разрушительного воздействия времени. Символ ветра тесно связан с мотивом «других», которые заменят «нас», появление которого обусловлено формирующимся экзистенциальным мироощущением поэта,

³⁶⁴Крейд В. Тема перевоплощения в русской поэзии // Прапамять : антология русских стихотворений о перевоплощении / ред., коллекция, предисл., коммент. В. Крейда. Orange : Antiochary, 1988. С. 10.

наиболее полно воплотившимся и выразившимся позднее, в эмигрантской лирике. Его появление обусловлено трагическим осознанием собственной смертности, конечности любви (как и жизни): «твое драгоценное тело, увы, / Полевыми цветами и глиною станет. / <...> / И другую, быть может, обнимет другой / На закате, в условленный час, у колодца... / И с плеча обнаженного прах дорогой / Соскользнет и, звеня, на куски разобьется!» (с. 217); «Зеленою кровью дубов и могильной травы / Когда-нибудь станет любовников томная кровь, / И ветер, что им шелестел при разлуке: "Увы", / "Увы" прошепчет над другими влюбленными вновь» (с. 222); «И, может быть, в рокоте моря и шорохе трав / Другие влюбленные с тайной услышат тоской / О нашей любви, что погасла, на миг просияв / Серебряным камешком, брошенным детской рукой» (с. 192).

Проведенный анализ показывает, что в ранней лирике Георгия Иванова реализуется целый ряд семантических возможностей символа ветра.

Существенная особенность художественного мира, моделируемого автором, заключается в его членении на свою сферу действительной реальности и свою сферу условной реальности. Ветер выполняет функцию медиатора между этими сферами. Вернее, он выступает знаком реальности, которая разрушает мир мечты. Можно видеть, что ветер знаменует собой хаотическое начало мироздания.

Прямая, непосредственная связь символа ветра с художественной концепцией времени наблюдается в последней петербургской книге стихов Г. Иванова «Сады». Круговое движение воздуха напрямую связывается с представлением о циклическом движении времени. В связи с этим символ ветра выполняет амбивалентную семантическую функцию. С одной стороны, он связан с мотивом разрушения прежнего гармонического культурного космоса, с другой стороны, с мотивом памяти, сохраняющей уходящий мир, связывающей прошлое, настоящее и будущее. Ветер становится знаком обращения и возвращения в прошлое. Очевидна и его связь с темой метаморфоз.

Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что мысль о неуничтожимости бытия в целом, подверженного динамике «вечного возвращения», соединяется у Иванова с трагическим сознанием хрупкости индивидуального бытия, разрушительного воздействия времени. Тем самым, символ ветра получает трагический семантический оттенок. В ряде стихотворений петербургского периода творчества Иванова ветер возвещает близость смерти, выступает устойчивым знаком увядания, умирания.

Позднее, в эмигрантский период творчества поэта, символ ветра, прежде всего, будет связываться со смертью. Начиная с книги «Розы» ветер возвещает уже не замену «нас» «другими», не разрушение мира мечты, но исчезновение земного видимого мира перед лицом небытия. Не останавливаясь на этом подробно, укажем, что символика ветра в эмигрантском творчестве Иванова – отдельная тема, требующая самостоятельного исследования.

О МИФОЛОГИЧЕСКОМ И СИМВОЛИЧЕСКОМ В РАССКАЗЕ В. КРУПИНА «АЛЕШИНО МЕСТО»³⁶⁵

Ж.Ю. Мотыгина

Рассказ В. Крупина «Алешино место», с которым читатели познакомились в 2006 г., затрагивает характерную для православных рассказов тематику. Центральная тема повествования – изображение современных форм христианского благочестия и праведничества. Показывает рассказ также специфику культуры прицерковного круга и особенности обрядово-ритуальной деятельности Православной церкви.

Рассказ лишен конфликта и стандартного сюжетного развития, тяготеет к очерковой описательности. В центре повествования – судьба Алеши (в тексте у него нет фамилии), пожилого инвалида Великой Отечественной войны, горбуна, лишённого одного глаза, который всю свою жизнь после войны связал с церковью. Автор описывает его внешний вид, жизненные трудности, ухудшающееся здоровье, как непосредственный свидетель: «он знал наизусть все церковные службы: литургию, отпевания, венчание, крещение, был незаменим при водоосвящении, всегда точно и вовремя подавал кадило, кропило, выносил свечу, нес перед батюшкой чашу с освященной водой – одним словом, был незаменим. Питался он раз в сутки, вместе с певчими в церковной сторожке. Казалось, что он был нелюдям, но я свидетель тому, как при крещении деточек озарялось радостью его лицо, как он улыбался венчающимся и как внимательно и серьезно смотрел на отпеваемых. <...> Мы видели, как тяжело он переживал свою немощь. С утра с помощью двух костылей притаскивал себя в храм, тяжело переступал через порог, хромал к скамье в правом притворе и садился на нее. Место его было напротив Распятія. Алеша сидел во время чтения часов, литургии, крещения, венчания и отпевания, если они бывали в тот день, а потом уже уползал домой. Певчие жалели его и просили батюшку, чтобы Алеша обедал с ними. Конечно, батюшка разрешил. Да и много ли Алеша ел: две-три ложки супа, полкотлеты, стакан компоту, а в постный день обходился овсяной кашей и кусочком хлеба»³⁶⁶.

Автор как постоянный прихожанин именно той церкви, где фактически жил Алеша, где прислуживал батюшке во время всех церковных служб, где умер после долгой болезни, акцентирует внимание на духовной сосредоточенности и аскетичности поведения героя: «Никакой пенсии Алеша не получал, даже и не пытался оформить ее. Деньги ему были совсем не нужны. Он не пил, не курил, носил одну и ту же одежду и растоптанную обувь. Никакие отделы социального обеспечения о нем и не вспомнили. А вот военкомат не забыл. К праздникам и ко Дню Победы в храм приходили открытки, в которых Алешу поздравляли и напоминали, что ему надо явиться за получением наград. Присылали талоны на льготы на все виды транспорта. Но Алеша никуда не ходил и ничем не пользовался. Кто его видел впервые, дивился на его странную, нарушающую, казалось, порядок фигуру, но мы, кто знал его давно, любили Алешу, жалели, пытались заговорить с ним. Он отмалчивался, благодарил за деньги, которые ему давали, и отходил. А деньги, не вникая в их количество, тут же опускал в церковную кружку»³⁶⁷.

³⁶⁵ Работа выполнена при финансовой поддержке ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы в 2009–2010 гг.» (тема гранта – «Картина мира в художественном произведении: герменевтический аспект»).

³⁶⁶ Крупин В. Алешино место. Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/659.htm>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

³⁶⁷ Там же.

Стремление к аскетизму, смирение со своим положением калеки, сердечная простота, за которую его любили окружающие, подвиг долготерпения в болезни – все эти черты его духовной стойкости и совершенства и есть приметы его праведности.

Небольшое повествовательное напряжение придает рассказу сопоставление принципов внутрицерковного существования двух героев: самого Алеши и старухи Маши, которая также относится к категории людей прицерковного круга. Автор слегка иронично описывает бойкость и непоседливость этой пожилой женщины, которая любила путешествовать по святым местам: «Очень она была непоседлива. Но и очень богомольна. Объехала много святых мест и продолжала их объезжать. <...> Когда Алеша был в состоянии сам ездить, она его упрекала, что он не посетил никаких святых мест, а мог бы – у него, фронтовика, льготы на все виды транспорта. Алеша только улыбался и отмалчивался. Думаю, что он никак не мог оставить службу в храме. А она у него была ежедневной. Даже в те дни, когда не было литургии, Алеша хлопотал в церковной ограде, помогал сторожу убирать двор, ходил за могилками у паперти. Тогда Маша, решив, чтоб зря не пропадали Алешины льготы, стала брать у него проездные документы. Поэтому, конечно, она так много и объехала. А уж когда Алеша совсем занемог, Маша окончательно взяла его проездные себе»³⁶⁸.

Таким образом, при сопоставлении героев выявляется суетность и поверхностность натуры героини и ее усилий по духовному самосовершенствованию. Алеша своим поведением – самоограничением и духовной сосредоточенностью – стремится приблизиться к идеалу известных заповедей блаженств: «блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное»; «блаженны кроткие, ибо они наследуют землю»³⁶⁹.

Все, кто знал и любил Алешу, чувствовали, что своим поведением он приобретает благодать божью, ценили его кротость, считали праведником и стремились подражать ему.

Поведение Алеши мифологично (и, возможно, архетипично), но это мифология особого типа сознания – религиозного. В последние дни своей жизни, когда из-за болезни Алеша не мог прислуживать, он совершал один и тот же ритуал: преодолевая боль, приходил в церковь и садился на одно и то же место (скамья в правом притворе напротив Распятия), участвуя молитвенно во всех службах. Не осознавая того, он творил в сознании окружающих его людей миф о себе, как о человеке праведного поведения, заслуживающего после смерти пребывания в раю.

Разные исследователи отмечают следующие характеристики мифа: сакрализация мифического «времени первотворения», в котором кроется причина установившегося миропорядка; тесная связь с ритуалом; повторяемость и циклическая модель времени (Элиаде)³⁷⁰; метафорическая природа, символическое значение (Мелетинский)³⁷¹ и т.д.

В круге мифологических элементов необходимо также упомянуть мотивы, связанные с архетипами мифотворческого мышления. В статье В.А. Маркова «Литература и миф: проблема архетипов» дается их определение как «первичных, исторически уловимых или неосознаваемых идей, понятий, образов, символов, прототипов, конструкций, матриц и т.п., которые составляют своеобразный "нулевой цикл" и одновременно "арматуру" всего универсума человеческой культуры»³⁷². Марков выделяет три модальности архетипов: архетипы парадигмальные, т.е. образцы для подражания, программы поведения, с помощью которых человеческое сознание освобождается от «ужаса истории»; юнговские архетипы как структуры коллективного бессознательного; ар-

³⁶⁸ Крупин В. Алешино место. Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/659.htm>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

³⁶⁹ Молитвенный покров православного христианина. Н. Новгород : НООФ «Родное пепелище», 2004. С. 18.

³⁷⁰ Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. М. : Наука, 1991. 201 с.

³⁷¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М. : Наука, 1976. 406 с.

³⁷² Марков В. А. Литература и миф: проблема архетипов // Тыняновский сборник. Рига, 1990. С. 133.

хетипы «физикалистские», которые отражают единство структур космических и ментально-психических, понятийных и художественно-образных³⁷³.

Как нам представляется, поведение праведника Алеши соотносимо с действием парадигмальных архетипов, которые являются образцами для подражания, программами поведения, с помощью которых человек может освободиться не только от «ужаса истории», но и от страха смерти и «адского наказания», приобретая при жизни своеобразные «бонусы» за праведное поведение.

В рассказе В. Крупина показано развертывание такой программы поведения, но лишь в ее кульминационный момент – момент подготовки к смерти, когда другие старухи, как и известная нам Маша, занимали «алешино» место, чтобы лучше подготовиться к переходу в другой мир. Автор описывает эту ситуацию так: «Потом какое-то время я долго не был в храме, опять уезжал. А когда вернулся и пришел на службу, на Алешином месте сидела новая старуха, не Маша. Оказывается, и Машу уже схоронили. И Алешино место освободилось для этой старухи. – С Алешиного места – прямо в рай, – сказала она»³⁷⁴.

Если учитывать соприродность мифа и символа, на которой настаивают многие исследователи, то в мифологическом поведении главного героя рассказа, в мифологеме его личной судьбы, роль смыслового центра с символическим наполнением приобретает место в пространстве внутри церкви и в пространстве его личной судьбы – то самое «алешино место».

Известно множество высказываний, сближающих понятия «символ» и «миф». Миф и символ связаны не только структурно, семантически, функционально, но и генетически. В.А. Сарычев утверждает: «Символ неизбежно приводит к мифу, миф вырастает из символа. Символическое искусство обязательно искусство мифотворческое»³⁷⁵. С.П. Ильев также соглашается с тем, что символизм мифологии изначален: «Миф прорастает из символа. Символ – ядро мифа. Эмблематический ряд не только ведет читателя к символу, но и творит миф, опираясь на подсознание читателя»³⁷⁶.

Е.В. Ермилова в монографии «Теория и образный мир русского символизма» дает такое определение символу в понимании символистов: «Символ – образ, который должен выразить одновременно и всю полноту конкретного, материального смысла явления, и уходящий далеко по "вертикали" – вверх и вглубь – идеальный смысл тех же явлений»³⁷⁷. В главе «К понятию "символ"» вышеназванной монографии справедливо отмечено, что символ является неразложимым единством двух планов бытия (реального и идеального), лишенным оттенка переносного смысла. Таким образом, в символическом образе признается наличие невыраженного содержания.

«Алешино место» – это топос, включающий и темпоральные характеристики, содержит в себе как образ-символ и всю полноту конкретного, материального смысла явления (скамейка, на которой сидел герой), и скрытый, постигаемый интуитивно смысл, ту идеальную цель, к которой стремятся подражающие Алеше пожилые женщины. «Алешино место» как символ сосредоточивает в себе и наиболее значимые для любого православного верующего возможности, на которые ориентируют его и заповеди блаженств, и вся деятельность Церкви по спасению души. Для героев же рассказа «алешино место» становится и символом удачного перехода через смертельный рубеж, и обещанием так желаемого райского блаженства.

³⁷³ Марков В. А. Литература и миф: проблема архетипов // Тыняновский сборник. Рига, 1990. С. 133.

³⁷⁴ Крупин В. Алешино место. Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/659.htm>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

³⁷⁵ Сарычев В. А. Эстетика русского модернизма. Воронеж : Изд. Воронеж. ун-та, 1991. С. 45.

³⁷⁶ Ильев С. П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. Киев, 1991. С. 92.

³⁷⁷ Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. М. : Наука, 1989. С. 58.

ПАРАТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОМАНА А. РЕМИЗОВА «ПРУД»: АЛЛЮЗИИ ЗАГЛАВИЯ КАК СПОСОБ МАРКИРОВКИ ОСНОВНЫХ ТЕМ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

И.Ю. Целовальников

Влияние писателей-символистов на творчество А.М. Ремизова проявилось в развитии писателем темы экзистенциального погружения в мир души человека, в его причастности к мистическим трансцендентным законам жизни, в символизации окружающего мира, который «говорит» с человеком посредством тайного «молчаливого» диалога вещей и предметов, имеющих глубинный репрезентативный смысл. Весь вещный мир и вся природа, окружающая человека, хранят в себе бесконечную и непознаваемую тайну, которую способны воспринять и осмыслить только великие души. Подлинная сущность и значение вещей не в их функции, а в их трансцендентной тропеической и символистической предопределенности.

Многозначно и символично заглавие романа А.М. Ремизова «Пруд». Каждая из порождаемых им аллюзий, с одной стороны, обусловлена одной из сюжетных линий романа, а, с другой стороны, актуализирует значение данной сюжетной линии и темы в содержании и структуре произведения.

На сюжетно-тематическом уровне пруд является центром художественного пространства в произведении. С первых же строк романа у читателя возникает ощущение строгой ограниченности, замкнутости художественного пространства, в пределах которого развиваются события: «От Камушка до чугунолитейного завода и от Колобовского сада до Синички тянется огромный двор, огороженный высоким красным забором, часто утыканным изогнутыми, ржавыми костылями»³⁷⁸. «Густо заросший со всех сторон старыми ветлами» пруд делит это пространство на две части. Центром одной из них становится дом «братьев Огорелышевых» – смотревший «исподлобья неуклюжий белый домина» (с. 6), центром другой – красный флигель, в котором жили «братья Финогоновы».

Диаметрально противоположны жизненные нравственные ценности двух «домов». Описание детства братьев Финогоновых и особенно Коли явно спроецировано на роман И. Гончарова «Обломов» и представляет собой некоторое сюжетное сближение с главой «Сон Обломова». Детское воображение Коли наполнено сказками бабушки Анны Ивановны об Иване-царевиче и сером волке и евангельскими легендами, во множестве интрополированными в романе. Он мечтает стать богатырем, быть таким же сильным и благородным, как серый волк, в котором слились для Коли черты сказочного чудесного помощника и легендарного заступника и спасителя.

В иной ценностной парадигме раскрывается образ Арсения Огорелышева. Промышленник Арсений Огорелышев внешне стремится к созиданию, к процветанию родного города, к социальному возвышению купечества: «Сидел он Бог знает до которого часа и вставал рано, раньше всех, и оттого, что дела заняли все в нем, и время, и всю его душу. Конечно, недаром не спал он ночей, недаром так вздрагивал, – город приходил в славу, город богател, город строился во славу городам» (с. 156). Арсений, если и разрушал, то лишь с одной целью: перестроить, сделать «по-своему». Однако за формальной сущностью его «строительства» проступало безжалостное, бесчеловечное начало: «В го- лосе его, и без того каком-то кошачьем, появился новый звенящий звук, уж самым простым словом оскорбляющий больше всякого грубого, всякого позорящего имени, а в

³⁷⁸ Ремизов А. М. Пруд // Ремизов А. М. Избранное / сост. А. А. Данилевский. Л. : Лениздат, 1991. С. 6. Далее цитаты из романа «Пруд» приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

сердце его открылась ужасающая беспощадность: ты проси его, сколько хочешь, ты плачь, ты умирай, ничего не подействует – что поставил, то и сделает, как сказал, так и будет» (с. 156). Главная антиномия жизни разрешалась им однозначно, по-ницшеански просто: цель оправдывает средства. Каменный Город – символ величия одних – разрастался и возвышался над другими раздавленными людьми, «оскорбленными, <...> дошедшими до последнего унижения и в обиде своей до последней терпеливости» (с. 156).

Патриархальному укладу жизни в доме Финогеновых, развивающему, «образовывающему», прежде всего, душу героев романа, противопоставлен, культ жесткого рационализма и прагматизма, царивший в доме Огорелышевых.

Пруд символизирует почти непроницаемую границу между двумя мирами, поскольку герои посещают друг друга лишь по особым праздникам: Огорелышевы – только на именины Вареньки, Финогеновы – только в Прощеное воскресенье да на Пасху. Эти посещения становятся необходимым и, для Финогеновых, тягостным ритуалом.

Семантика образа пруда в романе весьма разнообразна. Он может интерпретироваться как символ покоя, тишины и даже застоя, под знаком которого прошли детские годы Финогеновых.

Пруд может восприниматься как «мертвое озеро» (формальная параллель с романом Н.А. Некрасова «Мертвое озеро»), «мертвая вода», лишаящая героев жизненной энергии. Все, кому доводилось купаться в пруде, обречены на несчастья. Финогеновы «рано начали купаться» и рано познали нужду и унижения: жили из милости в красном огорелышевском флигеле. Горничная Маша, которую так любил Коля Финогенов, «путаться стала», и ее прогнали из дома. Тонет в пруду Митя Прометей, не нашедший применения своим силам.

На символическом уровне пруд – это чаша человеческого страдания: «...Так много слез в эти камни ушло, этим прудом выпито» (с. 197). «Найдет полоса, хлебнешь из пруда», – ропщут фабричные рабочие на управляющего. Такое восприятие образа-символа рождает аллюзию со словами Иисуса, произнесенными во время молитвы в ожидании казни: «Отче Мой, если возможно, да минует меня чаша сия»³⁷⁹.

Однако в сюжетно-тематическом плане образ пруда ассоциируется для братьев Финогеновых с родным домом, душевной чистотой и гармонией, поэтому фотографию с изображением пруда хранит в ссылке Николай Финогенов. Как вишневый сад для Гаева и Раневской (Чехов. «Вишневый сад»), как имение Лаврики для Лаврецкого (Тургенев. «Дворянское гнездо»), как серебряная пепельница в форме мужицкого лаптя, напоминающая Павлу Петровичу Кирсанову о России (Тургенев. «Отцы и дети»), так пруд освящает для Николая лучшие воспоминания о родном доме, о детстве, о некогда дружной семье. Ощущение трагедии, происходящей дома, выразилось в страшном сне, приснившемся Николаю Финогенову в ссылке накануне бегства из Веснеболога: «И представилось ему, будто совсем он маленький, вскакивает он будто с горячей постели <...>, да и к окошку. А по пруду не волки, по пруду Арсений Огорелышев идет и так медленно, едва передвигает ноги, и такой мохнатый, как волк» (с. 215). Сон рождает ассоциацию с евангельской легендой о хождении Иисуса по водам: на середине моря ученики, плывшие в лодке, увидели Иисуса, идущего к ним по морю, как по земле³⁸⁰. Однако во сне аналогичное «хождение по воде» совершает Арсений Огорелышев, образ которого на сюжетном и тропеическом уровнях является эквивалентом Сатаны, Антихриста и, значит, антиподом Христа. При этом сон приобретает зловещий символический характер: Арсений-Сатана, обладающий чудесной силой, равной Христу, шествует по пруду, как бы попирая и уничтожая сам пруд, ставший святыней для Николая, и разрушая прежние нравственные идеалы.

³⁷⁹ Библия. Книги Ветхого и Нового завета: Евангелие от Матфея. Гл. 26; ст. 39.

³⁸⁰ Там же. Гл. 14, ст. 22–33; Евангелие от Марка. Гл. 6, ст. 45–52.

Сон Николая в символической форме воплощает важную для романа тему крушения веры, прежних идеалов, подмены и ложности всех жизненных ориентиров, утверждения «нового Бога» Арсения-Антихриста, сломавшего жизнь и судьбу всех Финогеновых.

Л. ТОЛСТОЙ В «ЖИЗНЕТВОРЧЕСКОЙ» МИФОЛОГЕМЕ А. БЕЛОГО

Л.К. Чурсина

Важнейшим началом символизма (при всем декларируемом новаторстве) явилось его обращение к массиву предшествующей культуры: как целым эстетическим эпохам, так и отдельным индивидуальным художественным и философским системам, говоря современным терминологическим языком, – его цитатность, принципиальная интертекстуальность. В этом смысле, быть может, наиболее показательна фигура А. Белого, одного из «столпов» русского символизма. «Осветить противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур»³⁸¹, прозреть новое в старом, в спрессованном опыте человечества – это было не только основательно прописанным теоретическим тезисом, но и регулятором творческого и жизненного поведения.

Кризисное, диссоциированное, «арабесочное» сознание А. Белого нередко стремилось компенсировать отсутствие внутренней авторитетности собственного *я* поисками внешних авторитетов, неких безусловных констант. С помощью идеологических и культурных опор, мифологических кодов он пытался соединить «разбегающиеся» фрагменты своего художественного мира и шире – духовного пространства личности – в некоторую целостность. Таких «духовнообразующих» авторитетов в творческой жизни А. Белого было немало: Гоголь, Достоевский, Некрасов, Тютчев, Вл. Соловьев, Штейнер и др.

Особое место в этом ряду занял Л. Толстой. Он стал достаточно серьезной «внутренней темой» Белого, важным составляющим элементом метатекста его жизни и творчества: и как живой классик, старший современник, персонаж его литературно-художественных мемуаров, и как «гений жизни», предмет теоретико-философского осмысления. Осмысление это осуществлялось в русле концептуальной символистской мифологии «жизнетворчества», порожденной «аргонавтическим» эсхатологическим мифом³⁸², сформированном еще в начале 1900-х гг. в кружке московских младосимволистов. Аргонавты сделали основным инструментом своей «миропреобразовательной» деятельности символ и миф. Призыв к художнику «создать самого себя», превратиться в «слово, ставшее плотью»³⁸³, является не только лейтмотивом его теоретических построений, но и внутренним «регулятором» творчества А. Белого «теургического» периода, усиливаясь в эпоху «второй зари» (1909–1911).

В мемуарах 30-х гг. А. Белый, фиксируя первое, буквально физическое «прикосновение» Бори Бугаева к великому старцу, произошедшее в четыре года, передает его некий метафизический характер: «сизжу на коленях... вижу: из-за плеча серый клок бороды протянулся <...> Я знаю уже, что тот серый уверенный бородач – Лев Толстой; кто такой Лев Толстой, я не знаю; и думаю: звание это или должность почетная...»³⁸⁴

³⁸¹ Белый А. Символизм. М. : Мусагет, 1910. С. 50.

³⁸² См.: Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – фольклор – литература. Л. : Наука, 1978. С. 140.

³⁸³ Белый А. Луг зеленый. М. : Альциона, 1910. С. 28.

³⁸⁴ Белый А. На рубеже двух столетий. М. : Художественная литература, 1989. С. 132.

Эта встреча с Толстым в атмосфере профессорской бугаевской квартиры дается через двойную призму восприятия ребенка и мемуариста как воплощение, «материализация» некоего ноумена: думал, что Лев Толстой – «звание или должность почетная».

Существенна в психологическом смысле другая сцена детской памяти. Неожиданно зашедший Толстой, не заставший отца, говорит с матерью, разбиравшей белье, о смерти: «засутулясь», объясняет, что «как бессознательно появление на свет, так же тих переход к иной жизни»³⁸⁵. Это сопровождается авторитетным, как и для каждого ребенка, отношением матери: «любила Толстого».

Увидел Толстого *в лицо* и как бы целиком, хотя и мельком, Боря Бугаев только через несколько лет в предрождественский день на заснеженной Арбатской площади. Толстой пробежал, не видя, мимо них с матерью, чтобы исчезнуть в пурге – «снежный старик» с серыми, строгими, ясными, глубоко глядящими глазами. И этот образ Толстого слился для мальчика «с образом снежного, елочного деда, приносящего детям подарки, что-то было сказочное... в этой встрече» (с. 642).

Уже в этих первых детских наблюдениях Толстой – это не просто «колени», «борода», «голос», «жест», а некий метафизический «сквознячок», пользуясь словом самого А. Белого.

Образ Толстого начинает «двоиться» в восприятии наблюдательного неординарного подростка четырнадцати – пятнадцатилетнего гимназиста Бори Бугаева, оказавшегося в 1894 г. соклассником Миши Толстого и увидевшего писателя в его доме в Хамовниках. Не любя детских игр с их «обязательством гоготать», выдумывать шалости, всячески показывать веселье, Боря вынужден был в них участвовать, ощущая неловкость от необходимости вместе со всеми «форситься», держаться с вызывающей независимостью и как бы не замечать Толстого: «мы как-то особенно игнорировали, что говорил Толстой. <...> Нам казалось немного стыдным "разевать рот" на Толстого. Толстой в этом доме был свой, домашний, лишь за пределами толстовского дома начинался учитель жизни» (с. 642).

Сегодня мы имеем два варианта воспоминаний А. Белого о Толстом: публикацию рукописи «Воспоминания о Л.Н. Толстом», написанной, по-видимому, в ноябре 1910 г. и являющейся первой рефлексией на смерть великого писателя, и его литературные мемуары (преимущественно первый том «На рубеже двух столетий», 1929–1930). Сравнивая их, нельзя не увидеть характерных для Белого–писателя расхождений и в эмоционально-психологических акцентах, и в смысловом освещении отдельных деталей. Как известно, А. Белый – личность чрезвычайно динамичная, пораженная особым «зудом» творческого преображения всего и вся. «На рубеже...», как и вся трилогия, – это не только ценнейший исторический источник об эпохе, но и художественное произведение, в котором Белый нередко отдается метафорическим ассоциациям, образотворчеству и мифотворчеству, в результате чего под его пером возникает новая художественно-документальная реальность.

В мемуарах, в соответствии со стиливой манерой позднего Белого-писателя, образ Толстого «рассыпан» в калейдоскопе деталей, жестов, обрывков поведенческих нюансов, фраз, – и не его только, но и окружения. А. Лавров, опираясь на известную работу Н. Бердяева о Белом, определяет творческую манеру зрелого А. Белого как «кубистическую»: «подобно тому, как в кубистической картине сквозь видимый хаос проступают контуры фигур, разъятых на подвижные "молекулы" и аналитически воссозданных по

³⁸⁵ Белый А. Воспоминания о Л.Н. Толстом / Публикация Л. Озерова // Андрей Белый. Проблемы творчества. М. : Советский писатель, 1988. С. 641. Далее ссылки на это издание приводятся с указанием страниц в скобках.

законам фантазии, так и у Белого сквозь обрывки обиходных реплик, сумбур впечатлений, сюиту жестов и калейдоскоп деталей рождаются новые образы...»³⁸⁶

Стилевая и психологическая установка «Воспоминаний» иная. Они, конечно же, тоже не «фотография», но при всей их эмоциональной окрашенности, отмечены стремлением запечатлеть, так сказать, целого и полного Толстого. В этом смысле особенно важны те образно-обобщающие пассажи текста, которые содержат «поздние», относящиеся к 1910 г., осмысления когда-то увиденного. Они тяготеют к философско-мифологизирующему осмыслению феномена Толстого: «Потом я понял, что взгляд его, жуткий в комнатах, должен особенно мягко сиять в полях, что это взгляд – полевого молчальника, странника. <...> У меня потом осталось странное впечатление. Мне казалось, будто Толстой не живет у себя в Хамовниках, а только проходит мимо: мимо стен, мимо нас, мимо лакеев, дам: выходит и входит. <...> Он вносил с собой что-то большое, иное, нам чужое: свою гениальную жизнь проносил он мимо нас, а мы не видели этой жизни. <...> Это хождение Толстого по дому стало теперь для меня хождением символическим. <...>

Да и понятно: полевой великан чувствовал стесненным себя в городских стенах среди людей общества, теперь я знал, что не на нас он глядел, когда он глядел на нас, а сквозь нас, сквозь стены – в поле. <...>

Многие годы тянулось тягостное молчание это и окончилось лебединою песнью.

Лебединая песнь Толстого – не слово вовсе: это жест высшего величия, доступного человеку.

Уход и смерть Толстого – самое гениальное слово самого гениального человека» (с. 643–644).

«Воспоминания» Белого о Толстом 1910 г. прямо соотносятся с философско-литературным эссе Белого тех же лет – «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой». Здесь он пытается понять то слово о «жизни как творчестве», которое сказали наши великие классики.

Датировка работ (косвенная для «Воспоминаний» и точная для *брошюры* «Трагедия творчества»), смысловые и даже образно-фразеологические их совпадения позволяют думать, что писались они одновременно: буквально сразу после ухода Толстого в ноябре 1910 г. Можно даже предположить, что «непосредственные» и «личные» «Воспоминания» не увидели света потому, что были поглощены «Трагедией творчества», были брошены в «топку» обобщающей образно-философской мысли.

Литературное творчество Белого 1909–1910-х гг., по общему признанию, отмечено настроениями «почвенничества» («Пепел», «Серебряный голубь»). Пожалуй, наиболее полным выражением этих умонастроений в теоретическом плане стала работа «Трагедия творчества», в которой с «темой России» сплелись темы «жизнетворчества», искусства как теургии, религиозности искусства, провиденциальной миссии русского писателя. Белый исходит из сформировавшегося еще в «аргонавтический» период символистского представления, что «источники художественного творчества и творчества жизни одни», а в основе того внимания, которым мы окружаем «художника-гения, лежит явная или тайная надежда разгадать загадку нашего бытия»³⁸⁷.

Трагедия русского творчества, подчеркивает Белый, есть религиозная проблема. И русские писатели (а он выделяет Толстого, Достоевского, Гоголя) осознали ее. Но ближе всех к вершине гениальности, у которой мучился Гоголь и изнемогал в эпилепсии Достоевский, подошел Толстой.

Белый создает целостный мифологизированный образ писателя в неразрывном единстве с его творчеством. Центральным, определяющим понятием в образно-

³⁸⁶ Белый А. На рубеже двух столетий. М. : Художественная литература, 1989. С. 26.

³⁸⁷ Белый А. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М. : Мусагер, 1911. С. 37.

символическом и философском «объяснении» творческой судьбы Л. Толстого становится «жест». У Белого «жест» – это одно из универсальных бытийных понятий, отличающих живую и творящую субстанцию от мертвой. В этой работе «жест» толкуется как совершенно конкретное действие, поступок писателя, но такой исключительный поступок и такое особое действие, которое является квинтэссенцией жизненного и творческого поведения, сущностным, ритуальным, религиозным действием.

Великий художник слова Л. Толстой, по мнению исследователя, оказался еще и великим творцом своей собственной жизни. Весь Толстой – это гениальное художественное произведение, но, чтобы современники писателя увидели это, необходим был особый символический знак, жест. И Толстой этот жест совершил: «слово стало плотью: гений жизни и гений слова объединились в высшем единстве; две сферы творчества соприкоснулись. <...> Толстой встал, пошел в мир – и умер <...> Великий русский художник явил нам идеал святости, перекинув мост к народу: религия и безрелигиозность, молчание и слово, творчество жизни и творчество художественное, интеллигенция и народ – все это встретилось, пересеклось, слилось в гениальном, последнем, красноречивом жесте умирающего Льва Толстого»³⁸⁸. Противопоставляя Толстого другим философам и художникам, проповедовавшим с высоких кафедр, поднимавшим себя на искусственные пьедесталы, А. Белый утверждает, что величайшим и едва доступным для смертных пьедесталом писателя стали его уход и смерть. И в этом он видит «лучший поступок жизни, приближение к последней тайне художественного творчества», потому что здесь «жизнь, творчество, проповедь сочетались в одном жесте, в одном моменте»³⁸⁹. Мифологизируясь, Толстой становится для Белого символическим воплощением идеи «жизнетворчества».

Конечно, «Трагедия творчества» – это в значительной степени литературно-философское повествование, и Толстой здесь охвачен глазом художника-символиста. Белый осознал высокую степень субъективности, даже исповедальности «Трагедии творчества», «которая, кажется, есть вскрик о моей ситуации больше, чем рассказ о Толстом и Достоевском»³⁹⁰. Но личные искания Белого никогда не были частными, а всегда исканием «пути жизни». Литературно-философские и теоретические работы были достаточно тесно связаны с художественным творчеством Белого, и лишь в их общности можно уловить общий пунктир его собственного «пути». Безусловно, «Трагедия творчества» и ее «герои» внутренне соотносены и с предшествующим романом «Серебряный голубь», и, что еще важнее, – с последующей и главной книгой Белого – «Петербургом».

В наибольшей степени образы и идеи «Петербурга» связаны с художественным миром и историософской проблематикой Достоевского, однако имплицитно здесь присутствует и Толстой. Образ «преображенного», опростившегося в эпилоге романа «авторского» героя, Николая Аполлоновича, с лопатообразной бородой, в поддевке и скрипучих сапогах, расхаживающего «по полю, по лугам, по лесам», порождает ассоциации с образом Толстого, каким он предстает в «Воспоминаниях» и «Трагедии творчества», – образом «полевого великана», который перекинул «мост к народу», явил идеал святости, осуществил жизнь как творчество.

Таким образом, феномен Толстого в сознании А. Белого предстал и как вариативно осмысленный «биографический факт», литературно-мемуарный образ, и как реализация «жизнетворческой» мифологемы, как образ-символ, воплощение религиозно-этической сущности искусства.

³⁸⁸ Белый А. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М. : Мусагет, 1911. С. 45.

³⁸⁹ Там же. С. 46.

³⁹⁰ Белый А. Материал к биографии (интимный) (1923). ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 3. Л. 58 об.

САКРАЛИЗАЦИЯ МОТИВА ПРОРОКА В ПОЭЗИИ В. ХЛЕБНИКОВА

А.С. Акулова

Попытка футуристов сбросить Пушкина с парохода современности традиционно оценивается как необоснованная проекция «превозмочь невозможное», главным образом потому, что сложившееся классическое значение образов и мотивов Пушкина известно, а смысл противопоставления ему футуристической традиции неясен.

Включение сферу своего мышления традиции создания текстов, противоположной по значению классической, выражается в соответствующем изменении значения определяющих образов, мотивов и сюжетов. Здесь уместно указать, что традиционно это изменение классической традиции определяется в плане разрушения, сопоставимого с революционным тоталитаризмом. Обоснование такого однозначного соответствия не может быть достаточным, так как не опирается на смысл отрицания классического содержания в традиции футуристов.

Целый ряд произведений Маяковского и Хлебникова связывается в единую смысловую парадигму, если считать, что в основу их создания положен мотив преодоления страха смерти, специально обоснованный в статьях Хлебникова («Учитель и ученик»), где называются разные авторы, объединенные классической литературной традицией, и оцениваются с точки зрения определяющего создание их произведения мотива страха смерти и зависимости от роковых обстоятельств. Значение роковых обстоятельств действительно является определяющим для весьма значительного количества произведений Пушкина, а не только его биографии, что и было отмечено в известной статье Р.О. Якобсона «Статуя в поэтической мифологии А.С. Пушкина»³⁹¹. Более того, в соответствии с оценкой биографии И. Бродского Ю.М. Лотманом следует понимать, что не столько поэзия в этих случаях подчинялась биографии, сколько биография заняла место, подготовленное для нее поэзией³⁹². Понятно также и то, что трагическая эстетика этого определяющего качества поэтической биографии закономерна и определяется исследователями поэтики Пушкина, Маяковского и Бродского.

Однако именно для поэзии Нового времени характерно обоснование героического отрицания страха смерти, что выразилось, как утверждает Лотман, в поэтике Бродского на языке поэзии акмеизма для переосмысления ее же ценностей. Именно с футуристическим утверждением мотива преодоления страха смерти, изменяющим классический образ поэта-пророка, и сопоставимо содержание поэзии Бродского – начиная с противоположного акмеистическому выражению значения вещи, материи, опережающему ее идеальную сущность, и заканчивая аналогичным пониманием значения поэтического «я» как знака, иероглифа³⁹³. Таким образом, дело не только в выражении сходства в героическом преодолении мотива страха смерти, но и в методологии этого выражения – в использовании материально-предметной стороны слова, в повышенном участии звуков, букв, принципиальное значение которого показательное для футуризма и авангарда в целом. Акцентирование предметной, звуковой стороны слова и в целом пространственный аспект поэтики не только разрушает классические мотивы путем сочетания с чуждыми им по значению формальными элементами, но и создает позитивный эффект образования нового смысла. Однако при этом смысл изменения классических мотивов

³⁹¹ Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии А.С. Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145–180.

³⁹² Лотман Ю. М. Между вещью и пустотой. (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Избранные статьи. Таллин, 1993. Т. 3. С. 294–308.

³⁹³ Там же. С. 305.

традиционно не интерпретируется, а разрушение их значения всегда отмечается. Тем не менее, вступая в смыслообразующее взаимодействие с этими элементами, классические мотивы, образы и сюжеты перемещаются в пространстве и становятся способными к обозначению новой дистанции личности по отношению к ним и, тем самым, – новой ценностной позиции личности.

Существенной проблемой интерпретации поэтики такого текста, скомпонованного из различных в эстетическом и ценностном плане текстов, является ощущение временного разрыва, «зияния», эффект которого весьма показателен для поэтики авангарда. Представление о синтаксическом единстве высказывания в таком тексте не только разрушается, но и сознательно подчеркивается для нарушения автоматизма восприятия, сложившегося в отношении к известным классическим текстам.

Включение собственной биографии, разного рода случайных происшествий становится в таком тексте постоянным условием построения, а также условием разрушения сложившегося литературного контекста. В этом смысле поэтика В. Хлебникова уподобляется цели изложения неканонической биографии: образ поэта-пророка сакрализируется. На сакрализованный статус некоторых вещей Хлебникова обратил внимание В.П. Григорьев, отметив, что он определяется объединением притчевого начала и биографического контекста³⁹⁴. Характерным примером случайного, бытового омисления пушкинской мотивации образа пророка является стихотворение с соответствующим названием – «Случай» (1919)³⁹⁵. Приведем здесь текст в редакции «Творений» 1986 г., в современном варианте шеститомного издания стихотворение существует в двух частях, раздел между которыми виден и в первой редакции:

Напитка огненной смолой
Я развеселил суровый чай,
И Лиля разуму «долгой»
Провозглашает невзначай.
И пара глаз на кованом затылке
Стоит на страже бытия.
Лепешки мудрые и вилки,
Цветов кудрявая и смелая семья.
Прозрачно белой кривизной
Нас отражает самовар,
Его дыхание и зной,
И в небо падающий пар –
Все бытия дает уроки,
<Закона требуя взамен> потоки.

Бег могучий, бег трескучий
Прямо к солнцу <держит> бык,
Смотрит тучей, сыплет кучей
Черных искр, грозить привык.
Добрый бык, небес не мучай,
Не дыши, как паровик,
Ведь без неба <видеть> нечем,
В чьи рога венками мечем.

Обоснованием для последней публикации послужил указанный разрыв в синтаксическом и смысловом единстве текстового высказывания. В первой части описывается биографический факт распивания чая с ромом промочившего ноги Хлебникова в гостях

³⁹⁴ Григорьев В. П. Велимир Хлебников. Опыт описания идеостиля // Будетлянин. М., 2003. С. 383–441.

³⁹⁵ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 115.

у Л.Ю. Брик и В. Маяковского, при котором присутствовал Р.О. Якобсон, упоминается имя Лиля, а во второй изображается образ быка, известный в контексте других произведений Хлебникова, но до сих пор, как мы полагаем, не интерпретируемый исследователями в отношении к этому контексту.

На этот контекст, значимый для поэтики текста Хлебникова как такового, уже сложившегося к этому времени в его творчестве, примером которого является вышеуказанная статья «Учитель и ученик», нам и хотелось бы обратить внимание. Присутствующий в процессе создания стихотворения Р.О. Якобсон (в примечаниях к «Творениям») указывает, что первая часть стихотворения была написана во время посещения) в своей гораздо более поздней по времени создания статье о роли статуи в поэтической мифологии Пушкина отметил предшествующее образу статуи значение образов чудовищ (бесов) в ряде произведений Пушкина, находящихся в непосредственной временной связи с декабристским восстанием³⁹⁶. Хлебниковские указания на «чудовище», которое «летело, подняв на собой какую-то стеклянную Ярославну, как сумасшедший арап, найденный в песнях Пушкина»³⁹⁷, предшествуют времени статьи Якобсона, как предшествуют его исследованиям инварианта на разных уровнях поэтики хлебниковские модели инвариантного значения звука в разных текстах. «Вход» в звуковую оболочку в сложившемся контексте слова как условие рождения смысла и последующий «выход» в новое значение в этой же звуковой оболочке составляют принцип смыслообразования в поэтике Хлебникова, который является конгениальным по значению не только открытию массы звука («в звуке всегда... живет какая-то часть смысла»³⁹⁸), но и открытию сущности возникновения сознания в неравновесных ситуациях исторического процесса³⁹⁹.

Переход от изображения чайного пара к известному контексту стихотворений Пушкина «Бесы» и «Зимний вечер», последнее из которых связывает со «Случаем» женский образ – образ няни (возникает параллельное восприятие «кружки», «няни» и, с другой стороны, «напитка» и «Лили», которые противостоят разбушевавшейся стихии в контексте и того, и другого стихотворений), знаменуется не только воспроизведением ритма «Бесов», но и изображением быка, инвариантным по отношению к «бесам» и «чудовищам», столь явно определившим значение роковых обстоятельств в биографии и творчестве Пушкина. Показательное для поэтики Хлебникова соотношение двух контекстов раздвигает как классический, так и биографический план изображения. При этом значение женского образа оказывается обратным значению пушкинского, становится обоснованием отрицания значения стихии, возможности отодвинуть ее на второй план. В стихотворении Пушкина эта возможность имеет условное значение как воображаемый уход от действительности декабристского восстания. Однако традиционно «пар чая» и «бык-паровик» рассматриваются как отдельные образы. Неслучайно в шеститомном издании стихотворение публикуется как два отдельных самостоятельных текста⁴⁰⁰. Как понятно из вышесказанного, вариант редакции «Творений» представляется более обоснованным.

В заключение отметим, что описанный принцип перехода контекстов при сохранении сходства формальных признаков определяет сакрализованное изображение пророка и в других произведениях Хлебникова: в поэме «Труба Гуль-муллы» пророк,

³⁹⁶ Якобсон Р. О. Указ. соч. С. 152.

³⁹⁷ Хлебников В. Перед войной // Творения. М., 1986. С. 570.

³⁹⁸ Топоров В. Н. О романе А. Белого «Петербург» // Евразийское пространство. Звук, слово, образ. М., 2003. С. 181–225, 202.

³⁹⁹ Лотман Ю. М. Культура как субъект и сама-себе объект // Семиосфера. СПб., 2001. С. 639–646.

⁴⁰⁰ Хлебников В. Собрание сочинений : в 6 т. М., 2001. Т. 2. С. 43, 44.

спускающийся с гор, является и «чадом Хлебникова»⁴⁰¹, и «священником цветов», и «**яростным** буйволом» в «**ярости** криках» толпы. Аналогично определяется и значение образа поэта в поэме «Поэт»: «**ветер**» мчащейся толпы преобразуется в «ожерелье **ветра** шагов» поэта (3, 203).

Таким образом, существенное для преодоления мотива страха перед роковыми обстоятельствами изменение соотношения планов изображения заключается в акценте не только на предметное движение, подобное движению статуи в финале «Медного всадника», а на обусловленную этим источником подвижность сознания субъекта. При этом характерно, что Хлебников не отрицает подвижности пушкинского творческого сознания, но пытается преодолеть отношение Пушкина к пророческому осознанию губительных обстоятельств, «плюнуть в лицо смерти». Неслучаен обратный смысл изменения значения образа вещего Олега – Олега Трупова Хлебниковым, движению сознания которого подчиняется «водопад речи нового гада» (3, 163). «Змея плененного пляска и корчи» (2, 22) – «корчи падучей» (3, 374) – еще один образ, указывающий на непрочитанность исследователями Хлебникова описанного нами принципа изменения значения классического мотива: в последнем шеститомном издании напечатано «корни падучей». Полагаем, что указанные в нашей работе варианты текстов обосновываются единым контекстом творчества Хлебникова. Кроме того, полагаем, что отмеченный в примечаниях к «Творениям» философский смысл бытовой ситуации, описанной в стихотворении⁴⁰², обосновывается уже сложившимся к этому времени контекстом. И в этом смысле не стихотворение Хлебникова, как отмечается в примечаниях к шеститомнику⁴⁰³, является ответом на строки из «Нашего марша» присутствующего при создании стихотворения Маяковского: «Дней бык пег...», а наоборот, Маяковский и Якобсон своим творчеством и исследованиями вступают в диалог с Хлебниковым.

ГЕРОЙ И ТОЛПА В ВОСТОЧНОМ ЦИКЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ В. ХЛЕБНИКОВА⁴⁰⁴

Л.Х. Исаева

В восточный цикл об Иране В. Хлебникова полноправным героем входит толпа. Она обозначена в стихотворениях «Видите, персы...», «Пасха в Энзели», «Новруз труда», «Кузнец Кова», «С утробой медною верблюд...», «Ночь в Персии», «Дуб Персии»⁴⁰⁵.

Известно, что в структуру концепта «толпа» входят все признаки концепта «неопределенное множество»⁴⁰⁶. В тексте стихотворения, открывающего цикл, выделяется слово, обозначающее неопределенное множество людей, – «**персы**». Именно к ним, на-

⁴⁰¹ Хлебников В. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 3. М., 2006. С. 299. Далее произведения В. Хлебникова цитируются по шеститомному собранию сочинений с указанием тома и страницы.

⁴⁰² Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 668.

⁴⁰³ Хлебников В. Собрание сочинений : в 6 т. М., 2001. Т. 2. С. 510.

⁴⁰⁴ Работа выполнена при финансовой поддержке ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы в 2009–2010 гг.» (тема гранта – «Картина мира в художественном произведении: герменевтический аспект»).

⁴⁰⁵ Хлебников, В. Творения. М., 1987.

⁴⁰⁶ Алексеева Е. Н. Репрезентация концепта «толпа» именами существительными в современном английском языке // Система ценностей современного общества : сб. мат-лов VI Всерос. науч.-практ. конф. Новосибирск, 2009. С. 63.

селению древней страны Персии, обращается поэт в первой строке стихотворения «Видите, персы...»:

Видите, персы, вот я иду
По Синвату к вам.

От имени некоего неопределенного множества, никак пока не названного, «Я» стихотворения обещает адресату своего воззвания:

Клянемся волосами Гурриет-Элл Айн,
Клянемся золотыми устами Заратустры –
Персия будет советской страной!

В стихотворении «Пасха в Энзели» акцентируется слово, характеризующее участников похода Красной Армии в северный Иран: «**братва**». Толпу (братву) обслуживают:

Бочонок джи-джи
Пронес армянин, **кем-то нанят** (выделено мной – Л.И.).

Фон, на котором изображена «братва», представляет собой архетипический пейзаж:

Тихо. Темно. Синее небо.
Цыганское солнышко всходит,
Сияя на небе молочном.

Субъект речи определяет толпу словом, имеющим в сознании сегодняшнего читателя отрицательные оценочные коннотации. Братва – не только *простые солдаты, рядовой состав, войско, народ, народная масса, но и стадо; толпа, чернь; простонародье*. В номинации «братва» ярко прослеживается признак агрессивной активности. Братва – непредсказуемое и шумное множество людей, способное воевать и грабить. Объективируется неопределенное число людей, имеющих целью грабеж или захват чужих территорий. Не случайно яркая характеристика «братвы» дана через строки популярной русской народной песни о Стеньке Разине, запечатлевшей известный исторический факт гибели от рук атамана персидской княжны:

Братва, обнимаясь, горланит:
«Свадьбу новую справляет
Он, веселый и хмельной».

Читатель вводится в болезненный эпизод исторического контекста взаимоотношений России и Ирана. Ядерными признаками концепта «толпа» («братва») остаются «многочисленность» и «неопределенность». Наряду с неопределенностью числа, объема и формы, характера движения и упорядоченности, концепт «толпа» в цикле В. Хлебникова имеет и другой аспект неопределенности. Он ярко представлен в стихотворении «Новруз труда», где напрямую обозначено слово «толпа»:

Снова мы первые дни человечества!
Адам за Адамом
Проходят **толпой**
На праздник Байрама
Словесной игрой (выделено мной – Л.И.).

Изображена масса населения, празднующего революционный праздник Первое мая, совпавший с празднованием древнеязыческого Нового года, Новруза. Здесь «толпа» – веселое и шумное множество людей, славящих приход нового календарного года:

В лесах золотых
Заратустры,
Где зелень листов златоуста.

Лирический герой *внутри* этой толпы, его восторженное состояние освящено памятью об «общей таинственной быти» двух народов, потому что

Уснувшую речь не забыли мы
В стране, где название месяца – Ай

И полночью Ай тихо светит с небес.
Два слова, два Ая,
Два голубя бились
В окошко общей таинственной были...

Слово «толпа» в следующих строках приобретает контекстуальный синоним «мощный труд», «труд»:

Мощный труд проходит, балуя
Шагом взмах своей стопы.
Трубачи идут в поход,
Трубят трубам в рыжий рот.
Городские очи радуя
Золотым письмом полотен,
То подымаясь, то падая,
Труд проходит, беззаботен.

Известно, что человеческий труд делится на управленческий и исполнительный. Власть – это право на управление. Толпа – низшие слои общества. В вышеприведенном отрывке показана такая толпа.

Далее акцент переносится на дополнительные признаки, характеризующие состав толпы как участников революционного процесса в Иране 1920-х гг.: «мощный труд», «все усталые», «товарищи удач», «джигитовка», «кардаш» – друг, товарищ. Боец и конь составляют неразделимое единство: упорный скакун, ловкий наездник, изваянья чугуна...

Так **смуглые воины** горных кочевий
По-братски несутся, держась за нагайку
Под низкими сводами темных деревьев,
Под рокот ружейный и гром балалайки (выделено мной – Л.И.).

Номинация «смуглые воины» объективирует, по определению Г. Тарда, так называемую «любящую» толпу⁴⁰⁷. Люди, ее составляющие, находятся в некоторой зависимости от тех, кого они окружают. Рождаются строки, подтверждающие эту мысль. «Братская» связь иранских революционных бойцов подчеркнута «громовым» звучанием русского музыкального инструмента.

Кардаш, ружье на изготовку
Руками взяв, несется вскачь,
За ним летят на джигитовку
Его **товарищи удач**.
Их смуглые лица окутаны в шали,
А груди в высокой броне из зарядов,
Упрямые кони устало дышали

Разбойничьей прелестью горных отрядов (выделено мной – Л.И.).

Характеристики толпы звучат настораживающе («**товарищи удач**», «**разбойничья прелесть**» горных отрядов), напоминают грозное и непредсказуемое время стихийных бунтов крестьян под предводительством Степана Разина. Настораживает и название военного «инструментария»: «нагайка», «рокот ружейный».

В словах «братва», «товарищи удач», помимо признаков, общих для всех имен неопределенного множества, заключены дополнительные, связанные с его оценкой. Изображенное неопределенное множество обретает признак «эмоциональная изменчивость».

По сущностным признакам «братва» и «разбойники» сближаются. Это дает основание характеризовать бойцов Красной Армии («братва») и участников революционного движения в Иране («горные отряды») согласно мнению Г. Тарда о толпах: «...они

⁴⁰⁷ Тард Г. Мнение и толпа // Г. Тард. Психология толп. М. : Ин-т психологии РАН, 1999. С. 257.

изменчивы и переходят с необыкновенной легкостью от ненависти к обожанию, от взрыва ярости к взрыву веселости»⁴⁰⁸. Однако лирическим героем опасность, исходящая от революционной толпы пока не осознается, он видит лишь «разбойничью **пре-лесть**» воинов горных кочевий.

Концепт «толпа» появится далее в стихотворении «Иранская песня». Интересно заметить, что его употреблению предшествует слово «братва»:

Ходит в небе самолет
Братвой облаку удалой.
Где же скатерть-самобранка
Самолетова жена?
Иль случайно запоздала,
Иль в острог погружена?
Верю сказкам наперед:
Прежде сказки – станут былью,
Но когда дойдет черед,
Мое мясо станет пылью.
И когда знамена оптом
Пронесет **толпа**, ликуя,
Я проснусь, в землю втопан,
Пыльным черепом тоскуя.
Или все свои права
Брошу будущему в печку?
Эй, черней, лугов трава!
Каменей, навеки речка! (выделено мной – Л.И.)

К моменту написания стихотворения поэт уже осознает празднующих (кто – Пасху в иранском городе Энзели, кто – Первое мая) **толпой**, то есть агрессивным монстром, который уничтожит личное существование героя:

И когда знамена оптом
Пронесет толпа, ликуя,
Я проснусь, в землю втопан,
Пыльным черепом тоскуя.

В стихотворении «С утробой медною верблюд...» поэт вводит слово «толпа» в сложный контекст «толпы мыслей». Поэт «обозревает» жизнь писателя со времен «древней Галилеи»:

Пронесишь равенство как выюк
Несешься вскачь, остановивши время
Над самой пропастью письменного стола, –
Где страшно заглянуть, –
Чтоб звон чернильных струй, чей водопровод –
Дыхание песчаных выюг,
Дал равенство костру
И умному огню в глазах
Холодного отца чернильных рек,
Откуда те бежали быстрым **стадом**,
И пламени зеркальному чтеца,
Чей разум напевал,
Как медную пластину – губ Шаляпина
Толпою управлявший голос. (выделено мной – Л.И.)

⁴⁰⁸ Тард, Г. Мнение и толпа // Г. Тард. Психология толп. М. : Институт психологии РАН, 1999. С. 257.

«Стада» (толпы) мыслей писателя управляют разумом «чтецов», (читателей). Писатель – отец чернильных рек. Умный огонь в глазах холодного отца чернильных рек должен обеспечить равенство между писателем и читателем.

Поэт «трезвеет» на глазах читателя стихотворений о пророке Гушедар-махе. Теперь «умный огонь» его глаз должен зажечь умную мысль в читателе. Голос писателя должен управлять толпой, как голос певца, записанный на пластинку, толпою управлял. Голос (слово) писателя должен быть острым, как нож.

Толпа-братва лирическим героем теперь дифференцируется. С одной стороны, это – **«люди отплытий»** – братва. Это и Красная Армия, в составе которой пребывает поэт, и **«люди открытий»** – некое неопределенное множество избранных людей, в числе которых и сам поэт, открывший законы времен. В обоих случаях он не выводит себя из толпы.

Мысль, овладевшая героем в ущельях Зоргамы, в форме приказа самому себе

Отрубить...

Темные волосы Харькова,

Дона и Баку.

Темные вольные волосы,

Полные свобода и воли...

«Пасха в Энзели» (выделено мной – И.Л.)

получает логическое завершение: герой отдает приказ себе («люди открытий») и другим, людям «отплытий». Так теперь называется армия, пришедшая в Решт, – центр Гилянской провинции Северного Ирана.

Мысль героя становится острой, как лезвие ножа:

Люди отплытий,

Люди открытий,

Режьте в Реште

Нити событий.

«С утробой медною верблюду...» (выделено мной – Л.И.)

Приказ направлен и внутрь себя, и вовне: немедленно остановить толпу (Красную Армию, пришедшую в Иран). Его действие сродни хирургическому: обрезать нить событий в Иране, спровоцированных революциями в России и Иране. Герой более требователен к себе, о чем говорит сопоставление глаголов «отрубить» (приказ себе, действие с помощью топора) и «режьте» (приказ другим, действие с помощью ножа). В глубинах собственного сознания он остается верным своей маске: обрезать течение собственных мыслей о своем назначении он пока не состоянии. В своем представлении он – «Гушедар-мах!.. пророк века сего...» Но сомнения в собственной пророческой миссии вскоре посетят героя.

В «Ночи в Персии» читаем:

Темнеет. Темно.

«Товарищ, иди, помогай!» –

Иранец зовет, черный, чугунный,

Подымая хворост с земли.

Я ремень затянул

И помог взвалить.

Саул! («Спасибо» по-русски.)

Исчез в темноте.

Здесь «персы» как неопределенное множество людей персонифицируются в образе «иранца», но **черного** (цвет раскаяния, символ бессознательной мудрости)⁴⁰⁹ и **чу-**

⁴⁰⁹ Алексеенко В. В. и др. Полная энциклопедия символов, эмблем и знаков. Ростов н/Д. – М., 2008. С. 274, 276.

гунного. Он обращается к ослабевшему телом лирическому герою словом «товарищ», ждет и получает конкретную помощь.

Если в «Видите, персы...» герой громогласно объявлял: «Я – Гушедар-мах», то теперь он, раскаявшийся, имя грядущего пророка произносит шепотом:

Я же шептал в темноте
Имя Мехди.
Мехди?

Шепот – «бесцветный голос» – свидетельство неуверенности, ослабления внутренней силы, робости⁴¹⁰. Герой оказывается в неконтролируемой ситуации, связанной с потерей могущества, находится в угнетенном состоянии души⁴¹¹. Тихая речь призывает героя прислушаться к себе и попытаться обрести себя⁴¹². Ослабление звука голоса свидетельствует о сомнении в самоидентификации. Он вопрошает себя: «Мехди?» (выделено мной – Л.И.), и это означает сомнение: пророк ли я?

В «Дубе Персии» проявится слово «стая», условно сопоставимое со словом «стадо»:

Как волки, ободряя друг друга,
Бегут шакалы.

Стая не толпа, но организованное, руководимое вожаком неопределенное множество животных – волков или шакалов, символизирующих собой Зло. Зло организовано и управляемо. В тексте наблюдается метафорическое сближение имен харизматических личностей (Маздак – Маркс), вождей восставшего некогда в Иране простонародья и народов современного Ирана и России с животной парой (волки – шакалы). Возможно, в смысле-словом поле стихотворения «Дуб Персии» присутствует и развивается мысль о сущности народных движений за справедливость и счастье, трагичности судьбы их вождей.

В стихотворении «Ночи запах – эти звезды...» также есть образ, символически конкретизирующий неопределенное множество, обозначенное ранее как «люди отплывший», – «звезды».

Звезда, как известно, – символ надежды, объект стремления, говорящий о судьбе человека. В предшествующих стихотворениях звездами в пространстве личного и коллективного подсознательного для лирического героя обозначились известные деятели, руководители народных восстаний – герой иранской мифологии *Кузнец Кова*, *Маздак* (Иран, VI в. до н. э.), *Мирза Баб* (Иран середины XIX в.). В их ряд встраивается имя вождя мирового пролетариата К. Маркса. В цепочке Маздак – Баб – Маркс дело революционных последователей немецкого философа обретает трагическую перспективу.

Лирический герой принимает решение проститься с тенью, идеями иранского реформатора ислама Мирзы Баба. Это пронзительно лирическое прощание:

Ты пройдешь в чалме зеленой
Из засохнувшего сена –
Мой учитель опаленный,
Черный, как костра полено.

В стихотворении «Ручей с холодной водой...» появлению концепта «толпа» также предшествует слово с выражением неопределенного множества, ранее уже присутствовавшего в паре со словом «толпа»:

И стадо в тысячи овец порою, как потоп,
Руководимо пастухом, бежало нам навстречу
Черными волнами моря живого (выделено мной – Л.И.)

Вскоре в тексте появится еще одно слово, обладающее качеством неопределенного множества – **Чека**. Человеческим стадом – толпой – нужно управлять. Руководят ею

⁴¹⁰ Дальке Р. Болезнь как язык души. СПб., 2005. С. 253.

⁴¹¹ Там же. С. 254.

⁴¹² Там же. С. 225.

властимушие. Чека (некое неопределенное множество) представляет собой инструмент, с помощью которого власть имеет возможность манипулировать толпой.

Революционные толпы (братва) сыграли ключевую роль при свержении царской власти в России, при захвате власти новой политической элитой – большевиками. Сознание, подсознание и эмоции толпы сформированы, закодированы лозунгом советской власти, спровоцировавшей Гражданскую войну и поход Красной Армии в Северный Иран. На хребте «братвы», с ее помощью ЧК управляет толпой, участвующей в Гражданской войне, борется с тем, что противоречит замыслам и интересам новой правящей в России элиты.

Ирония заключается в том, что, провозглашая «Персия будет советской страной», лирический герой дословно повторял широко известный лозунг советской власти и тем самым невольно становился человеком толпы-братвы, для которой этот лозунг транслировался. Впоследствии отделившись от нее, расставшийся с иллюзией, герой остается человеком толпы для ЧК и фактически становится его жертвой:

Через день Чека допрос окончила ненужный,
И я, гонимый ей, в Баку на поезде уехал.

Уезжая, герой оглядывается и видит **чины** (тех, кто бросил толпу в Иран) и саму **толпу**. Но упоминанию о ней предшествует строка:

Я узнавал растений храмы... ,

в которой запечатлеваются сразу два неопределенных множества, ранее в тексте не выделяемых: растения (святилища растений) и храмы (растений храмы).

Герой узнает места отправления «персами» их культов – святилища, которые связывались с ландшафтом, сочетавшим холм, дерево, воду и камень. Именно в таком ландшафте пребывал герой до встречи с ЧК:

Вдруг смерклось темное **ущелье**. **Река** темнела рядом,
По **тысяче камней** катило голубое кружево.
И стало вдруг темно, и сетью редких капель,
Чехлом холодных капель
Покрылись мы. То грозное ущелье
Вдруг встало **каменной книгой** читателя другого,
Открытое для глаз другого мира.
Аул рассыпан был, казались сакли
Буквами нам непонятной речи.
Там **камень красный** поднимался в небо
На полверсты прямою высотой, кем-то читаемой доныне.
Но я чтеца на небе не заметил,
Хотя, казалось, был он где-то около.
Быть может, он чалмой дождя завернут был.
Служебным долгом внизу река шумела,
И оттеняли высоту деревья-одиночки.
А **каменные ведомости** последней тьмы тем лет
Красны, не скомканы стояли.
То торгова крик? Иль описание любви, и нежной и туманной?
Как пальцы рук, над **каменной газетой** белели облака.
К какому множеству столетий
Окаменелых новостей висели правильно строки
Через день Чека допрос окончила ненужный,
И я, гонимый ей, в Баку на поезде уехал (выделено мной – Л.И.)

Упоминание о храмах, святилищах обозначало разрыв в цепи событий и свидетельствовало о внезапном вторжении в сознание героя священного. Герой оказался в

центре храма – святилища растений, который есть символ Вселенной⁴¹³. Смысловая нагрузка святилищ заключалась в том, что создавалось пространство, упорядоченное вокруг некоего центра. Место, где располагался храм, считалось центром мира, храм же представлялся видимым образом космического истока⁴¹⁴, в верхней части которого должно было быть отверстие, которое обеспечивало сообщение с богами.

Герой, достигнув мистического центра, ощутил мощную волну чувств, ибо внешний облик храма, в который он попал, воссоздавал, во-первых, атмосферу, соответствующую предвкушению контакта с божественным, во-вторых, **миропорядок**, который в античности именовался космосом.

Перед внутренним взором лирического героя возник образ иного миропорядка, который, поражает **согласием** и **совершенством**:

То торго крик? Иль описание любви, и нежной и туманной?

Мысль о необходимости согласия на Земле, отказа от агрессии стала открытием для лирического героя. Он пережил духовное перерождение посредством контакта с Богом.

С горних высот герой попал на «допрос ненужный», устроенный ЧК, в чьих руках пребывала власть и над ним, и над «толпой», и которому не было дела до его духовных прозрений. О том, каковы были эти прозрения, можно догадаться, читая следующие строки:

И груша старая в саду, на ней цветок богов – омела раскинула свой город,
Могучее дерево мучая деревней крови другой, цветами краснея.

Перед читателем архетипический пейзаж. Сад манифестирует пространство искусственного в сфере естественного, выступает антитезой лесу как вместилищу хаотических сил. Это образ гармонии космоса, что в особенности подчеркивается в традиции Востока⁴¹⁵. Это – символ порядка, великолепия, гармонии, а сад плодовых деревьев мог бы символизировать стремление к совершенствованию⁴¹⁶. Но у разных народов сад имеет разное значение, зависящее от вида растущих в саду деревьев.

Грушевый сад – знак лицедейства. Если принять во внимание, что груша – дерево, соотносимое с дубом, то можно считать, что речь идет о судьбе Ирана, поскольку он представлен в цикле стихотворений В. Хлебникова в образе дуба («Дуб Персии»).

Если лицедействовать – принимать на себя чужой вид, образ, представлять какое-либо лицо на игрищах или быть самозванцем; ханжить, вообще притворяться⁴¹⁷, то события в общественной жизни Ирана в начале 1920-х гг. (революция, свержение шаха, попытки установления светского государства) лирический герой воспринимает как лицедейство, чуждый для персов, исторически не раз опробованный ими путь.

В строках содержится парадокс: омела названа «цветком богов», но ни способом жизнедеятельности (жить, мучая других), ни цветом цветков (красный вместо желтого) она не соответствует своему назначению. В чем смысл присутствия омелы – символа солнца – в вышеприведенной строке? Омела – «цветок богов» – вечнозеленое растение, паразитирующее на ветвях различных деревьев, во многих традициях символизировала жизнь и возрождение⁴¹⁸, что соответствовало желтому цвету ее цветов. Слово «мучить» ассоциируется с идеей лирического героя принести персам новую государственную структуру по образу советской, которая, как он предполагает, будет соответствовать зороастрийским представлениям о «праведном» обществе, где жизнь основана на божественной триаде «благая мысль – благое слово – благое дело». Благородные желания

⁴¹³ Адамчик В. В. Полная энциклопедия символов и знаков. Минск, 2007. С. 552.

⁴¹⁴ Там же. С. 551–552.

⁴¹⁵ Адамчик В. В. Полная энциклопедия символов и знаков. Минск, 2007. С. 449.

⁴¹⁶ Алексеенко В. В. и др. Полная энциклопедия символов, эмблем и знаков. Ростов н/Д – М., 2008. С. 126.

⁴¹⁷ Даль В. И. Толковый словарь русского языка. Современная версия. М., 2000. С. 371.

⁴¹⁸ Адамчик В. В. Полная энциклопедия символов и знаков. Минск, 2007. С. 343.

героя, совпавшие с подсознательными устремлениями и действиями толпы-братвы и ЧК, принесли «персам» мучения, войну, кровь.

В заключающем цикл стихотворении «Я видел юношу-пророка» читаем:

Внизу река шумела.

Деревья заполняли свечами своих веток

Пустой объем ущелья, и азбукой столетий **толпились** утесы.

(выделено мной – Л.И.)

Неопределенным множеством в сознании лирического героя в финале предстают уже не людские «толпы» не «растений храмы», а «утесы» как азбука столетий, места духовного откровения, посвящения.

«Я», назвавшееся некогда Гуседар-махом, окончательно отделяется от идеологии толпы. В финале он идентифицирует себя как анти-Разина, что свидетельствует о коренном переломе в мировоззрении автора, являющегося alter ego лирического героя иранского цикла В. Хлебникова.

Таким образом, концепт «толпа» присутствует, фиксируя сюжесекундное состояние сознания героя и автора цикла в 1, 2, 3, 5, 6, 8, 10, 11 стихотворениях, то есть в подавляющем большинстве. «Толпа» «живет» в мифологическом пространстве текстов как метафорическое обозначение человеческого сообщества, населяющего Иран, обозначенная словом «персы». Она же является активно действующим началом в иранских стихотворениях В. Хлебникова, в реальном пространстве Северного Ирана как неопределенное сообщество, зафиксированное в образах бойцов Красной Армии («братва») и горных отрядов Ирана («смуглые воины горных кочевий»).

«Толпа» конфронтирует с доминирующей идеей разума лирического «Я»: «Персия будет советской страной!», управляющей его мыслями, эмоциями, чувствами, стремлениями.

Толпа дискретна. Через текстуальные синонимы можно видеть в ней низшие и высшие ее слои, как людей, живущих по предрассудку, так и власть имущих, управляющих толпой с помощью ЧК и устраняющих тех, кто ей (власти) противостоит.

Во взаимодействии с толпой лирический герой переживает коренное изменение мировоззрения.

МИФОЛОГЕМА-ТОПОНИМ «ИНДИЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ Н.С. ГУМИЛЕВА

Т.В. Тадевосян

На рубеж XIX–XX вв. в русской литературе приходится «ориенталистский бум» – пристальный интерес к Востоку, прежде всего к духовному наследию Индии – универсальной «прародины духа».

Мифологизированный индийский топос становится символом духовных странствий, эзотерических учений, теософских откровений. Для великого русского поэта Н. Гумилева вдумчивое отношение к мифологическому материалу всегда было принципиально, что подтверждается многочисленными примерами глубокого и всестороннего осмысления в его творчестве различных мифологических пластов.

Мифологема Индии – ключевой образ, вобравший в себя схему авторской картины мира. Значение топонима «Индия» в произведениях Н. Гумилева значительно шире географического понятия. Формирование многозначности этого топонима осуществляется за счет актуализации в текстах семантических компонентов, входящих в структуру

мифологемы «Индия». Индия становится символом сакрального пространства, а изначальная связь с реальным географическим объектом отходит на периферию.

«Поэту удалось создать поликультурное художественное пространство, стать выразителем "сакральной географии", где каждый культурным обладает своей образностью и символикой»⁴¹⁹. Геософия как культурно-историческое, мифопоэтическое, религиозное осмысление географии, как индивидуальная география Н. Гумилева способствовала тому, что еще в 1910 г. поэт основал в Петербурге «Геософическое общество» для художественного исследования «культуры в географии».

«Геософия соотносит исторические и географические начала и устанавливает взаимодействие между ними. Соответственно, месторазвитие влияет на этническое и культурное своеобразие того или иного этноса. Таким образом, геософию можно понимать как науку о взаимодействии ландшафта и этноса, земли и народа, как интерпретацию "географии сакральной", "мифов о месте" – культуронимов»⁴²⁰. Мифологема-топоним «Индия», входящая в карту мира Н. Гумилева, содержит ряд смыслообразующих конструктов. Это, прежде всего, образ «Индийского царства» – христианского центра на Востоке, государства пресвитера Иоанна, ведущего свой род от царей-волхвов, пришедших поклониться Христу. Пресвитер Иоанн считался наследником апостола Фомы, который совершил миссионерское путешествие в Индию. Монарх-священник владел «тремя Индиями», которые имели множество интерпретаций, но в основном локализовались вокруг Аравийского полуострова, Абиссинии и собственно Индии.

В новелле Н. Гумилева «Вверх по Нилу» герой-повествователь говорит: «Один нищий дервиш рассказал мне, что в тропических лесах еще могуче племя мудрых эфиопов под властью потомка короля-волхва Балтазара»⁴²¹.

Отсюда – органичная связь культуронима «Индия» с концептом рая. Вообще мифологему «Индия» можно назвать константной мифологемой в русском духовном и художественном сознании: «...образ Индии в древнерусской литературе представлялся почти синонимом рая <...>. Такое народно-утопическое восприятие полумифической страны и названия "Индия" сохранило свою устойчивость и в русской литературе XX века»⁴²².

Именно Индией завершается паломнический путь, ведущий к раю земному, именно Индия трансформируется у Н. Гумилева в сакральный центр Земли, в «Индию Духа»:

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет.⁴²³

(«Заблудившийся трамвай»)

Аналогично и в пьесе «Дерево превращений», действие которой разворачивается в Индии, мифологические персонажи, некоторые из которых прямо соотносятся с мифотопонимами рая и ада (Факир, демон Астарот, демон Вельзевул), еще раз свидетельствуют о том, что Индия – прообраз Рая и «Что много чудных стран на свете, // Но Индия чудесней всех»⁴²⁴.

Поиску земного рая, спроецированного на Индию, посвящена и поэма Н. Гумилева «Открытие Америки», ведь Колумб отправился в плаванье с целью найти морской путь в обетованную «страну Великого Могола».

⁴¹⁹ Раскина Е. Ю. Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева. Режим доступа: www.gumilev.ru, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁴²⁰ Раскина Е. Ю. Поэтическая география Н.С. Гумилева. М., 2006. С. 11.

⁴²¹ Гумилев Н. С. Собрание сочинений : в 3 т. М., 1991. Т. 2. С. 254.

⁴²² Рождественская М. В. Библийские апокрифы в литературе и книжности Древней Руси: историко-литературное исследование : дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2004. С. 58.

⁴²³ Гумилев Н. С. Указ. соч. Т. 1. С. 298.

⁴²⁴ Там же. Т. 2. С. 157.

Существование царства пресвитера Иоанна могло быть измышлено или преувеличено, но главным стержнем легенд является сакральная функция. О сакральном статусе топонима «Индия» свидетельствует и поэма «Северный Раджа»:

Но людям, павшим перед ним,
Царь кинул гордое решение:
Мы в царстве снега создадим
Иную Индию... – Виденье.⁴²⁵

В книге Иоанна де Хесе «Итинерарий» (XV в.) земной рай помещен на территории царства пресвитера Иоанна, причем рай окружен со всех сторон непроходимой прозрачной ледяной стеной⁴²⁶.

Е. Раскина замечает: «Льды в сакральной географии считаются преддверием иного мира, жреческой зоной. Мудрец удаляется «во льды», чтобы молиться о благе мира, совершенствоваться духовно»⁴²⁷.

К ледяным просторам, расположенным на краю Земли, стремится и «царский сын» из поэмы «Северный Раджа», чтобы воплотить среди «холода и вьюги» свои заветные мечты и тайные знания. Подобная культуртрегерская миссия Великого Раджи тесно смыкается с другим аспектом мифологемы «Индия» в творчестве Н. Гумилева, а именно с восприятием Индии как духовной предтечи Руси. В стихотворении-пантуме «Гончарова и Ларионов» Н. Гумилев пишет:

Павлиньих красок бред и пенье
От Индии до Византии,
Железного огня круженье –
Вой покоряемой стихии.

От Индии до Византии
Кто дремлет, если не Россия?⁴²⁸

По мысли Н. Гумилева: «Русь рождалась <...> в атмосфере <...> странного переkreщивания культур византийской, финской, колдовской и индийской»⁴²⁹.

С темой «удали русской» и «русской печали» переплетается и фольклорный мотив, связанный с былинным героем Вольгой (стихотворение «Змей»). Как известно, одним из ратных подвигов Вольги был поход на Индийское царство.

Таким образом, исследуя семантику мифологемы «Индия» в творчестве Н. Гумилева, можно сделать вывод, что данная мифологема содержит у поэта три взаимосвязанных «культурных кода»: «Индия Духа» – центр восточного христианства (отсюда – архетип земного рая, который традиционно помещался на Востоке), «Иная Индия» – сакральный центр Земли (отсюда – мотивы странствий-травелогов) и «Индия колдовская», связанная с древней ведической культурой и судьбой Руси.

⁴²⁵ Гумилев Н. С. Указ. соч. Т. 1. С. 323.

⁴²⁶ Итинерарий Иоанна де Хесе, пресвитера Маастрихтского диоцеза // Послания из вымышленного царства. СПб., 2004. С. 118–143.

⁴²⁷ Раскина Е. Ю. Геоэсофские аспекты творчества Н.С. Гумилева. Режим доступа: www.gumilev.ru, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁴²⁸ Гумилев Н. С. Указ. соч. Т. 1. С. 399.

⁴²⁹ Там же. Т. 3. С. 77.

ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА СОЛДАТА КАК АРХЕТИПА СПАСИТЕЛЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА «СОЛДАТСКИХ СКАЗОК» САШИ ЧЕРНОГО

Е.А. Дубровская

В русской литературной сказке начала XX в. архетип спасителя представлен в образе солдата в «Солдатских сказках» Саши Черного. Солдат является спасителем для самого себя, для деревни, для целого королевства, исполнителем магической функции, освобождая жизненное пространство человека от нечистой силы разного происхождения. Дом, лес, вода в мифологическом сознании героя обитаемы не только человеком, но и домовыми, лешими, русалками.

В сказке «Солдат и русалка» герой послан на реку за раками, «оченно фельдфебель раков под водочку обожал». Вот тут в обыденность вмешивается сказочная реальность: русалка хватается за сапог и пытается утащить под воду. Ей достается только сапог, но и его не может лишиться казенный человек – солдат. Перед ним появляется задача, в которой реализуется магическая функция героя – спастись от воздействия представителя водной стихии. Вначале русалка предлагает соревнование на равных вроде бы условиях – бежать по берегу солдату, а ей плыть по воде наперегонки. Солдат, согласившись, не учитывает того, что вода – родная стихия для русалки, обогнать ее невозможно. Но тут на помощь приходит творение рук человеческих – губная гармония. Музыка же – стихия божественная, потому способна к одолению сил нечистых. Даже не произведя ни звука в руках русалки, гармония помогает солдату обмануть «рыбью девку», вернуть сапог, раков да еще и горстку «земчугу» в прибыль. Конечно, без солдатской смекалки тут не обошлось, но в этой сказке Саши Черного герой скорее оказывается способен к мгновенной реакции на обстоятельства, чем к какой-то цельности характера и стратегии поведения. Тем не менее, солдат спасается от нечистой силы, защищая не только себя, но и несостоявшихся жертв русалки – гармонь-то нужна была для приманивания солдатиков.

В сказке «Армейский спотыкач» магическая функция героя носит более широкий характер: солдат помогает не только себе, но и всей деревне, леса вокруг которой оккупированы «нежитью лесной». Лешие вместе со всем народом русским страдают от войны: «...германы газ такой в самоварах ихних кипятят, – покойников неотпетых вываривают, на нашу сторону дух по ветру пускают. Рыба в реках пухнет, лист вянет, людей берестой сводит!.. Стало быть, и нежить лесная, – тоже, и ей дышать надо, – смраду этого не стерпела, вся начисто к нам и подалась» – так объясняет солдату старушка засилье нечистой силы в лесу. Солдат удивлен таким положением дел в тылу, на родине, ведь он привык к порядку и строгости: «Будь ты хочь распролеший, – в казенное место сунешься, – шваброй тебя дневальный выметет, и не хрюкнешь». И побеждает их солдат без помощи магии, как простых людей, напоив и утопив. Этим умалением нечистой силы достигается, с одной стороны, реалистичность образов – нечистая сила страшна тому, кто боится ее и верит в ее существование, а с другой – вырастает значение героя, который оказывается сильнее знахаря Ерофеича – олицетворение народной магии – и священника – представитель официальной религии. В этой сказке Саши Черного характер солдата прописан более ярко, герой имеет свою точку зрения на события, способен мыслить и анализировать, является не только спасителем общества, но и носителем нравственной традиции, сам «солдат достоверный был», и Ерофеича, сладкого старичка, от солдатки отвадил.

Герой сказки «Королева – золотые пятки» уже имеет фамилию, место службы и должность. Если в первых двух сказках герой назван только солдатом, то в этой он уже

индивидуален, что объясняется его возросшей ролью. Кроме спасителя королевы, а вместе с ней королевства от неведомой болезни – золотых пяток, в образе солдата реализуется архетип родителя – отец королевича с мышастым пятном на правом ухе. Автор противопоставляет королеву – венгерку, не умеющую почтить домового, русскому солдату из Вологды, поймавшему этого злопамятного дедушку. Никто из окружавших королеву – ни прислуга, ни многочисленные лекари, ни сам король – не заметил вылизанную тарелку и три седых волоска, прилипших к ней. Пренебрежение русским обычаем (уважение к домовому) приводит королеву к болезни – золотым пяткам. Солдат же снова поступает просто – делает приманку – кашу с ромом. Эта деревенская смекалистость не дает сбоев в отношениях с нечистой силой, где бы та не обитала: в воде, в лесу, в доме. Простота солдатской магии разрушает с одной стороны магию сказки как жанра, но с другой стороны, именно простота демонстрирует мифологичность сознания героя.

В художественной картине мира «Солдатских сказок» Саши Черного в образе героя-солдата переосмыслен архетип спасителя. В бытовой реальности начала XX в. (период Первой мировой войны) сознание героя – солдата идентично сознанию героя в русской фольклорной сказке, уходящей в глубь веков. И сознание их мифологично, ему присуще обожествление окружающей природы, вера в сверхъестественные возможности не только живых существ (в том числе фантастических), но и вещного мира, в присутствии во всем души. Неверие в безграничные возможности сил потусторонних помогает героям преодолеть их. Таким образом, «мифологичность сохраняется не в силу своей собственной устойчивости, а потому, что применяется к житейским обстоятельствам, становится образом постоянно обновляющегося значения». При кажущемся сужении пространства – река, лес, дом – в образе солдата архетип спасителя наполняется более глубоким содержанием, вырастая от простого смекалистого мужичка до родителя королевского сына.

ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА ГЕОРГИЯ ЧУЛКОВА

Д.Г. Исеналиева

Историю русского символизма литературовед З.Г. Минц предлагает рассматривать как смену доминирующих подсистем символистского «панэстетизма». Панэстетизмом называет она ведущую «примету картины мира и поэтики символистов»⁴³⁰.

Изучение творчества Г.И. Чулкова, его художественной прозы в частности, важно для осмысления вышеуказанного «панэстетизма» эпохи Серебряного века. И. Анненский отмечал: «Ключ к поэзии Георгия Чулкова не в двух его стихах, однако, а в его же художественной прозе»⁴³¹.

В своем дневнике Г. Чулков писал: «Я медленно развивался и созрел как писатель»⁴³². Но он был чрезвычайно работоспособен. Это качество язвительно отметил А. Белый, говоря о «стаях печатных книг»⁴³³, вылетевших из типографии под авторством

⁴³⁰ Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды : в 3 кн. СПб. : Искусство. СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 175–189.

⁴³¹ Анненский И. О современном лиризме // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 338.

⁴³² Чулков Г. Откровенные мысли. ОР РГБ. Ф. 371. Карт. 2. Ед. хр. 1. Л. 9 и 9 (об.).

⁴³³ Белый А. Старый Арбат. М., 1989. С. 272.

Г. Чулкова. «У Чулкова было какое-то, – пишет В. Баскаков, – поэтическое чутье, которое помогало улавливать ему творческое дыхание современности»⁴³⁴.

Как поэт и прозаик Г.И. Чулков по своим взглядам и творческим принципам принадлежал к группе «младших» символистов.

В книге «О мистическом анархизме» (1906) Г. Чулков выдвинул теорию «мистического анархизма», представляющую собой, по мнению В. Баскакова, «неудачную попытку совмещения символизма с практическим радикализмом»⁴³⁵.

Однако работа была ценна тем, что автором освещен круг тем и вопросов, наиболее остро волновавших символистов: тема мистики и магии, интерпретация положений немецкого философа Фридриха Ницше, определение цели искусства, смысла и задачи творчества поэта-символиста, и, наконец, центральная тема символизма – идея художественного синтеза.

Для Г. Чулкова наивысшим творческим актом служила революция, а Христос являлся крайним революционером. Мистик-анархист Чулков рассматривал весь исторический процесс как путь к освобождению и призывает к активной жизнедеятельности. «Борьба с догматизмом в религии, философии, морали и политике – вот лозунг мистического анархизма. И не к безразличному хаосу приведет борьба за анархический идеал, а к преображенному миру, если только наряду с этой борьбой за освобождение мы будем причастны мистическому опыту чрез искусство, чрез религиозную влюбленность, чрез музыку вообще»⁴³⁶. По сути, это настоящий гимн революционной деятельности, способной сознать себя как тотальное преображение земли и мира.

Многие ранние произведения Г.И. Чулкова представляют собой художественную иллюстрацию его теории. Такие рассказы, как «Земля», «Весною», «Сестра», «Овцы», «Цыган и Жучка», были полны, по выражению одного из критиков, «таинственных намеков, покойников и разговоров о страшном»⁴³⁷. Религиозные мотивы и библейские эпизоды используются им с целью придания мистического и таинственного; христианские образы сочетаются в сознании Г. Чулкова с символистскими ожиданиями: «Я должна предупредить тебя, – писала моя тетка, – что ты живешь в седьмой период твоего бытия. Но наступит время возврата, и снова сестра станет невестой. Помни слова Соломона: «Запертый сад – сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатленный источник» («Сестра»⁴³⁸).

Сестра-Невеста ассоциируется у читателей Г. Чулкова-символиста с Софией В. Соловьева и Прекрасной Дамой А. Блока. Так же, как у А. Блока, отношение к Софии у Г. Чулкова в течение времени меняется. Не столь загадочными, сколько «двоящимися», «странными улыбками» будут встречать читателя героини его рассказов и романов: «Как странно она улыбалась... Так улыбаются, должно быть, падшие ангелы, вспоминая свой светлый рай»⁴³⁹.

Двойственными вариациями образа Вечной Женственности предстают героини романов и рассказов Г. Чулкова: «Морская царевна» (1912), «Подсолнухи» (1912), «Шурочка и Веня» (1913), «Омут» (1916), «Сатана» (1917), «Милочка» (1921), «Голос из могилы» (1921). В ранней прозе Г. Чулкова образ Софии окружен ореолом таинст-

⁴³⁴ Баскаков В. Г. И. Чулков – писатель, ученый, революционер // Чулков Г. И. Императоры: Психологические портреты. М., 1993. С. 3.

⁴³⁵ Баскаков В. Г. И. Чулков – писатель, ученый, революционер // Чулков Г. И. Императоры: Психологические портреты М., 1993. С. 5.

⁴³⁶ Там же. С. 430.

⁴³⁷ Войтоловский Л. Журнальное обозрение // Киевская мысль. 1912. № 15.

⁴³⁸ Чулков Г. Сестра // Электронная библиотека Александра Белоусенко. Режим доступа: [www/belousenko.com.ru](http://www.belousenko.com.ru), свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁴³⁹ Чулков Г. Морская царевна // Электронная библиотека Александра Белоусенко. Режим доступа: www/belousenko.com.ru, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

венности, и герою кажется непонятно-таинственной, но манящей, встреча с ней: «Я дрожал, ожидая свидания с неизвестной, таинственной, прекрасной»⁴⁴⁰. В поздних сказах и романах юношеское ожидание сменяется недоверчивостью; герой явно ощущает порочность женщины, а связь с ней губит героя («Омут», «Голос из могилы»). Волнующе-манящий призыв Ариадны («Сестра») – «Жених мой возлюбленный!»⁴⁴¹ – сменяется соблазнительно-легкомысленным Милочки («Милочка»): «Лови меня. Возьми меня. Я твоя, я твоя...»⁴⁴²

В поздней прозе Г. Чулкова встречаются женские образы как сложные переплетения символов Вечной Женственности и Родины. Мысль о преобразовании мира посредством красоты отступает. Будущее России зависит от того, кто станет супругом героини (например, Оленьки Макульской («Сатана»), Милочки («Милочка»)). Страшно то, что выбор может быть необдуманным. Милочка поспешно и равнодушно готова предложить себя всякому проявившему ловкость и настойчивость. Так и переходит она из рук в руки, и «достойными супругами» Милочки-России попеременно оказываются трусливый «либералишка» Балаклавин, «местный туз», помещик Развалишин, хамоватый бывший телеграфист, ставший большевиком, Суламитов. Сближение образов Софии и Родины усиливается словами персонажа рассказа – «маленького всклокоченного мужичонка» (здесь можно предположить аллюзию к образу Платона Каратаева Л.Н. Толстого): «Россия-матушка вроде как баба. Завсегда себе хозяина ищет. Получила свободу и сама не знает, как от нее отвязаться. К ней, как ко вдовушке, женихи лезут. Только с рылами неумытыми»⁴⁴³.

Действительность, трактованная в «Милочке» символически, обрастает чудовищными натуралистическими подробностями в рассказе «Красный жеребец» (1921–1922). По словам М. Михайловой, «в этом рассказе Чулков распрощался с мифопоэтическим образом России, спасительницы и вдохновительницы, таинственной, чудесной, непостижимой в своих иррациональных основах, который рисовался его воображению до 1917 года, представив ее живым пылающим факелом, исчезающим вдали»⁴⁴⁴.

Г. Чулков наглядно показал ужас происходивших после революций событий, вступив тем самым в спор с Блоком, в свое время на вопросы «Почему гадят в любезных сердцу усадьбах? Почему валят столетние парки?» ответившим так: «Потому, что там насиловали и пороли девок: не у того барина, так у соседа. <...> Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему – мошной, а дураку – образованностью»⁴⁴⁵. В отличие от Блока, уверявшего, что возмущение народа оправдано, Чулков определяет состояние народа как охмелевшего, движимого одним желанием – «погромить бы чего»⁴⁴⁶. Блоковский ответ обретает другое значение в рассказе: «И когда пришел Трифон с товарищами, все и вовсе перестали слушать Петра, столпившись вокруг Трифона, без вина – охмелевшего, который противоестественно весело рассказывал о том, как он засунул в рот кляп управляющему и как тот плакал, когда он, Трифон, оголил его и взял в руки нож.

⁴⁴⁰ Чулков Г. Подсолнухи // Чулков Г. Рассказы // Лепта. 1994. № 19. С. 127.

⁴⁴¹ Чулков Г. Сестра // Электронная библиотека Александра Белоусенко. Режим доступа: [www/belousenko.com.ru](http://belousenko.com.ru), свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁴⁴² Чулков Г. Милочка // Чулков Г. Рассказы // Лепта. 1994. № 19. С. 143.

⁴⁴³ Там же. С. 151.

⁴⁴⁴ Михайлова М. Вступительная статья к рассказам Г. Чулкова // Лепта. 1994. № 19. С. 126.

⁴⁴⁵ Блок А. Интеллигенция и революция // Хрестоматия по литературе для средней школы : учеб. пос. для 5–11 кл. : в 2 т. / сост.: Э. Н. Аламдарова, Ю. Л. Безрук, Л. В. Евдокимова [и др.] ; под общ. ред. В. Н. Гвоздея. Астрахань, 1993. Т. 2. С. 621.

⁴⁴⁶ Чулков Г. Красный жеребец // Лепта. 1994. № 19. С. 155.

В это время подошел к рассказчику Кассиан-огородник и сказал сурово:
– Сказано: не убий. А ты что, окаянный, сделал? Это хуже убийства... Вот и выходит, что ты, сукин сын, Антихрист...

Старик Власий погрозил Кассиану пальцем:

– Буде, буде... Ты что ж молчал, когда управляющий Машку испортил. А ведь она Трифону сестра...»⁴⁴⁷.

«Освобожденный индивидуум» не останавливается ни перед чем, разрушая не только материальные, но и нравственные, культурные ценности. Погром помещичьего дома в рассказе обретает символический смысл: внутри упавшего рояля что-то «загудело, как будто живое»⁴⁴⁸, осколки фарфоровой посуды на площадке перед домом ассоциируются с останками культуры.

Желание «погромить бы чего» развивается до масштаба «мирового пожара». Вспомним у Блока: «Мы на горе всем буржуйам / Мировой пожар раздуем»⁴⁴⁹. Так и у Чулкова: «Это что! – бормотал рыжий. – Разве так громят! Надо бы всю. Разгуляться бы надо.

– Тебе что ж – весь мир пожечь, что ли, охота?

– Не худо бы»⁴⁵⁰.

Воистину мистический анархизм обернулся анархическим мистицизмом. К чему может привести идея о безвластии, доведенная до крайности? Г. Чулков не случайно цитирует последние строки «Сказки о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина:

Глядь: опять перед ним землянка,

На пороге сидит старуха,

А пред нею разбитое корыто...»⁴⁵¹

Г.И. Чулков обеспокоен будущим русского народа и русской культуры. Предчувствие катастрофы усиливается введением в рассказ мотива страха, отчетливо выраженного в реминисценции Апокалипсиса из Библии: «Никто не знал, почему теперь так страшно жить в деревне. А между тем все чувствовали, что дело плохо, что жизнь скудеет, что хлеб стал горьким, что зори по утрам не такие веселые, как прежде, а по вечерам небо в каком-то страшном предсмертном пламени, а за красною завесою звучит труба, тоже страшная. Поет труба о том, что всему конец»⁴⁵².

Г. Чулков, как и Блок, остро ощущал вину русской интеллигенции за все происшедшее. Он уверен: причина катастрофы в том, что «...мудрецы не спелись. Получилось разногласие: один в лес, другой по дрова»⁴⁵³.

Послереволюционные события символически описаны в повести Г.И. Чулкова «Вредитель» (1932). Произведение примечательно тем, что оно явилось литературным фактом позднего символизма. «Вредитель» можно назвать *антиутопией*: в повести представлена обратная перспектива «панэстетизма»: что происходит с миром, если отказать от Красоты. Во-вторых, повесть явилась откликом на те события русского символизма, когда он переживал влияние революции. По мнению З.Г. Минц, для этой фазы эволюции русского символизма характерно совпадение апологии революции «с художественным санкционированием "свободы стихий", с "примирением с действительностью" как с эпохой бурь и разрушений»⁴⁵⁴. «Эстетическая утопия здесь в значи-

⁴⁴⁷ Чулков Г. Красный жеребец // Лепта. 1994. № 19. С. 156.

⁴⁴⁸ Там же. 157.

⁴⁴⁹ Блок А. Двенадцать // Библиотека мировой литературы для детей. Гражданская лирика советских поэтов. М., 1982. С. 24.

⁴⁵⁰ Чулков Г. Красный жеребец // Лепта. 1994. № 19. С. 157.

⁴⁵¹ Там же. С. 155.

⁴⁵² Там же. С. 153.

⁴⁵³ Там же.

⁴⁵⁴ Там же.

тельной мере уступает месту изображению мира «здесь и теперь», символистская топика обогащается социально-бытовой, политической, исторической и национальной темами, хотя и пропущенными сквозь "фильтры" эстетизации, мифологизации, символизации «реального»⁴⁵⁵.

Героя повести зовут Яковом Адамовичем Макковеевым. Примечателен выбор имени героя: Маккавеи – предводители восстания против деспотии Антиоха IV во II в. до н. э., Иаков – апостол, после бегства апостола Павла возглавивший иерусалимскую общину христиан и казненный в день празднования Пасхи; Адам – имя первого человека. Таким образом, и история христианства, и отношение к нему человечества воплотились в этом имени.

Форма повествования – дневниковые записи главного героя с внешней «репутацией безупречного советского гражданина»⁴⁵⁶, но имеющего сокровенные мысли, вредные для «классового сознания». Повесть изобилует цитатами эпохи 30-х гг. прошлого столетия: *вредитель, классовое сознание, вырождающийся класс, «генеральная линия», социалистическое соревнование, вторая пятилетка, пролетариат, гнилая сущность, мелкотравчатая интеллигенция, классовая неудача, возмездие для мировой буржуазии*.

Действие происходит в коммунальной квартире № 13, где живут люди-типы советского общества: ревнитель «генеральной линии», партийный человек Георгий Николаевич Курденко, в имени которого – намек на образ Георгия-победоносца; представитель «обывательщины», прошлого – Марфа Петровна, гробовщик-философ с соответствующей фамилией – Вонифатий Григорьевич Погостов; типографский рабочий, верующий Михаил Васильевич Пантелеймонов; новая интеллигенция – доктор Иван Васильевич Лапин и его супруга, актриса Татьяна Михайловна; поэт нового времени, «рекомендованный» Арсений Кудефудров; двое рабочих с завода «Каучук», «безликие» Трофимовы, кандидаты в партию.

Дневниковые записи, хотя и тщательно прячутся героем, рассчитаны, как рукописи художественных произведений, на обнаружение. В записках – тайная, внутренняя жизнь героя. Следуя традициям великого классика, Г.И. Чулков использует систему двойничества. Каждый персонаж введен как один из символов того времени, но они, как и герои Ф.М. Достоевского, не просто окружают главное действующее лицо, а высказывают вслух те мысли о мире, которые мучают самого героя. Слова ученого М. Бахтина о структуре художественной системы Ф.М. Достоевского можно применить и к Г.И. Чулкову, в частности, к повести «Вредитель»: «Каждое лицо входит, однако, в его внутреннюю речь не как характер или тип, не как фабульное лицо его жизненного сюжета (сестра, жених сестры и т.п.), а как символ некоторой жизненной установки и идеологической позиции, как символ определенного жизненного решения тех самых идеологических вопросов, которые его мучат»⁴⁵⁷.

Вот Марфа Петровна из комнаты №7 на вопрос, довольна ли она властью, отвечает мрачно: «По мне хоть бы пес, лишь бы яйца нес...»⁴⁵⁸ Старуха, по характеристике героя, совсем не цивилизованная, живет молитвами, иконками, патериками и прочими духовными ценностями, не уместными во время индустриальных побед. Размышляя над смыслом ее фразы, Макковеев предполагает, что она представляет собой не только прошлое народа, но и его культуру, определенную часть его ментальности, которой безразличны политические перевороты, «лишь бы просуществовать»⁴⁵⁹. Но из абсурд-

⁴⁵⁵ Чулков Г. Красный жеребец // Лепта. 1994. № 19. С. 153.

⁴⁵⁶ Чулков Г. Вредитель // Знамя. 1992. № 1. С. 129.

⁴⁵⁷ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 410.

⁴⁵⁸ Чулков Г. Вредитель // Знамя. 1992. № 1. С. 129.

⁴⁵⁹ Там же. С. 130.

ности ее афоризма следует вывод, что в ее словах заключен глубокий скептицизм в отношении будущего нового общества: «Но в том-то и штука, что яиц не будет. А между тем, отвергнув ее патерики, жития, иконы и лампадки, товарищи обещали вместо всей этой духовности материальные блага, но их тоже нет. Псы никаких яиц не несли»⁴⁶⁰.

Тут и типографский рабочий, Михаил Васильевич Пантелеймонов, который, видя чудесные цветы магнолии, вдруг «ляпает: «И есть же такие дураки, которые уверяют, что Бога нет!»⁴⁶¹ В его словах – сомнение в аргументах Канта об опровержении существования Бога. Доказательством Божьего бытия в мире выступает красота. Неслучайно вспоминает Макковеев его фразу, когда слышит, как в соседнем номере отец-сапожник (как и *безликие* Трофимовы, кандидат в партию) избивает свою дочь Наташу. Красивая, «стройненькая» («ножки, как стебельки»⁴⁶²) девочка терпит страдания за то, что носит крестик, подаренный матерью. Этот эпизод глубоко символичен. В следующем эпизоде также появляется страдающая девочка. На глазах Макковеева милиционеры насильно ведут беспризорную; девочка отчаянно борется, пытаясь остаться в доме, где от нее уже отказались. Можно предположить, что обе девочки – вариации персонификации Софии, Вечной Женственности, призванной, по Вл. Соловьеву, спасти и преобразить мир. Вспомним и фразу Ф.М. Достоевского: «Мир спасет красота». Эпизоды с девочками, слова Пантелеймонова и Марфы Петровны прогнозируют будущее советского общества. Такое общество обречено на гибель, его не будет, потому что избавятся не только от социальных проблем, но и от духовных и нравственных ценностей: «...к концу второй пятилетки ничего подобного не будет, то есть не будет беспризорниц, не будет растлений, не будет изнасилований, да и девственности не будет»⁴⁶³.

В связи с таким прогнозом появляется в повести тема Апокалипсиса. О возможной близости Страшного суда рассуждают Татьяна Михайловна, Погостов, Пантелеймонов. Мотив страха усиливается, когда герой видит развалины Храма Христа Спасителя: «Мне страшно, потому что какой-то огромный камень, целая гора, навис надо мною и не только надо мною, бухгалтером Макковеевым, но и над человеческой личностью вообще. Под угрозой личность»⁴⁶⁴.

Несомненно, авторская позиция выражена и в следующей трактовке Татьяны Михайловны восемнадцатой главы Апокалипсиса: «...Когда там описывается гибель всего этого грешного порядка и наступают всякие ужасы, когда хлеба не будет хватать, когда везде хаос и беспорядок, тогда – там сказано – не будет уже никакого художника, никакого художества...»⁴⁶⁵ Пантелеймонов продолжает мрачное предсказание: «Там же о том сказано, что не будет ни женихов, ни невест, а будет только один блуд»⁴⁶⁶. Так как залогом существования мира являются искусство и любовь (мысли младосимволистов о Софии), то конца света человечеству не миновать. Первым провозвестником близости Апокалипсиса явилось в повести самоубийство «рекомендованного» и «никогда не унывающего» поэта Кудефудрова, в словах которого слышатся лозунги РАППовцев: «Любовь, луна, Прекрасная Дама, <...> – все это вздор. Хороший трактор в тысячу раз поэтичнее романтического хлама, которым нас угощали символисты»⁴⁶⁷.

Но до самоубийства Кудефудрова – дискуссии на кухне о вечных «проклятых вопросах», диалоги с основным двойником – товарищем Курденко – и мучительные размышления самого героя.

⁴⁶⁰ Чулков Г. Вредитель // Знамя. 1992. № 1. С. 130.

⁴⁶¹ Там же. С. 132.

⁴⁶² Там же. С. 132.

⁴⁶³ Там же.

⁴⁶⁴ Там же. С. 145.

⁴⁶⁵ Там же. С. 150.

⁴⁶⁶ Там же.

⁴⁶⁷ Там же. С. 135.

Интересна в повести фигура Георгия Николаевича Курденко. Рассказчик называет его «биологически новым типом»⁴⁶⁸. Образ одного человека Курденко вырастает до масштаба класса – пролетариата. В описании Курденко исчезают человеческие черты: Макковееву чудится в нем нечто мифологическое, герой саркастически предполагает, что у Курденко даже есть копыта⁴⁶⁹; автор записок называет его «кентавром», «четвероногим»⁴⁷⁰. Завершает портрет упоминание о кожаной куртке как символе внешнего образа пролетариата (вспомним Швондера из «Собачьего сердца» М.А. Булгакова). Вводя некоторую долю фантастики, мистики в описание Курденко как образа пролетариата, рассказчик оспаривает тем самым утверждение Карла Маркса о мессианской роли указанного класса. Мифологичность подчеркивает зыблемость марксовской позиции, ставит под сомнение все положения марксистов о социализме и коммунизме. Пролетариату не суждено преобразовать мир, ему уготована лишь роль «могильщика буржуазии»⁴⁷¹: «...То, что у Маркса было замаскировано его социологией, у честнейшего и откровеннейшего Курденко обнаружилось и оголилось без всякого прикрытия: пролетариат – мессия. То, что в это не верит Марфа Петровна, неважно. А вот что важно: сам пролетариат, кажется, не очень-то в эту идею верит. Но, несмотря на такой скептицизм Марфы Петровны и пролетариата, я разделяю отчасти веру товарища Курденко. Пролетариату действительно суждено сыграть некую провиденциальную роль в истории человечества. <...> Она превосходно характеризуется самими специалистами: "Пролетариат – могильщик буржуазии". <...> Ну, конечно, могильщик, и... не более того...»⁴⁷² Поэтому в контексте размышления о Курденко появляется упоминание о жителе десяти номера – Погостове-гробовщике. Нумерация комнат в мире коммунальной квартиры имеет особую значимость. Курденко проживает в комнате № 1, Погостов – в комнате № 10. Коммунальная квартира значится в повести под номером тринадцать, герой как бы между прочим замечает, что он «ответственный квартиросъемщик»⁴⁷³. Начало нового мира возникает из небытия (Курденко-«могильщик») и замыкается также на смерти (Погостов-гробовщик), за гранью – Макковеев, бухгалтер, «думающий о тысячах»⁴⁷⁴, *ответственный квартиросъемщик*, осознающий весь ужас складывающейся ситуации и чувствующий страх и вину за все происходящее. Дело даже не в том, что он не принимает рассудочную схему объяснения событий, современником которых он является; не только в том, что он отказывается признавать историческую необходимость революции (герой определяет свое отношение «трагикомическим положением»⁴⁷⁵), а в истинном «*вредительстве*» Макковеева. Внешне безупречный советский гражданин, член профсоюза, марширующий на всех демонстрациях, подписывающийся на все займы, не избегающий собраний, «когда требуют разрушения храмов "или высшей меры наказания" для вредителей»⁴⁷⁶, Яков Адамович Макковеев ведет двойную жизнь. Как у героев Ф.М. Достоевского, двойник присутствует у Макковеева в пределах его самосознания. Вначале это выражается в его монологах «в стиле Достоевского». Доказывая самому себе, что он не верит, вернее, не хочет верить ни в Страшный суд, ни в трубу архангела, осознавая тем самым близость своего «безбожеского» мировоззрения атеизму Курденко, Макковеев понимает и видит больше и дальше Курденко: христианский миф является основой культуры человечества, складывавшейся тысяче-

⁴⁶⁸ Чулков Г. Вредитель // Знамя. 1992. № 1. С. 130.

⁴⁶⁹ Там же. С. 130.

⁴⁷⁰ Там же. С. 131.

⁴⁷¹ Там же. С. 130.

⁴⁷² Там же.

⁴⁷³ Там же. С. 136.

⁴⁷⁴ Там же. С. 141.

⁴⁷⁵ Там же. С. 139.

⁴⁷⁶ Там же. С. 129.

летиями. И нельзя построить новое общество, не учитывая культурный опыт прошлого: «Я прекрасно понимаю, что не будь христианства, не будь вообще религии – не было бы никакой культуры. <...> Все это я прекрасно понимаю. Но вот беда, у меня самого, бухгалтера Сопиковского треста, никакой веры нет. <...> Я оказываюсь... самым настоящим атеистом и попадаю в общество товарища Курденко. Разница в том, что товарищ Курденко даже понятия не имеет о том, что, собственно, он утратил благодаря своему безбожию, а я не только имею точные об этом сведения, но даже предвижу, что на безбожии никакой культуры построить нельзя и что даже торжествующая как будто бездумная машина, в конечном счете, обратится против человека и раздавит его безжалостно своей железной бездарностью»⁴⁷⁷.

Затем Макковеев с трудом удержится и, к своему недовольству, промолчит при споре Погостова с Пантелеймоновым о том, что есть истина и каков смысл в мире. Яков Адамович спешит укрыться в комнате и «никому не показывать своего лица»⁴⁷⁸. Использование многозначного слова «лицо» в данном контексте подчеркивает раздвоение в душе героя. Далее, подобно Черту в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», второе «я» Макковеева принимает форму самостоятельного существования и, дразня и издеваясь, говорит ему то, что он не решался открыть даже самому себе: «Я зажег электричество, никого не увидел, но зато услышал внятный голос, который, как бы дразня меня, говорил из-под кровати:

– Тепленький! А! Тепленький!

Я рассердился и спросил, худо соображая:

– Это что? Провокация?

– Не провокация, а точное определение вашего характера, гражданин вредитель, – прошипел голос.

– Вздор, вздор! Суть моя вовсе не в этом... Я понимаю, вы изволите намекать на мои компромиссы, но компромиссы только видимость, а по существу...

– Что по существу? Ледяной, что ли? Или горячий?

– Я не позволю над собой издеваться! – заревел я, вскакивая с постели, и вдруг сообразил, что это все галлюцинация»⁴⁷⁹.

Здесь вновь аллюзии к Библии и Достоевскому.

Яков Адамович Макковеев не хочет верить в Страшный суд, не признает никаких абсолютов (вспомним теорию о мистическом анархизме самого Г. Чулкова), обладает «секретными» математическими знаниями⁴⁸⁰. Эти знания позволяют ему анализировать все происходящее вокруг, думать о прошлом и будущем, с ужасом взирая на настоящее. «Вредительство» Макковеева – в трусости, в компромиссности, «бесполезном безбожии»⁴⁸¹. Но в то же время он остается человеком, чувствующим ответственность за все происходящее. Яков Адамович Макковеев надеется, что кто-нибудь прочтет его мемуары, поэтому «вредительство» Макковеева – особого рода, так как выступает определением еще и другого качества. В предисловии к запискам дана такая характеристика сущности героя: «Тут особого рода вредительство – тончайшее и так сказать высшего порядка. Хитрец и сам догадывался, что, с нашей точки зрения, он паук и вообще гад. <...> Он, к сожалению, ускользнул от нашего возмездия, но его мемуары говорят сами за себя»⁴⁸². Сам Макковеев характеризует себя так же: «А ведь если быть безбожником, – подумал я, – то надо быть, как Курденко, а я с моим безбожием и с

⁴⁷⁷ Чулков Г. Вредитель // Знамя. 1992. № 1. С. 140.

⁴⁷⁸ Там же. С. 151.

⁴⁷⁹ Там же. С. 153.

⁴⁸⁰ Там же.

⁴⁸¹ Там же.

⁴⁸² Там же. С. 129.

этими секретными мемуарами, в самом деле, пожалуй, настоящий гад»⁴⁸³. С точки зрения уравнительной общественной системы, в которой человек рассматривается как представитель определенного классового сословия с типичной ментальностью, Яков Адамович Макковеев – контрреволюционер, бунтующая личность (не случаен выбор имени героя), вредитель как враг народа. С позиции Г.И. Чулкова, Макковеев – «гад» еще и потому, что «безбожник», но, как ни парадоксально это звучит, в то же время сомневающийся в отрицании бытия Божьего.

Интересно намеренное жанровое определение дневниковых записок рассказчиком и самими героем: они неоднократно названы мемуарами. Дневниковые записи Якова Адамовича Макковеева – размышления самого писателя над когда-то высказанными неосторожно мыслями об абсолютной свободе. По словам М. Михайловой, «описывая страхи, подозрения и терзания Макковеева, писатель запечатлел свою боль, свое раздвоение, свою муку»⁴⁸⁴. Повесть «Вредитель» была написана в декабре-январе 1931–1932 гг., спустя год после появления на свет мемуаров писателя «Годы странствий». Если в воспоминаниях писатель переосмысливает идеи о мистическом анархизме в контексте всего прожитого и продуманного им, в контексте воспоминаний об эпохе исканий – Серебряном веке, то в повести «Вредитель» Г.И. Чулков резюмирует все, что было сказано им на христианскую тему, вступает в полемику с прежним собой, как с автором теории о мистическом анархизме.

МИФОЛОГЕМА СОФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ С. ЕСЕНИНА

Н.П. Моница

Мифологема Софии Премудрости Божией является органичной для всей русской культуры, в том числе и для поэзии рубежа XIX–XX вв. Рассмотрим сквозь призму софийной проблематики творчество С. Есенина.

Мир в понимании поэта существует в первоначальном значении этого слова – как единство человека и космоса, мира горнего и мира дольного. Космическая модель мира для С.А. Есенина двучленна: небо и земля. К первому – верхнему – миру относятся небесные явления (небо, солнце, луна, звезды), ко второму ярусу – земля, деревья, животные, человек. Эти ярусы тесно взаимосвязаны.

У лесной поляны – в свяслах копны хлеба,
Ели, словно копы, уперлися в небо.⁴⁸⁵

...Погасло солнце. Тихо на лужке.⁴⁸⁶

...Гляну в поле, гляну в небо –
И в полях, и в небе рай.⁴⁸⁷

...В три звезды березняк над прудом...⁴⁸⁸

Об этом же его трактат «Ключи Марии». Устами старца, поющего о «золотых ключах», Есенин возвещает сокровенную тайну мира: мир земной и мир небесный едины, как верхняя и нижняя половины чаши, «ибо воздох и земля по отношению друг к

⁴⁸³ Чулков Г. Вредитель // Знамя. 1992. № 1. С. 147.

⁴⁸⁴ Михайлова М. Пристрастный летописец эпохи // Чулков Г. Годы странствий. М., 1999. С. 25.

⁴⁸⁵ Есенин С. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1978. Т. 1. С. 83.

⁴⁸⁶ Там же. С. 122.

⁴⁸⁷ Там же. С. 141.

⁴⁸⁸ Там же. С. 168.

другу опрокинутость». Не случайно поэт приводит слова Гермеса Трисмегиста: «Что вверху, то внизу, что внизу, то вверху. Звезды на небе и звезды на земле»⁴⁸⁹. В доказательство этому он говорит о «заставлении воздушного мира земною предметностью, о том, что «создать мир воздуха из предметов земных вещей или рассыпать его на вещи – тайна для нас не новая»⁴⁹⁰: «...небо – <...> необъятное, неисчерпаемое море, в котором эти звезды живут, как многочисленные стаи рыб, а месяц для них все равно, что запрокинутая рыбаком верша»⁴⁹¹:

Задремали звезды золотые...⁴⁹²

...Распоясала зарница
В пенных струях поясok.⁴⁹³

...Месяц, всадник унылый,
Уронил повода.⁴⁹⁴

Таким образом, мир горний и мир дольний в творчестве С.А. Есенина отождествляются. Для крестьянского поэта Есенина хлеб земной и небесный – одна краюха. Жатва словесная, жатва космическая и жатва земная – единый труд. Его полет к небу не от земли, а вместе со всей землей. Его земля – небо, небо – земля. Иными словами, мир земной и мир небесный онтологически едины, но несмотря на это небо и земля не вместе. Земля стремится к единению с небом, но достичь этого не может, именно поэтому Есенин говорит о «печали земли по браке с небом». Как это близко софиологическим устремлениям Булгакова, у которого мир земной и мир небесный, на первый взгляд, тождественны, поскольку «единая София открывается и в Боге, и в творении»⁴⁹⁵, но все же мир есть, говоря словами философа, София в своей основе, но не есть София в своем содержании. Мир земной есть София становящаяся, открывающаяся и только стремящаяся стать Софией Небесной. В том, что это произойдет, Есенин не сомневается: «Человек, идущий по небесному своду, попадет головой в голову человеку, идущему по земле. Это есть знак того, что опрокинутость земли сольется в браке с опрокинутостью неба»⁴⁹⁶:

Плечью трясем мы небо,
Руками зыбим мрак
И в тощий колос хлеба
Вдыхаем звездный знак.⁴⁹⁷

Символом единства мира горнего и мира дольного выступает крестьянская изба, а посему и воспринимается она как изба-храм. Поэт даже использует выражение «избяная литургия». В «Ключах Марии» С. Есенин говорит о том, что изба – это не просто жилище, это «символ понятий и отношений к миру, выработанных еще ... отцами и предками, которые неосознанный и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов»⁴⁹⁸. Именно изба становится олицетворением мира земного, построенного по законам небесного, того, к которому следует стремиться. Красный угол, например, в избе есть уподобление заре, потолок – небесному своду, а матица – Млечному Пути. Дом, являясь центром Вселенной, связан с космосом через крышу.

⁴⁸⁹ Есенин С. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1978. Т. 5. С. 178.

⁴⁹⁰ Там же. Т. 5. С. 185.

⁴⁹¹ Там же. С. 182.

⁴⁹² Там же. С. 178.

⁴⁹³ Там же. Т. 4. С. 52.

⁴⁹⁴ Там же. Т. 1. С. 66.

⁴⁹⁵ Булгаков С. Н. Свет не вечерний: Созерцания и умозрения. М. : Республика, 1994. С. 195.

⁴⁹⁶ Есенин С. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1978. Т. 5. С. 182.

⁴⁹⁷ Там же. Т. 2. С. 35.

⁴⁹⁸ Там же. Т. 5. С. 174

Мы можем говорить о том, что крестьянская изба сравнивается с пантеистическим храмом, связующим землю и небо, а различные части этой избы и ее орнаментальные украшения предстают символами связи «земной предметности» с «воздушным миром». Изба – это малая вселенная, микрокосм крестьянского мира. И отнюдь не случайно с 1914 г. в поэтическом мире С. Есенина появляется и небесное жилище – изба на небе. Это «золоченая хата», «божий», или «райский», терем. И небесная, и земная сферы есенинского мира взаимосвязаны, постоянно взаимодействуют, влияют друг на друга и даже сливаются: божественный мир приобретает черты земного, а земной обожествляется. Именно поэтому небо в художественном мире поэта – «голубая трава», «голубая пыль», «голубой» или «небесный песок», там растут деревья, пасутся «животные»: месяц, солнце, звезды, облака, тучи, а вода на земле – это небесная «синь, упавшая в реку». Единство мира горнего и мира дольного появляется в их связанности: пока этот мир вселенной гармоничен, жизнь человека спокойна и естественна. Гармония в мире земном есть гармония природы.

Важным пластом есенинской живописи является восприятие мира в церковном облике. А. Марченко в работе «Поэтический мир Сергея Есенина» отмечала, что Есенин воспринимает природу как храм. Природа для него – совершеннейшее из построений – «терем», «храм», «собор», «хаты – в ризах образа», стога – «церкви», «молитвословный ковыль», «ивы – кроткие монашки». От образа к образу поэтом как бы возводятся купол, который кроют зори, строится храм, имя которому – мир. Об этом же говорит и М.М. Дунаев: «Вся природа у Есенина становится всеобнимающим храмом. В ней все молится и зовет к молитве. В подобных образах отразилось христианское средневековое крестьянское видение, восприятие мира как вселенского Божиего храма, под небесными сводами которого совершается совокупностью всех человеческих деяний сакральное общее дело, Литургия... Поэт чутко воспринял то, чем жил окружающий его народ, и отразил бесхитростность народной веры»⁴⁹⁹.

В целом вся природа в поэзии С. Есенина – божественный храм: в ней – «ночных небес иконостас», звезды – «лампадки небесные», «поля как святцы, рощи в венчиках иконных», деревья – монашки, сумрак – ангел, ветер – схимник, «туман как ряса». Используя религиозные образы в своей поэзии, Есенин обожествлял и одухотворял природу, обнаруживал в ней скрытый духовный смысл. Вспомним его строки:

Наклонивши лик свой кроткий,
Дремлет ряд плакучих ив,
И, как шелковые четки,
Веток бисерный изгиб⁵⁰⁰

...По меже, на переметке,
Резеда и риза кашки.
И вызванивают в четки
Ивы – кроткие монашки.⁵⁰¹

Благодаря этой системе небесно-земных соответствий жизнь природного мира в поэзии С. Есенина разворачивается как торжественное действо природной литургии:

С голубизны незримой куши
Струятся звездные псалмы⁵⁰²

⁴⁹⁹ Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: православная литература XVII–XX вв. М. : Изд. Совет Русской православной церкви, 2003. С. 735.

⁵⁰⁰ Есенин С. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1978. Т. 2. С. 11.

⁵⁰¹ Там же. Т. 1. С. 184.

⁵⁰² Там же. С. 29

...У лесного аналая
Воробей псалтырь читает.⁵⁰³

Сергей Есенин, восприняв идею Софии от В.С. Соловьева через младосимволистов, отражает ее в образе Богородицы. Выше отмечалось, что подобная трактовка идеи Софии свойственна и ряду русских религиозных философов, в частности, С.Н. Булгакову, В.С. Соловьеву, П.А. Флоренскому. В поэзии С. Есенина образ Богоматери имеет ярко выраженные фольклорные черты, этот образ – гармоничная часть природного мира:

Я вижу – в просиничном платье,
На легкокрылых облаках,
Идет возлюбленная мати
С пречистым сыном на руках.
Она несет для мира снова
Распятъ воскресшего Христа:
«Ходи, мой сын, живи без крова,
Зорюй и полднюй у куста».⁵⁰⁴

Л.Ю. Кузнецова, одна из исследовательниц творчества Сергея Есенина, отмечает, что софийное начало Богоматери проявляется в том, что она является хозяйкой прекрасно устроенного природного мира. Богоматерь, подобно крестьянской бабе, печет колоб – месяц ради людей, блуждающих в темноте. Здесь, по ее мнению, проявляется своеобразие Есенина, у которого мистическая сущность Софии имеет не только богословский, но и фольклорный аспект:

Кроют зори райский терем,
У окошка божья мать
Голубей сзывает к дверям
Рожь зернистую клевать⁵⁰⁵

...О том, как богородица,
Накинув синий плат,
У облачной околицы
Скликает в рай телят.⁵⁰⁶

Природа для поэта – та среда, в которой он дышит, без которой нет его бытия. Поэт воспринял мир через приметы крестьянского быта; на них он выстроил свою образную систему. Мир еще и потому не чужд поэту, что мир природный, естественный и гармоничный, софиен, и человек – часть этого мира. Мифологема Софии в поэзии С. Есенина отождествляется и с матерью-землей. Мать-земля, как и Богородица, тоже является носительницей материнского, рождающего начала, но на несколько ином уровне.

В своем творчестве поэт пытается достигнуть единства мира человеческого, природного и духовного. И это ему удастся в образе Руси, России. Она для него – женщина, а поскольку в ней соединяются и земное, и горнее, то можно сказать, что образ Руси софиен. Подтверждением данного высказывания может служить цветовая символика, которую поэт использует при описании России. Многие исследователи отмечали немалое влияние древнерусской живописи на поэзию С. Есенина. А. Марченко, например, говорила о непосредственной связи между цветовой палитрой С. Есенина и народной живописью, как лубочной, так и церковной. Она отмечала такие часто употребляющиеся цвета, как желто-золотой, голубой, красный, и притом не вообще красный, а именно русский красный – алый. Совершенно явственно, отмечает исследовательница, ощуща-

⁵⁰³ Есенин С. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1978. Т. 1. С. 95

⁵⁰⁴ Там же. С. 88.

⁵⁰⁵ Там же. Т. 2. С. 14.

⁵⁰⁶ Там же. С. 45.

ется и связь есенинской «расцветки» с гаммой розовой, то есть очищенной от потемневшей со временем иконы, построенной на гармонии чистых и ярких цветов – красного, желтого, синего или зеленого. Литературовед К.А. Кедров также отмечает три главных цвета, присутствующие в поэзии С. Есенина: алый, синий, золотой. Синий – символ устремленности к небу, то есть к чему-то недостижимому, золото – изначальный свет, красный – цвет любви, горения, страсти. Достаточно сравнить это с характером цветовой символики Софии, предложенной в трудах П.А. Флоренского и Е.Н. Трубецкого, для того, чтобы убедиться в наличии софийных тенденций в творчестве С. Есенина. Для образа Руси поэт использует эти три основных цвета – алый, синий, голубой и золотой:

Ты ли, Русь, тропой-дорогой
Разметала ал наряд?⁵⁰⁷

...О Русь – малиновое поле
И синь, упавшая в реку,⁵⁰⁸

...Не видать конца и края –
Только синь сосет глаза⁵⁰⁹

...Я покинул родимый дом
Голубую оставил Русь⁵¹⁰

...Звени, звени, златая Русь.⁵¹¹

Синий и золотой цвет означают принадлежность Руси к горнему миру, а значит, говорят о ее святости, алый цвет – цвет Софии, подтверждает софийный характер Руси. В стихах С. Есенин отождествляет Богоматерь и Русь:

О Русь, приснодева,
Поправшая смерть!
Из звездного чрева
Сошла ты на твердь.⁵¹²

Основной задачей человека в его земном бытии, по мнению Сергея Есенина, является сохранение души, ибо именно она – проводник в мир горний:

Душа грустит о небесах,
Она нездешних нив жилища.⁵¹³

Исследовательница русской философии и литературы С.А. Ан говорит о том, что душа – слово, связанное с первобытной плотью земли, дождем, светом. Именно через это слово люди начинали познавать свою сущность. Узнав, что у них есть душа, они ощутили, что их бытие уникально, неповторимо и в некотором роде священо. Душа – самое личное, что есть у человека, самое наше и в то же время – самое далекое, то, что приближает нас к другому, к горнему миру, к небу, к другим душам. Задача сохранения души в столь противоречивом мире крайне сложна, ибо жизнь в мире земном не всегда построена по небесным софийным законам, законам Любви, Красоты, Истины, Гармонии. Поэт живет в трудное для России время – революция, Гражданская война, интервенция, одним словом, «суровые грозные годы». Это тоже отражается на образе женщины. Светлая, софийная, горная основа постепенно уходит и остается только земное,

⁵⁰⁷ Есенин С. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1978. Т. 1. С. 124.

⁵⁰⁸ Там же. Т. 1. С. 117.

⁵⁰⁹ Там же. С. 92.

⁵¹⁰ Там же. С. 142.

⁵¹¹ Там же. С. 154.

⁵¹² Там же. Т. 2. С. 39.

⁵¹³ Там же. Т. 1. С. 163.

причем не светлое и естественное, а грязное и противоестественное. Место «светлой гостии» занимает падшая женщина, проститутка:

Сыпь, гармоника. Скука... Скука...
Гармонист пальцы льет волной.
Пей со мною, паршивая сука,
Пей со мной.⁵¹⁴

Удивительно, но синий цвет, олицетворяющий небо, не исчезает даже из этого грязного женского образа; он остается как надежда на спасение, как возможность вырваться из этого дисгармоничного мира. Неслучайно одним из последних произведений С. Есенина является поэма «Анна Снегина». В ней поэт говорит о том, что в любой войне, в любом конфликте виноваты все, в войне нет правых и виноватых. Виноваты тем, что озлобились, убили, преступили законы Божьи и человеческие. А посему неминуемо оскудение душ, стронувшихся с вековых устоев. Война, малая ли, большая, способна «изъесть душу». В поэме «Анна Снегина», рассказывая о России тех страшных лет, находящейся на грани катастрофы, о России, стоящей перед кровавым прорывом в никуда, Есенин прерывает себя: «Ну ладно. Довольно стонов»⁵¹⁵. Стонет душа поэта при виде народной трагедии, ведь гаснет «удел хлебороба», льется кровь, ожесточаются люди. Но все же поэма названа именем главной героини – «Анна Снегина». Поэма начинается с лирической темы «девушки в белой накидке» и заканчивается ею же. Она ключевой образ. Это символ духовности, нравственной чистоты, мудрости. Это образ земной Софии, соединившей в своем облике Любовь, Мудрость, Красоту:

Скажите,
Вам больно, Анна,
За ваш хуторской разор?
Но как-то печально и странно
Она опустила свой взор.⁵¹⁶

Станным для лирического героя, живущего в атмосфере ненависти, кажется смирение Анны. Автору же оно видится мудрым. И мудрость эта в том, что героиня, пройдя через испытания кровавого времени, сумела не озлобиться, не ожесточиться, а сохранить в себе любовь к родине, к людям, к миру, сумела сохранить душу. А это – главная задача человека на земле, его возможность попасть в мир горний. Поэт осознал трагедию страны, забывшей библейскую мудрость: поистине, какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей навредит?

Для поэта вектор будущего развития России простирается ввысь, к небу. К небу понесет Россию деревянный резной конек с крыши избы, который превращается в огненного, красного. Многие исследователи связывают этот цвет с цветом революции, но наиболее приемлемым, по нашему мнению, будет понимание этого цвета через призму христианского мировоззрения, софийного видения мира. Вспомним цветовую символику Софии у П.А. Флоренского и Е.Н. Трубецкого. Она обычно изображается в ярком, алом, красном пурпуре, напоминающем пурпур зари. Не этот ли смысл вкладывает Есенин в своего конька?

Сойди, явись к нам, красный конь!
Впрягись в земли оглобли.

...О, вывези наш шар земной
На колею иную...⁵¹⁷

⁵¹⁴ Есенин С. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1978. Т. 1. С. 196.

⁵¹⁵ Там же. Т. 3. С. 70.

⁵¹⁶ Там же. С. 68.

Сам же поэт «при последней минуте» просит:
Чтоб за все за грехи мои тяжкие,
За неверие в благодать
Положили меня в русской рубашке
Под иконами умирать.⁵¹⁸

Это желание – не смиренное подчинение религии, а ощущение крестьянской избы как церкви своей веры, истоки которого в истинно крестьянском религиозном отношении к родной земле. Простота и мудрость крестьянской избы становятся отправной точкой есенинской философии, его «избяного Космоса».

Мифологема Софии в поэзии С. Есенина представлена через призму различных аспектов: единства мира горнего и дольного, религиозного (образ Богородицы), цветовой символики, антропологического (душа как софийное начало в человеке).

АРХЕТИПИЗАЦИЯ ЭЛЕГИЧЕСКОГО ЖАНРА В РУССКОЙ ЛИРИКЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX в.

А.А. Боровская

Одним из векторов, определяющих развитие и трансформацию элегии в начале XX в., становится процесс, который можно условно обозначить как интенсификация интертекстуальных включений. Однако его необходимо рассматривать более широко. Культурный континуум, который формируется в таких элегических текстах и представляет собой «полилог» различных, подчас противоположных, мифологических контекстов, временных планов и исторических эпох, архетипов и кенотипов, обуславливает «жанровую полифоничность».

В стихотворении «С веселым ржаньем пасутся табуны...» (1915), ориентированном на элегическую традицию, О. Мандельштам совмещает культурные векторы, отсылающие к Античности, наследию пушкинского «золотого века» и современности. Такое временное наложение позволяет рассматривать фигуру лирического субъекта одновременно в двух ракурсах: конкретно-историческом, индивидуально-личностном, отождествляя его с жанровым героем элегии («Я в Риме родился, и он ко мне вернулся...»⁵¹⁹, «Мне осень добрая волчицею была...» (с. 145)) или лирическим «я» («Да будет в старости печаль моя светла...» (с. 145)), и мифологическом («Я слышу Августа и на краю земли // Державным яблоком катящиеся годы» (с. 145)). Традиционная для элегии система лирических двойников: «я» в прошлом и «я» в настоящем трансформируется в оппозицию: «я» и «над-я» («я» вне конкретно-бытового времени). Лирический субъект стихотворения О. Мандельштама оказывается вписан во вневременной сюжет и становится своеобразной проекцией авторского голоса в пространстве культуры.

Дистанция между сознанием героя, генетически связанным с мироощущением античной эпохи (а также эпохой XIX в., что для русской культуры служит своеобразным аналогом мирового «золотого века») и сознанием лирического «я», ориентированным на современную парадигму мышления, подчеркивает сверхиндивидуальное начало мифа. Преодоление этой дистанции происходит как за счет изменения статуса мифоло-

⁵¹⁷ Есенин С. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1978. Т. 2. С. 138.

⁵¹⁸ Там же. Т. 1. С. 211.

⁵¹⁹ Мандельштам О. Избранное. Ростов н/Д., 1995. С. 145. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

гического образа, мотива или сюжетного эпизода, так и за счет трансформации мифологической модели.

Произведение насыщено аллюзиями (легендарные образы императоров Ромула, Цезаря), мифологемами («державное яблоко», образ рожденный на пересечении двух ассоциаций: символ имперской власти в Риме и миф о яблоке раздора, послужившем поводом к началу Троянской войны; «добрая волчица», образ, восходящий к преданию о волчице, которая вскормила двух братьев, один из них стал основателем Рима), литературными реминисценциями (образ «сухого золота», с одной стороны, представляет собой реминистему из романа Овидия «Метаморфозы», в котором автор описывает, как после сотворения мира человечество переживало смену веков – золотого, серебряного, бронзового и железного – олицетворяет прошлое боевой римской славы, закат империи, с другой, указывает на архетип земного рая, аркадии, наконец, ассоциативно сближается с образами осенней поры, созданной Е. Баратынским («Осень»), А. Пушкиным («Осень»)). У О. Мандельштама традиционный элегический мотив осеннего увядания раскрывается в контексте смены исторических эпох и культурной парадигмы. Поэт использует приемы прямой и скрытой цитации. Строки «Сухое золото классической весны // Уносит времени прозрачная стремнина...» (с. 145) отсылают к «Оде на тленность» Г. Державина («Река времен в своем стремлении // Уносит все дела людей...»⁵²⁰). Однако в данном случае можно говорить о цитате-антитезе, автор полемизирует с текстом-источником: «прозрачная стремнина» в его стихотворении, напротив, «возвращает» прошлое к жизни, воскрешает давно забытые пласты коллективного сознания, которое должен оживить в душе тайновидец, пророк, жрец. Пушкинский текст пронизывает все смысловое поле элегии О. Мандельштама. Первый стих «С веселым ржанием пасутся табуны...» становится ключевым в осмыслении «чудовищно уплотненной реальности»⁵²¹ произведения. Другая строка («Средь увядания спокойного природы») реминисцентно соотносится с пушкинской «Люблю я пышное природы увяданье» (с. 247), а стих – «Да будет в старости печаль моя светла...» (с. 145) является прямой цитатой из стихотворения А. Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» («Мне грустно и легко, печаль моя светла...», с. 111).

Игровое начало произведения О. Мандельштама проявляется и в приеме «эллиптической цитаты-загадки»⁵²², предполагающей «угадывание» культурной и литературной традиций, и во взаимоотражении звуковых и семантических характеристик, принадлежащих омофонам:

Я слышу *Августа* и на краю земли
Державным яблоком катящиеся годы...
И – месяц Цезаря – мне *август* улыбнулся... (с. 145)

Многочисленные аллюзии, цитаты и реминисценции становятся материалом для создания сложного художественного мира, в основе которого лежит разветвленная метафора / метаморфоза: один метафорический образ наслаивается и перетекает в другой, обрстая вариативными цепочками ассоциаций. А. Блок в своих дневниках так определяет эту особенность поэтического мышления О. Мандельштама: «Его стихи возникают из снов – очень своеобразных, лежащих в областях искусства только. Гумилев определяет его путь: от иррационального к рациональному...» (запись от 22 октября 1920 г.)⁵²³.

Таким образом, архетипические и интертекстуальные образы и мотивы ассимилируются с элементами современной автору культуры. Более того, изменению подверга-

⁵²⁰ Державин Г. Избранные стихотворения. М., 1977. С. 58.

⁵²¹ Зырянов О. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.

⁵²² Там же.

⁵²³ Блок А. Собрание сочинений : в 8 т. М. – Л., 1963. Т. 7. С. 371.

ются семантическое ядро компонентов мифологической картины мира или мотивация их включения в структуру лирического текста: они становятся репрезентантами внутреннего состояния лирического субъекта.

Архетипический сюжет посещения душою парадиза лежит в основе «Элегии» В. Ходасевича (1921). Автоцитация объединяет ряд стихотворений поэта «К Психее» (1920), «Душа» (1921) и «Психея! Бедная моя...» (1921): сквозным становится противопоставление «духа» и «сосуда непрочного». Мотив отделения души от тела и вступления Психеи в «родное, древнее жилье» коррелирует с элегической антитезой «время / вечность»:

Глядит бесстрашными очами
В тысячелетия свои...⁵²⁴

Идея метемпсихоза определяет хронотопические координаты текста, в частности, принцип двоемирия, удваивающего реальность Кронверкского сада. Элегия в творчестве В. Ходасевича претерпевает существенные изменения, прямое название уступает место архетипическому метаморфизму, а «гетерономия лирической темы»⁵²⁵, предполагающая несовпадение сюжетной ситуации и лирической эмоции, становится основной приметой неканонического жанра. Сюжет о переселении души в мир, где «...все огромно и певуче, // И арфа в каждой есть руке, // И с духом дух, как туча с тучей, // гремит на чудном языке» (с. 56), окрашен интонацией грусти и печали:

И навсегда уж ей не надо
Того, кто под косым дождем
В аллеях Кронверкского сада
Бредет в ничтожестве своем. (с. 56)

Двойной интерпретационный код характеризует лирический сюжет другой «Элегии» В. Ходасевича, написанной в 1908 г., переход души в иной трансцендентный мир раскрывается в двух противоположных аксиологических ракурсах – идиллическом и романтическом:

Но может быть – не кроткою весной,
Не мирным отдыхом, не сельской тишиной,
Но памятью мятежной и живой
Дохнет сей мир... (с. 102)

В то же время в стихотворении образный ряд может рассматриваться в контексте библейско-евангельских ассоциаций. Так, образ рыболова является элементом стилизованной идиллической картины мира и одновременно представляет собой аллюзию на евангельскую притчу о ловцах человеческих душ, где Христос называет своих учеников рыбаками (на возможность последней интерпретации указывает эпитет «ветхий»):

Задумчивый и ветхий рыболов,
Едва оборотясь на звук моих шагов,
Движением внимательным и чинным
Забросит вновь прилежную уду... (с. 101).

Прочтение лирического сюжета произведения В. Ходасевича в русле жанровой традиции притчи, в частности, внесение в него повествовательных элементов, представляется чрезвычайно продуктивным. В стихотворении актуализируются такие конструктивные жанровые признаки притчи как особый тип иносказательности, герметизация смысла в рамках отдельно взятого аллегорического образа, символичность сюжетных ходов, многоуровневость текста, при которой его можно по-разному считывать

⁵²⁴ Ходасевич В. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 56. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁵²⁵ Гуковский Г. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750–1760 гг. М.; Л., 1936.

на разных уровнях (отсюда – возникновение коннотативного значения в подтексте, принцип парадокса как мироорганизующего фактора, гипернарратив как отличительное свойство текста, предполагающее многообразие интерпретационных практик). Рамочная композиция и строфическая организация стихотворения, при которых повтор и графическое отделение начального и финального четверостиший от основной части соответствует соединению собственно элегического зачина («Взгляни, как наша ночь пуста и молчалива // Осенних звезд задумчивая сеть...» (с. 101); «Блистательная ночь пуста и молчалива // Осенних звезд мерцающая сеть...» (с. 101)), идиллического описания и притчеобразного сюжета. Лирический сюжет о пребывании за границей смерти, об устройстве мироздания проецируется на миф о посещении Орфеем царства мертвых. Между тем символический смысл, который формирует подтекст, позволяет сделать предположение об авторских интенциях к обобщению философского порядка о смысле человеческого существования в целом. Такое кольцевое построение текста (а также одноименный способ рифмовки) становится средством реализации идеи циклического времени, повторяемости жизненного круга, вечного вращения, своеобразной параболичности: «...и снова предо мной... // И снова ты! а! страшно мысли той!..» (с. 102).

Тональность первой и последней строф, возвращающей к элегической традиции, позволяет говорить о новом типе элегии – элегии-притче. Эту разновидность жанра продолжают развивать в своем творчестве И. Бунин («У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...»), Н. Заболоцкий («Одиноким дуб»), Э. Багрицкий («От черного хлеба и верной жены...»).

Стихотворение Э. Багрицкого «От черного хлеба и верной жены...» (1926) не только отличается символической и отчасти аллегорической образностью («Мы – ржавые листья // На ржавых дубах...»; «Чей путь мы собою теперь устилаем? // Чьи ноги по ржавчине нашей пройдут?...»⁵²⁶), что указывает на трансформацию классической элегии, но и особой строфикой. С одной стороны, афористическая заостренность и законченность строк тяготеет к песенной синтактике, с другой, – астрофическая стратегия, разнообразные виды рифм и способы рифмовки свидетельствуют о свободном ритмическом рисунке, что, в свою очередь, является показателем отклонения от канонического для элегии ритмико-интонационного строя:

Мы – ржавых дубов облетевший уют...
Бездомною стужей уют раздуваем...
Мы в ночь улетаем!
Мы в ночь улетаем!
Как спелые звезды летим наугад... (с. 93)

Отсутствие графической сегментации речевого потока, сочетание разнородных стихотворных строк, наличие стихов, состоящих из одного или двух, выделенных логическим ударением слов («Чуть ветер, // Чуть север...» (с. 93)), телеграфный стиль, имитирующий самопроизвольное выражение мысли, рваный синтаксис, особое паузирование, пунктуационно обозначенное многоточием, отсутствие постоянного размера – все эти признаки неклассической организации стиха определяют еще один вектор развития элегического жанра. Эта линия эволюции восходит к версификационным экспериментам А. Блока, А. Ахматовой, М. Цветаевой и др.

Повторы, которые приобретают статус припева, многочисленные анафоры и эпифоры, пропуск рифмы сближают стихотворение с песенным жанром:

*Над нами гремят трубачи молодые,
Над нами восходят созвездья чужие,
Над нами чужие знамена шумят...<...>*

⁵²⁶ Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы. М. – Л., 1964. С. 93. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Скрывайтесь за ними
Неситесь за ними,
Гонитесь за ними... (с. 94)

Обобщенный субъект в стихотворении Э. Багрицкого представляет собой своеобразное сращение идеи и образа. В его произведении формально слабая субъектная расчлененность становится проекцией предполагаемого «я» на всех людей. За эксплицитным субъектом речи («мы», «нас») скрывается сознание, максимально приближенное к лирическому «я», однако степень обобщения, обусловленная жанровой «идеей» элегии – зависимостью человека от внеположенной ему реальности и стремлением заместить собой эту реальность, – создает в подтексте исходную ситуацию диалога, на полюсах которой находятся опыт личного переживания и всеобщность законов действительности.

В данном случае необходимо говорить не столько об актуализации межтекстовых связей, сколько о реализации принципов «полилога» и театрализации в жанре элегии, что свидетельствует о существенной трансформации ее структуры. В поэзии Серебряного века элегический жанр подвергается переосмыслению: в одном произведении можно уловить «все основные архетипы мировой культуры»⁵²⁷ и обертоны различных жанровых форм (В. Брюсов. «Прощальный взгляд», «В Дамаск», «Эпизод»).

РИТМИЧЕСКАЯ И ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ В. МАЯКОВСКОГО «ОТ УСТАЛОСТИ»

С.Г. Куксенко

В статье «Как делать стихи» В. Маяковский отмечал: «Я не знаю ни ямбов, ни хорея, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело. А если отрывки таковых метров и встречались, то это просто записанное по слуху, так как эти надоевшие мотивы чересчур часто встречаются...»⁵²⁸ Однако в этой же статье поэт говорит, что написанию стиха предшествует скандирование его ритма, то есть внутренняя организация стиха, его темп, зачастую возникает раньше текста: «Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помычиваю быстрее в такт шагам. Так обстругивается и оформляется ритм – основа всякой поэтической вещи, приходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова»⁵²⁹. Примерно так же о творчестве Маяковского отзывался поэт и писатель Юрий Карабчиевский: «Ни одно слово не может быть заподозрено в том, что заняло свое место само, по вольному выбору. Шаг влево, шаг вправо невозможен в этой жесткой конструкции»⁵³⁰. Большинство стихотворений Маяковского написаны акцентным стихом, где ритмичность определяется только счетом ударных слогов, количество безударных между ними неопределенно, а элементарной единицей ритма является слово, что делает его и смысловой и ритмической единицей.

⁵²⁷ Искржицкая И. Об античном и средневековом компонентах русской поэзии начала XX века: [в т.ч. на материале творчества О.Э. Мандельштама] // Русская литература XX века: направления и течения. Екатеринбург, 1992. Вып. 1. С. 63–71.

⁵²⁸ Маяковский В. Как делать стихи? // Собрание сочинений : в 13 т. М. : Гослитиздат, 1959. Т. 12. С. 95.

⁵²⁹ Там же. С. 98.

⁵³⁰ Карабчиевский Ю. А. Воскресение Маяковского. М. : Советский писатель, 1990. С. 22.

Например, стихотворение «От усталости», один из ранних текстов поэта, – чисто тонический, акцентный стих. Ритмичность в тексте определяется счетом ударных слогов, количество безударных между ними неодинаково. В стихотворении восемнадцать строк, в семи строках по пять ударений в каждой, и этого количества достаточно для того, чтобы слух уловил ритмическую инерцию. Маяковский выделяет слова путем перебора ритма:

Дымом волос над пожарами глаз из олова
дай обовью я впалые груди болот.
Ты! Нас – двое.⁵³¹

Два строфических перебора в середине текста и один в самом начале, в виде обращения, подчеркивают важные для поэта места:

мутью озлобив глаза догнивающих в ливнях огней.
Сестра моя!
В богадельнях идущих веков...⁵³²

В данном случае строфические перебои позволяют акцентировать внимание на обращении. Лирическому герою Маяковского свойственна апеллятивность, в качестве потенциального адресата выступают предметы, зачастую акоммуникативные («Земля!», «Ты!», «Сестра моя!»). Подобная диалогическая ситуация организует не только стихотворение «От усталости», но и многие другие («Мама, громче!», «Люди! Будет!», «Время! Хоть ты, хромым богомаз...»). Вместе с этим В. Маяковский часто применяет побудительные предложения, глаголы в повелительном наклонении («Дай исцелю...», «Послушайте!», «Читайте железные книги!», «Бросьте!», «Вспомни – за этим окном впервые...»). Активное использование императивных конструкций выполняет фатическую функцию⁵³³ и актуализирует связь лирического героя и читателя.

В последних четырех строках стихотворения «От усталости» также отмечается ритмический перебой в виде изменения размера. Первая строка четверостишия написана трехстопным дактилем («Квакая, скачет по полю»), вторая строка – трехстопным амфибрахией («канав, зеленая сыщица»). В стихотворении используется перекрестная рифмовка, чередуются мужские и дактилические клаузулы. С мужской рифмой восемь строк, с дактилической, соответственно, – десять. Использование разных ритмических окончаний придает стиху разнообразие звучания. Поэт часто использует неклассические, экспериментальные виды рифмы, например, перекидную составную, где конец первой строки рифмуется с концом другой и с началом третьей, или разнесенную, в которой рифмуется начало и конец одной строки с концом другой, что продиктовано его стремлением выделить значимое в семантическом плане слово, поставив его в сильную позицию: «Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало»⁵³⁴. Цепь рифм: «голову – олову», «позолот – болот», «ланиями – дланиями», «коней – огней», «сыщется – сыщица», «рог – дорог», – составляет «скелет» стихотворения «От усталости». Интересно заметить, что рифмы «болота – позолота», «лани – длани» встречаются и в творчестве С. Есенина: («топи да болота – хвойной позолотой»⁵³⁵, «побегут как лани – где вздымает длани»⁵³⁶).

Рифма «коней – огней», на первый взгляд, проста, даже несколько примитивна. Однако, если раскрыть смысловую многоплановость сочетания «конь – огонь», можно обнаружить символическую и мифопоэтическую корреляцию между частями рифмопа-

⁵³¹ А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин. Избранные сочинения. М. : Художественная литература, 1991. С. 289.

⁵³² Там же. С. 289.

⁵³³ Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 36.

⁵³⁴ Маяковский В. Как делать стихи? // Собрание сочинений : в 13 т. М. : Гослитиздат, 1959. Т. 12. С. 96.

⁵³⁵ А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин. Избранные сочинения. М. : Художественная литература, 1991. С. 504.

⁵³⁶ Там же. С. 520.

ры: огонь был посредником между миром богов и миром людей, конь зачастую выполнял ту же функцию. В русских сказках неоднократно встречается сравнение коня с огнем, также необходимо отметить соответствие этого образа индийскому богу Agni. Обязательными атрибутами появления Коня-огня (чаще всего красной масти) в славянской, арабской мифологии и даже в индуизме становятся дым из ноздрей, искры из-под копыт, он обычно переносит героя в тридцатое царство. В стихотворении В. Маяковского образ «коней-огней» вписан в метафорическую картину, основными элементами которой являются «дым», «пожар», «глаза из олова». В свою очередь, эпитеты «ораненные», «окровавленный» ассоциативно связаны с семантикой красного цвета. Алый цвет, соотносимый с центральным образом «крови», становится концептуальную единицей, которая создает последовательную цепочку ассоциаций, обрастающую символическими коннотациями: война – безумие – смерть.

Автор обращается к семантической рифме («рог – дорог»), значение которой раскрывается контекстуально. Рифмующиеся слова отделены друг от друга тремя строками, которые дополняют и углубляют их смысл. В древности во многих культурах рог представлял собой персонификацию сверхъестественной силы, плодородия, победы, но «окровавленный песнями», брошенный, он приобретает иное значение, скорее даже противоположную смысловую нагрузку, символизируя отчаяние, поражение:

В богадельнях идущих веков
может быть, мать мне сыщется;
бросил я ей окровавленный песнями рог.
Квакая, скачет по полю
канава, зеленая сыщица,
нас заневолить
веревками грязных дорог.⁵³⁷

Отрывок объединен общим мотивами поиска (сыщется – сыщица) и пути во времени и пространстве (века, дороги).

Маяковский применяет различные приемы звукописи в тексте, особое внимание уделяя ассонансам, созвучиям гласных звуков во всей строке и в ее конце:

Дымом волос над пожарами глаз из олова
дай обовью я впалые груди болот.⁵³⁸

Образы в данном отрывке объединены общим признаком – некой протяженностью, длиной, долготой: дым, волосы, олово, представляющееся расплавленной, тягучей субстанцией. Нагнетание букв «о» дает усиление эффекта «долготы», «длины», а употребление множественного числа существительных показывает тягу к охвату большого пространства, может, целого мира, что в принципе свойственно Маяковскому.

Поэт применяет аллитерацию, причем практически в каждой строке стихотворения: «Я прибегаю к аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова...»⁵³⁹:

Дым из-за дома догонит нас длинными дланями...⁵⁴⁰

В этой строке подбор лексических единиц, объединенных одним семантическим признаком, в сочетании с применением аллитерации способствует созданию эффекта длины, продолжительности во времени и пространстве, как и в предыдущем фрагменте. Словосочетание «длинными дланями» представляет собой пример паронимической аттракции. Фонетически близкие слова, находясь рядом в строке, усиливают смысл друг друга и как бы синонимизируются в эстетических значениях.

⁵³⁷ А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин. Избранные сочинения. М. : Художественная литература, 1991. С. 289.

⁵³⁸ Там же.

⁵³⁹ Маяковский В. Как делать стихи? Собрание сочинений : в 13 т. М. : Гослитиздат, 1959. Т. 12. С. 97.

⁵⁴⁰ А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин. Избранные сочинения. М. : Художественная литература, 1991. С. 289.

Маяковский подчеркивает не какое-то конкретное слово в строке, важное для него, а объединяет все слова строки в один общий образ, в действие. Применение аллитерации в данном случае способствует смысловому сцеплению лексических единиц в строке и в то же время служит для эстетического оформления стиха. В последней строке стихотворения Маяковский снова применяет аллитерацию:

Веревками **грязных** дорог.⁵⁴¹

Здесь он использует аллитерационный [р]. Благодаря подбору лексических единиц, возникает ассоциация со знакомым эффектом продолжительности во времени, пространстве, длительности действия.

Маяковский использует различные приемы звуковой организации текста (перебои ритма, аллитерации, ассонансы), имеющие не только стилистическую и эстетическую направленность, но и содержательную.

МИФОЛОГЕМА БОГОЧЕЛОВЕКА В РОМАНЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО «ДАНТЕ»

Г.К. Шадракова

Историческое христианство, утверждает Мережковский, – пройденная ступень, ибо оно аскетично и противоречиво. С другой же стороны невозможно, по Мережковскому, жить «без Христа», так как это приводит к господству Антихриста. Мережковский проповедует откровение Третьего Завета. Здесь противостояние личности и общества разрешается в совершенном соединении Богочеловека с Богочеловечеством, и достигается совершенный синтез безгранично свободной личности и безгранично свободной общественности. Самой главной для Мережковского является его своеобразная «антропология»: трактовка человека, личности как богочеловека. По многим его статьям и публицистическим выступлениям видно, что именно человек, человеческая свобода, личность волнуют его больше всего, находятся в фокусе его внимания. В общем приближении концепция Мережковского – в идее избранности, делении людей на материальных, душевных и духовных.

Ключевая мифологема Мережковского – «богочеловечество» – проявляется в соответствующем микросюжете: ассоциация героя как спасителя, обладающего сверхъестественными способностями, его уникальность: «В маленькой Флорентинской Коммуне, как во всех коммунах Средних веков, уже начинается то, что кончится – или сделается бесконечным, – в великой Коммуне всемирной; здесь открывается кровотокающая рана у самого сердца человечества, от которой оно и погибнет, если не спасет его единственный Врач...»⁵⁴²; или «Он чувствовал, что не только во Флоренции, но и во всей Италии, во всем мире, он один знает, что в мире будет...»⁵⁴³

Отношения между Богом и человеком строятся, по замыслу автора, как между Отцом и сыном «обостряются противоречия между плотью и духом, усиливаются мытарства человека... Люди этой эпохи... выходят за пределы своего времени и приближаются к Третьему Завету...»⁵⁴⁴: «Понял Данте, что быть изгнанником – значит быть такой живой тенью, более жалкой, чем тени мертвых: этих люди боятся, а тех презира-

⁵⁴¹ А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин. Избранные сочинения. М. : Художественная литература, 1991. С. 290.

⁵⁴² Мережковский Д. С. Собрание сочинений. Данте. Наполеон / под ред. О. А. Коростелева [и др.] ; вступ. ст. А. Н. Николюкина. М. : Республика, 2000. С. 76.

⁵⁴³ Там же. С. 84.

⁵⁴⁴ Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996). М. : Терра-Спорт, 1998. С. 76.

ют. Хуже Каиновой печать на челе их: "знамение положил Господь Бог на Каина, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его"» (Быт. 4, 15); такого знамения не было на челе Данте-изгнанника: первый встречный мог убить его, потому что он был человек «вне закона»...»⁵⁴⁵ Здесь звучит реминисценция на библейский сюжет о наказании Каина. Отсылки к Книге Бытия создают в романе контекст для мотивов Христа и Апокалипсиса. Сквозь роман проходит аналогия Данте с Христом. В контексте библейских лейтмотивов, пронизывающих повествование, жертвенный подвиг Данте оказывается соприродным крестной муке Сына Человеческого: снова «скитается, нищий, «...выпрашивая хлеб свой по крохам», снова «ест пепел, как хлеб, и питье свое растворяет слезами» (Пс. 101, 10) в эпизоде с изгнанием опять же сквозит библейский мотив изгнания: «Муки изгнания были нужны ему (Данте), чтобы узнать не только грешную слабость свою, в настоящем, но и святую силу в будущем; или хотя бы сделать первый шаг к этой новой святости... "Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть царство небесное"» (МТ. 5, 10)

Замечательна в этом отношении категория «богочеловек» как обозначение ведущего типа эпохального героя. Во многих мифологиях были посредники между людьми и богами, земным и небесным, временным и вечным. Если искать точку пересечения с героем Мережковского, то это будет одиночество богочеловека. Для автора одиночество было в равной мере результатом стремления человека к свободе и следствием кризиса современного ему общества, когда, как он считал, человеческий язык утратил коммуникативную функцию и общение между людьми нарушилось; слова перестали отражать правду, утратили смысл, и потому самые сокровенные чувства человека оставались невысказанными: «Знает силу слова, но и бессилье его тоже знает: если от смертного сна не разбудило людей Слово, ставшее плотью, то уже не разбудят их никакие слова. Данте, безмолвный в мире безумном, – как человек с вырванным языком, в доме, где пожар...»⁵⁴⁶

Однако христианский богочеловек – принципиально другое явление. Об этом написал С. Аверинцев: «Парадокс личного понимания Абсолюта, к которому пришла ветхозаветная идеология, увенчивается в образе Христа новым парадоксом "вочеловечивания" этого абсолюта... Иисус Христос... совмещает в личностном единстве всю полноту человеческой природы и полноту божественной природы... Христос не полубог, т.е. не промежуточное состояние полу-божественности, полу-человечности, но парадокс соединения обоих начал в их вечном виде. Воплотившийся в образе Христа Логос все отчетливее мыслится не как меньший бог, не как низший уровень божественной сущности..., но как лицо Абсолюта»⁵⁴⁷. Этот тезис нашел свое подтверждение в романе: «Данте, может быть, и сам не знал, страшен ли для него или желанен этот невиданный, неузнанный, не Восточный и не Западный, а соединяющий Запад с Востоком, грядущий, Вселенский Христос...»⁵⁴⁸

Это точно сформулировал А.Ф. Лосев: «Христос... есть Богочеловек, т.е. единая и одна субстанция Бога как субстанции и человека как субстанции»⁵⁴⁹. Двойственна природа Христа: человеческая и Божеская. Двойственна природа личности – двигателя истории: духовная, пропустившая через себя Дух Святой, приближающаяся к конечной

⁵⁴⁵ Мережковский Д. С. Собрание сочинений. Данте. Наполеон / под ред. О. А. Коростелева [и др.] ; вступ. ст. А. Н. Николюкина. М. : Республика, 2000. С. 92.

⁵⁴⁶ Там же. С. 121

⁵⁴⁷ Аверинцев С. С. Истоки и развитие раннехристианской литературы. Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/bibliologia/Article/aver_istrav.php, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁵⁴⁸ Мережковский Д. С. Собрание сочинений. Данте. Наполеон / под ред. О. А. Коростелева [и др.] ; вступ. ст. А. Н. Николюкина. М. : Республика, 2000. С. 129.

⁵⁴⁹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Режим доступа: http://www.philosophy.ru/library/losetf/dial_myth.html, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

абсолютной духовной субстанции – Царству Божию, и плотская, сиюминутная, принадлежащая дурной бесконечности земной линейной истории: «Но и здесь, в бытии общественном, внешнем, подстерегали его как и в бытии внутреннем, личном, соответственные искушения; те же, что у Сына Человеческого, только в обратном порядке...»⁵⁵⁰ Высшее назначение человека – подчинить сиюминутное вечному, призвав Дух Святой, дать вечности возможность говорить через себя, открывая человечеству путь к конечной цели истории – достижению абсолютной духовной субстанции: «В религиозном опыте святых утверждается противоборство двух миров, а в опыте Данте – их взаимодействие. Дух и плоть – два непримиримых начала для святых, а Данте их примиряет или хочет примирить, знает, что это надо и можно сделать...»⁵⁵¹ Истинная свобода, по Мережковскому, свободное подчинение Божественной Истине, осознание необходимости соединения человеческой души с действующим в мире Духом Святым. Как и для Христа, миссия Данте – привести человечество к спасению: «Главная цель его вывести человека из состояния несчастного и привести его к состоянию блаженному, еще в этой жизни земной, – была бесконечно трудна еще и потому, что самое трудное в религиозном действии – дать людям почувствовать, что ответом на вопрос, ждет ли их что-то за гробом или не ждет ничего, – решается все, не только во внутренней духовной жизни их: ложь или истина, зло или добро; но и в жизни внешней, физической: болезнь или здоровье; голод или сытость, война или мир... Эту зависимость временного от вечного, всего, что здесь, на земле, сейчас, от того, что некогда будет в вечности лучше Данте никто не чувствовал, и никто не сделал больше, чем он, чтобы дать это почувствовать людям...»⁵⁵²

Микросюжет «смерти» присутствует у Мережковского, который сопровождает магическое действие. Автор раскрывает категорию смерти с совершенно другой точки зрения, согласно которой смерть это начало вечной жизни: Белое – белое, в черно-красной мгле, пятно стояло перед ним... вдруг понял: это белое, ледяное и огненное вместе, леденящее и жгущее, – есть вечная мука ада вечная смерть. Но только что он это понял, как услышал тихие знакомые шаги, и на ухо шепнул ему знакомы тихий голос: "...Это я, я, Беатриче". Тихо уста припали к устами, и этот первый поцелуй любви был тем, что казалось людям смертью Данте, а для него самого было вечной жизнью – Раем...»⁵⁵³

Герой обретает «бессмертие» через выполнение своей миссии на земле, через жертвенность подвигов, что характерно для боголюдей из древних мифов.

Излагается концепция «Третьего Завета», считавшаяся в начале века «визитной карточкой» Мережковского. По ней, после первых двух Заветов – «Отца» (язычества и иудаизма) и «Сына» (христианства) – наступает «Третье Царство Духа», «Царство Божие на земле», «Третий Завет», «Завет Духа-Матери». В богословских терминах означенное учение может быть охарактеризовано как хилиазм. Хилиазм (греч. «тысяча») – религиозное учение о тысячелетнем «царстве божьем» на земле, якобы предшествующем концу света⁵⁵⁴: «Первое всемирно-историческое движение к Царству Божию... совершится не ранее, как через семь тысячелетий...»⁵⁵⁵

Отдельно характеризуется своеобразная «христология» писателя. Рассматривается толкование мотива воскресения в романе: «Главное, еще неизвестное людям, буду-

⁵⁵⁰ Мережковский Д. С. Собрание сочинений. Данте. Наполеон / под ред. О. А. Коростелева [и др.] ; вступ. ст. А. Н. Николюкина. М. : Республика, 2000. С. 75.

⁵⁵¹ Там же. С. 147.

⁵⁵² Там же. С. 157.

⁵⁵³ Там же. С. 139.

⁵⁵⁴ Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. 4-е изд. М. : Политиздат, 1981. 445 с.

⁵⁵⁵ Мережковский Д. С. Собрание сочинений. Данте. Наполеон / под ред. О. А. Коростелева [и др.] ; вступ. ст. А. Н. Николюкина. М. : Республика, 2000. С. 156.

щее величие Данте... в том, что был первым и единственным человеком, не святым в Церкви, а грешным в миру, увидевшем в брачной любви Воскресение»⁵⁵⁶. Именно в любви он видит победу над смертью.

По своему автор интерпретирует мотив распятия: «Час был третий, и распяли Его (Мк. 15, 25) В тот же час, и Данте...был распят на кресте Любви...»⁵⁵⁷ По Мережковскому, Любовь человека к другому человеку лишает свободы, и он перестает быть личностью. Она способна превратить его в раба, если он слаб духом, или, если он сильный духом, в тирана.

Но с другой стороны, автор считает, что любовь к себе и любовь к Богу формируют личность. Бог, Абсолютная свобода является структурирующим элементом этих двух типов любви. Любовь к себе и любовь к Богу соединяют в человеке дух и плоть. Они превращают его в цельную натуру, наделенную возможностью творить, в Сверхчеловека, Героя, который может реализоваться либо в действии, либо в созерцании. Любовь к себе и любовь к Богу, соединенные вместе, представляют для человека единственную возможность преодолеть одиночество: «Чудом вечной Любви будет разрушен ад: это поняв, может быть, спасся и Данте»⁵⁵⁸.

Вселенская церковь для Мережковского является одним из путей к богочеловечеству и должна осуществиться через объединение всех христианских церквей: православной, католической и протестантской. В этой части своего мифа писатель следует Вл. Соловьеву. Мережковский трансформирует христианский опыт и таинства, где есть языческая составляющая: «После двух-трех первых веков христианства весь религиозный опыт святости есть движение от земли к небу, от этого мира к тому. Данте предчувствует новую святость в обратном движении – от неба к земле. Только земную любовь к небу знают святые, а религиозный опыт всего дохристианского человечества – небесная любовь к земле – в христианстве забыт. Данте первый вспомнил эту любовь...»⁵⁵⁹

Основное качество мироощущения Мережковского – ярко выраженная антиномичность. Антиномичность у Мережковского символически обозначает метафизический распад мира и человеческой души, произошедший в самом начале «деторождения человечества». По мнению Мережковского, с момента «падения» и отделения человеческой души от Него, Бога, начинается период «вечных мук», всемирной скорби, под знаком которых проходит как жизнь отдельного человека, так и в целом развитие культуры и истории человечества: «Кажется, не в уме, а в сердце и воле Данте есть неразрешимое для него противоречие – начало всех мук его, – между высшим человеческим достоинством, которое делает людей "сынами Божиими", и "проклятою гордынею" того, кто, будучи одним из "сынов Божьих", захотел быть единственным...»⁵⁶⁰ Причем культурно-исторический процесс с этих пор определяется борьбой и столкновением антиномичных по природе своей сил и начал: тела, плоти, материи и духа, сознания и веры, добра и зла, неба и земли, язычества и христианства, общества и личности, света и тени, Бога и Дьявола, Христа и Антихриста: «...Весь мир движется не к соединению двух миров, а к их разделению, под знаком не Трех – Отца, Сына и Духа, а двух: Отца против сына или сына против Отца; Бога против человека или человека против Бога; плоти против духа <...>; земли против неба – и так без конца, в ряде вечных противоборств...»⁵⁶¹ Н. Барковская весьма точно, на наш взгляд, замечает: «Мережковский вы-

⁵⁵⁶ Мережковский Д. С. Собрание сочинений. Данте. Наполеон / под ред. О. А. Коростелева [и др.] ; вступ. ст. А. Н. Николюкина. М. : Республика, 2000. С. 70.

⁵⁵⁷ Там же. С. 70.

⁵⁵⁸ Там же. С. 189.

⁵⁵⁹ Там же. С. 158.

⁵⁶⁰ Мережковский Д. С. Собрание сочинений. Данте. Наполеон / под ред. О. А. Коростелева [и др.] ; вступ. ст. А. Н. Николюкина. М. : Республика, 2000. С. 120.

⁵⁶¹ Там же. С. 155.

страивает не эволюционно-поступательную, а революционную, апокалиптическую концепцию истории, предполагающую тайну, чудо, преображение, а не механическое примирение полярностей»⁵⁶². Однако, чтобы это «чудо преображения» мира и установления «царства Духа» произошло, требовался особый человек, способный совершить это преображение. Идеалом Мережковского оказывается личность самостоятельная и активная, а проблема действительности человеческой воли становится одной из важнейших в его романе. Но при всей детальности описания жизни героя, и изображения его характера у Мережковского все приобретает другой смысл, подчиняясь идее религии Трех. Он показывает, что в душе и сознании Данте постоянно идет борьба между верой и разумом, между духом и плотью («Данте должен был бороться не только со всем миром, но и с самим собою, потому что находил иногда в себе не соединение, а разделение двух миров»⁵⁶³), понимаемой весьма широко, как право на свободу, силу и волю человеческих проявлений. Автор подчеркивает эту борьбу, проводя аналогию с Христом: «Распят был и сам Иисус за то, что возмущал народ (Лк. 23, 5)... Данте, в любви и во многом другом, – тоже "возмутитель", "революционер", говоря на языке государства....»⁵⁶⁴ Важной чертой образа Данте является его воля, основанная на гордости и силе разума. Перед Данте открыты два способа выполнения своей культурно-исторической сверхзадачи. В нем сосуществует «воля к власти» и воля к созерцанию, творческая воля. Возможность соединения двух правд видится Данте в реализации воли императорской, однако этот путь оказывается призрачным и ложным: «Всем государям Италии Данте Алагерий... Ныне солнце восходит над миром... Радуйся же Италия несчастная... ибо жених твой грядет ...Слезы свои осуши близок твой избавитель»⁵⁶⁵, «...так обманулся Данте надеждой на Генриха; принял мечту за действительность....»⁵⁶⁶; и далее о власти Генриха: «С лучшими намерениями делает он зло: желая восстановить порядок <...>, только увеличивает хаос; сеет мир и пожинает войну....»⁵⁶⁷

Следует отметить, что в историософии Мережковского мифологема богочеловечества играла ключевую роль. Все свойства, присущие богочеловеку, удачно сочетаются в герое. Это одиночество, жертвенность и подвиги богочеловека из античного мифа, избранность, гуманность, спасение человечества путем духовным из христианской религии. Однако Мережковский не только синтезировал эти два образа языческого и христианского богочеловека, но и привнес свое в образ героя: герой находится в противоречиях с миром, с самим собой, он видит спасение в Любви и в Духе-Матери.

⁵⁶² Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. Режим доступа: <http://s-age.ru/pdf/r.pdf>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁵⁶³ Мережковский Д. С. Собрание сочинений. Данте. Наполеон / под ред. О. А. Коростелева [и др.] ; вступ. ст. А. Н. Николюкина. М. : Республика, 2000. С. 157.

⁵⁶⁴ Там же. С. 74.

⁵⁶⁵ Там же. С. 102.

⁵⁶⁶ Там же. С. 103.

⁵⁶⁷ Там же.

ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ В ЛИРИЧЕСКИХ ПОЭМАХ А.А. БЛОКА «ЕЕ ПРИБЫТИЕ» И «НОЧНАЯ ФИАЛКА»

Л.В. Спесивцева

Александр Блок по праву считается последним великим поэтом предреволюционной России, завершившим своим творчеством поэтические искания XIX в., и одним из первых лириков, именем которого открывается новая страница русской советской поэзии. Созданная А. Блоком поэтическая модель мира отличается небывалой цветовой символикой и особой зрительной образностью, которые «нельзя рассматривать как простые отражения реальных объектов или как обычные метафоры и метонимии, просто нагруженные каким-нибудь абстрактным смыслом. Его образы всегда сохраняют как конкретный, так и абстрактный смысл, т.е. являются символами»⁵⁶⁸.

В период работы над поэмами «Ее прибытие» (1904) и «Ночная фиалка» (1906) А. Блоком целиком овладели острые мистические переживания и волнения. Он замечал в природе, в окружающем мире какие-то непонятные ему, но тревожащие душу знаки. Погружение поэта в идеалистическую философию, в частности в творения древнегреческого философа Платона, учившего, что, кроме реального мира, есть еще некий сверхреальный, высший мир идей, нашло отражение в символике исследуемых произведений.

Отметим, что изначально все главы поэмы «Ее прибытие» печатались как отдельные стихотворения в разных журналах. Только после того как А. Блок объединил главы в единое целое (полностью текст произведения А. Блок напечатал в первом послеоктябрьском издании своих стихотворений), поэма приобрела свою целостность и явилась первым опытом поэта в жанре лирической поэмы. Хотя автор и называл поэму «слабой», однако отмечал, что она «характерна для <...> того времени, как посвященная разным «несбывшимся надеждам» (там же). Эти надежды накануне первой русской революции были связаны, прежде всего, с ожиданием чего-то прекрасного, светлого, доброго, что изменит мир и соединит в гармоничном единстве все его разрозненные составляющие. Именно поэтому в центре поэмы – образ-ожидание – прибытие Прекрасной Дамы.

В первой главке поэмы «Рабочие на рейде» на первый план выдвинут собирательный образ – коллектив рабочих, которых объединяет образ океана:

Океан гудит под нами,
В порте блещут огоньки⁵⁶⁹.

В поэме образ океана амбивалентен: это и символ безбрежности, предстающий как источник всеобщей жизни, и символ мира неизведанного, зовущего в даль светлую, в Эдем. Рабочие в начале первой главке находятся на перепутье: они уже не на земле, но еще и не на корабле:

Там, на рейде, в час мечты!
Далеко за полночь – в дали
Неизведанной земли –
Мы печально провожали
Голубые корабли (с. 43).

Для обозначения труда рабочих поэт выбирает своеобразное определение:

Очарованный сиреной,
Труд наш медленный тяжел (с. 43) .

⁵⁶⁸ Брюсов В. Некоторые черты символики Блока // Минц З. Г. Блок и русский символизм. Поэтика Александра Блока. СПб. : Искусство-СПб, 1999. С. 391.

⁵⁶⁹ Блок А. Собрание сочинений : в 6 т. М. : Правда, 1971. Т. 2. С. 43. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках страниц.

Мифологический образ Сирены также неоднозначен: это призывный гудок, созывающий рабочих на мол, и демонические существа, чаровавшие мореплавателей своим пением, заманивающие и губившие их.

Во второй главке «Так было» наступившая ночь символизирует неотвратимость смерти:

Ночи укрывали
От очей бессонных
Все, что совершалось
За чертой морей (с. 44).

Образ зорь наклоненных прочитывается в контексте поэмы и как символ грядущего преображения мира, и как безнадежность грядущего дня – «зори гасли».

Внезапно возникший ветер в третьей главке «Песня матросов» является символом неодолимого действия стихий:

Ветер, ты, пьяный,
Трепли волоса!
Ветер соленый,
Неси голоса!
Ветер, ты, вольный,
Раздуй паруса! (с. 45)

Основная часть главки «Голос в тучах» – песня грозы, которая дает людям надежду на приход Нежданной Радости. Лирический герой конкретизирует изображаемое, пытаясь связать мистические ожидания с земной реальностью:

А там – горизонт разбудили зарницы,
Как будто пылали вдали города,
И к порту всю ночь, как багряные птицы,
Летели, шипя и свистя, поезда (с. 46).

Земные приоритеты лирический герой отмечает и в пятой главке «Корабли идут», поскольку символом надежды здесь становится не мистическая высшая сила, а творение рук человека – маяк.

Однако эти же мистические ожидания развенчиваются уже в шестой главке «Корабли пришли»:

А уж там – за той косою –
Неожиданно светла,
С затуманенной красою
Их красавица ждала...
То – земля, о, дети страсти,
Дети бурь, – она за вас! –
Тяжело упали снасти.
Весть ракетой понеслась (с. 46).

Несмотря на передаваемые в заключительной главке «Рассвет» ощущения и чувства, овладевшие людьми, автором подчеркивается, что предвкушение счастья так и осталось только желаемым предчувствием.

Использованный в «Ночной фиалке» свободный стих – один из способов выражения авторской позиции. Здесь также все символично: каждый образ наполнен глубоким метафорическим и порой не до конца проясненным смыслом, начиная уже с заглавия и подзаголовка – «Сон». В период написания поэмы А. Блок верил в возможность религиозно-нравственного преображения мира и духовного обновления человечества. Именно поэтому он пытался найти в метафизических состояниях человека, в снах, в слепой вере в потусторонние миры ответы на свои тревожные предчувствия. От этой

неясной тревоги, порожденной историческими катаклизмами, А. Блок пытался укрыться в идеальном мире своей мечты и фантазии.

В поэме разворачиваются две реальности – сон-явь и жизнь за пределами сна. Пространство сна – это образ города и избушка, а пространство реальной жизни – воспоминания лирического героя. На протяжении всей поэмы лейтмотивом звучит фраза:

...Когда-то я был здесь и видел
Все, что вижу во сне, – наяву (с. 19).

Эти строки свидетельствуют о присутствии в поэме еще одной реальности – реальности предсуществования. В связи с этим каждому пространственно-временному отрезку соответствуют определенные предметы-символы. Необходимо заметить, что связывает их между собой образ Ночной Фиалки – «лилово-зеленый, безмятежный и чистый цветок», также имеющий свою символику и занимающий доминирующее положение в поэме.

Реальность города насыщена обыденными подробностями жизни: тощие псы, девицы, фабричные гудки, извозничьи дрожки и т.д. Несмотря на мистическое содержание поэмы, А. Блок намеренно вводит элементы социальной действительности для того, чтобы показать чудовищные контрасты и непримиримые противоречия общества:

В час фабричных гудков и журфиксов,
В час забвенья о зле и добре,
В час разгула родственных чувств
И развратно длинных бесед
О дурном состоянии желудка,
И о новом совете министров,
В час презренья к лучшим из нас,
Кто, падений своих не скрывая,
Без стыда продает свое тело
И на пыльно-трескучих тротуарах
С наглой скромностью смотрит в глаза, –
Что в такой оскорбительный час
Всем доступны виденья... (с. 20)

Но все меняется после того, как герой все дальше и дальше уходит от города. Здесь появляется образ болота. Перекинутые через него мостики выступают как символ созидательной энергии человеческого духа. Именно на этом отрезке пути лирического героя появляется образ Ночной Фиалки, символизирующей скрытые достоинства, красоту, скромность. В христианстве фиалка – символ смирения и, в частности, смирения Христа как Сына Божия. Фиалка – эмблема Девы Марии.

Проникновению героя в иную реальность сна – избушки – предшествует прохождение своеобразной границы двух миров, в качестве которой выступает сетка дождя. Интересным является то, что в большинстве толкований дождь символизирует божественное благословение, нисхождение небесного блаженства и очищения, плодородие. В поэме есть и другая граница двух миров, имеющая очень важное значение для пространственно-временной организации текста, – порог:

Сам не зная, куда я забрел,
Приоткрыл я тяжелую дверь
И смущенно встал на пороге (с. 20).

В статье М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» читаем: «Назовем здесь еще такой, проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотоп, как порог; он может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение – это хронотоп кризиса и жизненного перелома. Самое слово «порог» уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафориче-

ское значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен»⁵⁷⁰.

Самое большое количество символов использовано автором именно в той части поэмы, когда герой находится в избушке.

Особо примечательными являются образы старика и старухи:

И глаза различили венцы,
Потускневшие в воздухе ржавом,
На зеленых и древних кудрях... (с. 22)

В работе «Поэтика Достоевского» М.М. Бахтин пишет: «Сквозь увенчание с самого начала просвечивает развенчание. Обряд развенчания как бы завершает увенчание и неотделим от него»⁵⁷¹. И действительно, в финале поэмы:

А старик и старуха на лавке
Прислонились тихонько друг к другу,
И над старыми их головами
Больше нет королевских венцов... (с. 25)

Здесь же возникает образ остановившегося времени: «здесь сидели веками они» (с. 22); «было видно, что он, не старея, не меняясь, и думая думу одну, прогрустил здесь века» (с. 22); «и проходят, быть может, мгновенья, а быть может, – столетья» (24) и т.д. Появляется образ веселой мышки, побежавшей из-под шлема. Мышь – символ, означающий силы тьмы, беспрестанное движение, бессмысленное возбуждение, суматоху. Поэтому можно предположить, что в данном случае мышка символизирует необратимость и безжалостность времени, знак изменения судьбы героя, его возвращения в реальный мир, признак которого – появляющиеся вновь образы болота и города.

Тем не менее, герой находит для себя выход из этой физической и духовной неподвижности:

Но столетья прошли,
И продумал я думу столетий.
Я у самого края земли,
Одинок и мудрый, как дети.
Так же тих догорающий свод,
Тот же мир меня тягостный встретил.
Но Ночная Фиалка цветет,
И лиловый цветок ее светел (с. 25).

Единственной надеждой героя остается Ночная Фиалка, помогающая ему обрести силы в ожидании «нечаянной Радости». В финале поэмы возникает образ корабля:

Слышу волн круговое движенье,
И больших кораблей приближенье (с. 25–26).

Корабль в контексте поэмы – символ надежды, ожидания, символ пересечения границ между реальным и ирреальным мирами.

В числе важнейших – проблема вещного наполнения пространства. По мнению В.Н. Топорова, «важная особенность, отличающая архаичное понимание пространства (или пространства-времени), заключается в том, что оно не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируется ими. Мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вещно; вне вещей оно не существует»⁵⁷². Именно вещественное

⁵⁷⁰ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Очерки по исторической поэтике / Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 364.

⁵⁷¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М. : Советская Россия, 1979. С. 298.

⁵⁷² Топоров В. Н. Пространство и текст // Исследование по этимологии и семантике. Теория и некоторые частные ее приложения. Языки славянской культуры. М., 2004. С. 60.

наполнение так или иначе организует пространство, собирает его, сплачивает и связывает с единым центром.

Таким образом, можно говорить о том, что мифопоэтическое пространство расчленено и состоит из определенных частей, каждая из которых содержит образы-символы, с помощью чего автор раскрывает основную тему и идею произведения.

Символическая поэзия А. Блока предельно зашифрована. За каждым образом стоит идея или указание на нее, кажущееся предельно ясной для автора и затуманенной для нас, читателей. Наиболее значимые для автора слова в его поэзии приобретают символическое значение и служат для создания авторских образов-мифологем. Реальная вещь или предмет, изображенные в исследуемых поэмах, приобретают определенные формы в соответствии с высшим ирреальным проявлением.

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ПЛАТОНОВСКИХ ДИАЛОГОВ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ВОЛОШИНА

Н.Г. Арефьева

Вся лирика М. Волошина связана с духовной жизнью поэта, с его «блужданиями», ошибками, прозрением. Для волошинского мировосприятия было очень близко и созвучно платоновское учение о душе, являющееся сердцевиной философских взглядов античного мыслителя. Примечательно, что даже свой дневник коктебельский художник назвал «Историей моей души». Именно с позиций любимой платоновской категории – «души» – Волошин воспринимает не только свою жизнь, но и образ всего мира.

В первом опубликованном сборнике стихотворений М. Волошина («Стихотворения. 1900–1910») особый интерес для нас представляет стихотворение «Спустилась ночь. Погасли краски...», датированное 1909 г. Вспоминая о прошлой, волшебной детской любви, молодой поэт заканчивает свое произведение следующими строчками:

И тусклый мир, где нас держали,
И стены пасмурной тюрьмы
Одною силой жизни мы
Перед собою раздвигали.⁵⁷³

Невольно приходит на память платоновская пещера, где узники (ее обитатели) прикованы цепями и не в силах повернуть голову, поэтому весь настоящий мир они не способны увидеть и познать, они видят лишь тени истинных явлений, которые отображаются на стенах пещеры. По сравнению с истинным миром – миром идей – наш земной материальный мир – лишь тень: он тускл, однообразен и в то же время иллюзорен.

Конечно же, в стихотворении Волошина нет ярко выраженных идей Платона. Платоновская «тюрьма» – пещера, «тусклый мир» – предметы, принимаемые всеми за реальность, взяты лишь как художественные детали, чтобы противопоставить обычному миру мир влюбленных, который их глазами теперь видится совсем иным.

Символический образ пещеры Платона возникает и в прозе Волошина. Впервые – в статье «А. Блок. Нечаянная радость» (1907). Автор называет Блока «поэтом сонного сознания»: слишком много тайного и недосказанного в его ранней лирике. Смутная поэзия «напоминает притчу Платона о рабах, прикованных в пещере у стены, и они имеют понятие о мире только по тем теням, которые скользят по сводам, но кто проходит там у них за спиной, за стеной, и какой огонь бросает блеск на своды их пещеры, они

⁵⁷³ Волошин М. Стихотворения. М. : Книга, 1989. С. 45. Далее приведены цитаты из этого издания с указанием страниц в скобках.

не знают. Таково наше познание мира. Не передана ли высшая реальность души в этих смутных тенях, бегло зачерченных поэтом сонного сознания?»⁵⁷⁴

Здесь уже не только детали, а изложение платоновского мифа, способствующего образной характеристике поэзии Блока – поэта «сонных видений».

В статье «Поль Клодель. "Музы"» (1910) Волошин рассуждает об уникальности, сложности поэтики Клоделя. Стиль Поля Клоделя, по утверждению русского критика, необычайно краток и энергичен. Каждый образ, каждая зарисовка вызывает мгновенные ассоциации, которые, в свою очередь, порождают следующие, подчас неожиданные. Среди них – и «платонова пещера и тени, видимые узниками на противоположной стене ее»³, потому что у читателя от восприятия строф «Муз», посвященных Клио, возникает мысль о том, что «не в человеке, а где-то за его спиной источник света, и лишь падающей тенью бытие его свидетельствуется на земле»⁵⁷⁵.

Как видим, один и тот же миф Платона обыгрывается в разных произведениях с определенными целями: в лирическом – чтобы углубить противопоставление двух миров; в эссе о Блоке – чтобы образно выразить сущность его поэзии; в статье о Клоделе – чтобы обратить внимание на его поэтику, усложненную различными ассоциациями и вызывающую быструю смену впечатлений.

В 20-е гг. Волошин пытается издать свою новую книгу “Selva oscura”. По замыслу поэта сборник открывался циклом «Блуждания» – рядом лирических стихотворений, написанных главным образом в 1910–1914 гг. Название цикла и определяет тематику его стихотворений: оно связано с лирическими переживаниями художника, с поисками своего пути, с блужданием и прозрением духа. Несомненно, именно в этот период учение Платона становится для Волошина не только поэтическим материалом, но и основной его мировосприятия. Многие лирические стихотворения представляют собой реминисценции платоновских диалогов.

Сонет М. Волошина «Как некий юноша в скитаньях без возврата...» был создан 7 февраля 1913 г.:

Как некий юноша в скитаньях без возврата,
Иду из края в край и от костра к костру...
Я в каждой девушке предчувствую сестру
И между юношей ищу напрасно брата.

<...>

Бездомный долгий путь назначен мне судьбой...
Пусть другим он чужд... я не зову с собой –
Я странник и поэт, мечтатель и прохожий.

Любимое со мной. Минувшего не жаль.
А ты, что за плечом, – со мною тайно схожий,
Несбыточной мечтой сильнее жги и жаль! (с. 153)

Авторское раздумье о своей судьбе перекликается с библейским мотивом о блудном сыне. Блуждания духа, поиски себя придавали сонету сходство с притчей: «Бездомный долгий путь назначен мне судьбой...» – путь «странника и поэта, мечтателя и прохожего». Что заставляет поэта вечно метаться, какая сила толкает его на это? Почему в каждом человеке он упорно ищет родственную душу? У Платона в «Пире» изложен аллегорический миф об андрогинах – существах, совмещающих в себе особенности того и другого пола. Они были очень сильны и имели большие замыслы. Чтобы они не замыслили зла против богов, Зевс их разрезал на половинки. И с тех пор эти половинки, ставшие обычными людьми, ищут одна другую, стремясь слиться. Это-то

⁵⁷⁴ Волошин М. Александр Блок. «Нечаянная радость» // Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1989. С. 490.

⁵⁷⁵ Волошин М. Поль Клодель. «Музы» // М. Волошин. Лики творчества. Л.: Наука, 1989. С. 72.

стремление и воплощает Эрос. Люди когда-то были цельными существами, теперь они разделены на части, и их одолевает страсть по утерянной цельности. Этот миф находит объяснение влечения людей друг к другу. В своем сонете М. Волошин сместил некоторые акценты. Для него миф об андрогинах (кстати, в лирическом произведении нет ни одного образа, взятого из мифа, присутствуют лишь скрытые намеки) становится предметом размышлений о судьбе поэта, обреченного на вечные скитания, о стремлении к красоте, любви и духовному совершенству, о поисках второй половинки-двойника. Тот же платоновский миф ощущается в следующем стихотворении, написанном на день позже приведенного выше сонета. «Мой пыльный пурпур был в лоскутках...» является продолжением авторского раздумья над своей судьбой: здесь тот же мотив «блуждания» и поисков двойника: «Мой дух горел... <...> Но не чужую, а свою / Судьбу искал я в снах бездомных / И жадно пил от токов темных, / Не причащаясь бытию. / И средь ладоней неисчетных / Не находил еще такой, / Узор которой в знаках четных / С моей бы совпадал рукой» (с. 150).

Мысль о разделении людей, которые тоскуют по своей целостности звучит и в завершающем цикл стихотворении «Отроком строгим бродил я...» (1911):

...Бесконечная жалость и нежность
Переполняют меня.
Я безысходно люблю
Человеческое тело. Я знаю пламя,
Тоскующее в разделенности тел... (с. 160)

В прозе Волошина диалог Платона «Пир», о котором мы упоминали выше, отозвался несколькими годами раньше. В отличие от лирических произведений образы, взятые из «Пира», вошли в статью «"Эрос" Вячеслава Иванова» (1906) практически неизменными. Объясняя поэзию Вяч. Иванова, Волошин подробно излагает фрагмент из платоновского диалога, точнее, иллюстрирует стихи мифом об Эросе, рассказанным Диотимой. По Платону, любовь к прекрасному есть путь восхождения человека к истинно сущему, это рост души. Почти тех же мыслей придерживается и Волошин, только в его трактовке любовь предстает как вечное творчество, «великий творческий Демон»; носитель этого начала – поэт.

Образ Атлантиды в творчестве М. Волошина также возник под влиянием Платона, так как этот древнегреческий философ впервые рассказал о загадочном острове в своих диалогах «Критий» и «Тимей».

Напомним: в «Тимее» платоновский Критий объясняет, что его семья обладает документами, написанными государственным деятелем Солоном, который получил эту информацию от египетского жреца. Согласно этой версии, греки по своему историческому знанию подобны детям, они помнят только один потоп, тогда как их было несколько. Один из самых сильных разрушил далекий континент Атлантиду, который был расположен за Геркулесовыми Столбами (Гибралтар) и был больше, чем Ливия и Азия вместе взятые. Разрушение было «своевременно», так как жители Атлантиды решили напасть на Египет и Афины. «Тимей», помимо знаменитого мифа об Атлантиде, содержит ряд серьезных натурфилософских взглядов Платона на Космос. Космос создан демиургом из сочетания ума и необходимости (нуса и ананки). Материя является восприимчивой исходящих из ума эйдосов и лежит в основе всякого становления. Ум при этом оказывается «отцом», материя – «матерью» и «кормилицей», а возникший мир – «ребенком».

В 1906 г. М. Волошин как критик обращается к злободневной для русских символистов теме эстетического индивидуализма. В статье «Индивидуализм в искусстве» критик пытается примирить два противоречивых явления: индивидуализм и традицию. По мнению Волошина, индивидуализм – «этот тонкий культурный цветок» – вырастает

только на почве традиции. Диалектика «индивидуальности» и «канона» раскрывается Волошиным на примере платоновского Божественного Духа и материи из «Тимея»: «Божественный Дух погружается постепенно в материю, постепенно отказывается от себя для того, чтобы погаснуть совершенно в безднах материи, что выражено в словах Платона о "мировой душе, распятой на кресте мирового тела". И тогда материя, преобразованная и самоосознавшая, начинает свое восхождение к вечному Духу. Именно здесь рождается индивидуальность, потому что сознание индивидуальности – это свойство просветленной материи»⁵⁷⁶.

Таким образом, платоновское учение о нисхождении Духа в материю и его обратное восхождение критик переносит на творчество. Подобно Духу творческий человек (индивидуальность) должен раствориться в художественном произведении, то есть в жертву искусству принести «свое имя», что в конечном счете снимает и растворяет индивидуальность.

В трех последующих статьях автор обращается к мифу об Атлантиде из «Тимея». Так называемый реферат «Демоны разрушения и закона» (1908) несет мысль-предупреждение о том, что человечество в своем безумии, создавая орудия смерти, ведет себя к полному уничтожению. Во второй части этой работы под названием «Порох» Волошин перечисляет три величайшие катастрофы, пережитые Землей. Здесь он опирается в основном на легенды, переработанные теософами. Среди страшнейших катастроф упоминается гибель Атлантиды. Чтобы предостеречь человечество от подобного и предупредить людей о реальности возможной смерти, автор в качестве аргумента подчеркивает, что повествование о гибели Атлантиды исходит не просто из легенд или мифов, а от самого Платона. Атлантида здесь реальность: «Атлантида – человечество, предшествовавшее нашему, память о котором сохранилась у Платона, погибла от воды, и прежнее сказание о всемирном потопе осталось памятником этой катастрофы»⁵⁷⁷.

В 1909 г. образ Атлантиды снова воскресает в волошинской статье «Архаизм в русской живописи»: «Кажется, суждено переступить последние грани нашего замкнутого круга истории, заглянуть уже по ту сторону звездной архаической ночи и увидеть багровый закат Атлантиды. С той минуты, когда глаз европейца увидел на стене Кносского дворца изображение царя Миноса в виде краснокожего и в короне из птичьих перьев, напоминающей головные уборы северо-американских индейцев, первая связь между сокроуенным преданием и исторической достоверностью положена, первая осязаемость о существовании Атлантиды зажата в нашей руке»⁵⁷⁸. Указывая на внешнее сходство царя Миноса с местными жителями Америки, М. Волошин намекает на распространённые в то время теософские учения об Атлантиде. В них говорилось, что ее жители – люди Четвертой расы, цвет кожи которых был темно-красный или красно-коричневый (в зависимости от своей подрасы). Континент Атлантида занимал очень большую площадь, которая впоследствии раздробилась на Европу, Африку и Америку. Автор статьи не настаивает на истинности этих легенд, но предполагает возможность существования этого государства, впервые упомянутого Платоном и ставшего для многих с конца XIX в. «разбегом для мечты и для догадки».

Сказочная Атлантида не переставала волновать воображение философа и поэта Волошина. В статье «Клодель в Китае» (1911) он показывает, какой восторг и вдохновение испытывают люди искусства при знакомстве с восточными цивилизациями. Европейская культура по сравнению с другими, очень юная, «варварская»; настоящую мудрость несут в себе лишь древние цивилизации. Эти размышления невольно заставляют создателя статьи обратиться к фрагменту из «Тимея»: «Гоген – перед девочкой-таитянской Теурой и Клодель – перед знаком китайского письма испытывают то же чув-

⁵⁷⁶ Волошин М. Россия. Индивидуализм в искусстве // Волошин М. Лики творчества. Л. : Наука, 1989. С. 260.

⁵⁷⁷ Волошин М. Демоны разрушения и закона // Волошин М. Лики творчества. Л. : Наука, 1989. С. 171.

⁵⁷⁸ Волошин М. Архаизм в русской живописи // Волошин М. Лики творчества. Л. : Наука, 1989. С. 275–276.

ство, что греческий философ, которому египетские жрецы говорили: "Вы, эллины, дети"⁵⁷⁹. Последняя фраза – это аллюзия из платоновского диалога. В «Тимее» есть объяснение этой знаменитой фразы. Египет по сравнению с Грецией и другими странами никогда не испытывал катастрофы, поэтому и сумел сохранить мудрость, утерянную другими народами из-за неоднократных наводнений.

В стихотворении Волошина «Материнство» (1917), являющимся поэтическим выражением сложных отношений между поэтом и его матерью Еленой Оттобальдовной, есть такие строчки:

Кто нас связал и бросил в мир слепыми?
Какие судьбы нами расплелись?
Как неотступно требуешь ты: «Имя
Свое скажи мне! Кто ты? Назовись!..»
Не помню имени... Но знай? Не весь я
Рожден тобой, и есть иная часть
И судеб золотые равновесья
Блюдет вершительная власть. (с. 158)

Наряду с другими мотивами, в том числе с христианскими и антропософскими, возникает и античный, связанный с именем Платона. В своем диалоге «Кратил» философ поднимает вопрос о «правильности имен», которые устанавливаются не человеческой, а божественной силой. Каждое «правильное» имя несет глубокий эзотерический смысл. «Посвящение в глубинный смысл имен, согласно платоновскому Сократу, есть обретение тайного знания вещей и явлений»⁵⁸⁰, поэтому устами Сократа Платон утверждает: «Кто знает имена, тот знает и вещи <...>, кто постигнет имена, тот постигнет и то, чему принадлежат эти имена»⁵⁸¹. «Правильное имя» – это глубинная суть предметов и явлений. Знать свое имя – значит познать самого себя: «Разве я знаю свое имя? И разве не живу я на земле именно для того, чтобы узнать его?..»⁵⁸² И только истинным поэта-мудрецам, божьим избранникам, «кто видит сны и помнит имена», удастся приобщиться к этой тайне. Так, в цикле «Облики» из книги "Selva oscura", пристально вглядываясь в своего героя, Волошин пытается выявить истинный «лик» каждого и осуществляет это по-разному: через внешность, какие-то события в жизни человека, его привычки, творческую деятельность. К облику Майи. Кювиле (стихотворение «Над головою подымая...») поэт подходит с иной позиции:

Кто ты? Дитя? Царевна? Паж?
Тебя такой я принимаю:
Земли полуденной мираж,
Иллюзию, обманность... – майю. (с. 181)

Имя, данное героине со дня рождения, отражает ее духовный облик, ее постоянное стремление к осуществлению своих грез, подчас даже несбыточных, иллюзорных, до конца ею не осознанных, как и символическое значение ее имени: «Майя» – иллюзия, видимость, обман.

Я – глаз, лишенный век, Я брошено на землю,
Чтоб этот мир дробить и отражать...
И образы скользят, Я чувствую, я внемлю,
Но не могу в себе их задержать. (с. 59)

⁵⁷⁹ Волошин М. Клодель в Китае // Волошин М. Лики творчества. Л. : Наука, 1989. С. 81.

⁵⁸⁰ Фомин В. Сокровенное учение античности в духовном наследии Платона. М., 1994. С. 165.

⁵⁸¹ Платон. Сочинения : в 3 т. М., 1968. Т. 1. С. 484–485.

⁵⁸² Из письма М. Волошина к А. Петровой от 16 авг. 1915 г. // Волошин М. Коктебильские берега. Симферополь, 1990. С. 122.

Так начинается стихотворение «Зеркало» (1905). Зеркало связано с символикой луны (очень распространенного образа в поэзии М. Волошина). Оно означает истину, мудрость, разум, глубину души. Волошин сравнивает себя с зеркалом, так как зеркало отражает внешнюю реальность видимого мира; точно таким свойством обладал поэт – «объективностью» ума: «У меня нет непосредственного чувства "добра" и "зла". Я отношусь к ним с одинаковым интересом»⁵⁸³. Здесь – явная перекличка с учением Платона о том, что материя – это зеркало, в котором отражается умственный мир, то есть мир идей.

Я глазами в глаза вникал,
Но встречал не иные взгляды,
А двоящиеся анфилады
Повторяющихся зеркал.

<...>

Я пленен в переливных снах,
Завивающихся круженьях,
Раздробившихся в отраженьях,
Потерявшийся в зеркалах. (с. 151–152)

(«Я глазами в глаза вникал...», 1915)

«Раздробившийся в отраженьях, потерявшийся в зеркалах», то есть потерявшийся в явленном, временном мире – тот же отзвук платоновского высказывания.

Цикл стихотворений «Когда время останавливается» – одно из первых лирико-философских произведений Волошина. Образ остановленного времени восходит к библейскому эпизоду из «Книги Иисуса Навина» (10, 13). Вместе с тем здесь ощущаются идеи Платона, связанные с такими категориями, как Вечность и Время:

Быть заключенным в темнице мгновенья,
Мчаться в потоке струящихся дней.

<...>

Время свергается в вечном паденьи,
С временем падаю в пропасти я.
Сорваны цепи, оборваны звенья –
Смерть и Рожденье – вся нить бытия. (с. 38).

В первых двух строках из приведенного стихотворения воспроизведен земной мир; на это указывают такие образы, как «темница мгновенья» и «поток струящихся дней» – время. «Время» – конечная и преходящая форма бытия вещей, по Платону, понятие, характеризующее мир материальный. Вечность же противопоставлена времени, она является атрибутом мира идей. Природа ее неизменная и неподвижная, «вечность пребывает вечно»⁵⁸⁴, время движется, оно «есть обращение неба: частицы времени суть день, ночь, месяц и прочее»⁵⁸⁵. Человек на земле существует во времени; как только оно прекращается, наступает смерть обитателя земли: «Время свергается в вечном паденьи, / С временем падаю в пропасти я». Поэтому и «сорваны цепи» земной темницы, и «оборваны звенья» времени: «Смерть и Рожденье – вся нить бытия».

Другое стихотворение этого цикла («По ночам, когда в тумане...», 1903) отображает все ведущие платоновские категории: «время и вечность», «мир иной и преходящий», «душа и вещь». С самых первых строк произведение наполняется глубоким философским смыслом:

По ночам, когда в тумане
Звезды в небе время ткнут,

⁵⁸³ Волошин М. Избранное. Минск, 1993. С. 433.

⁵⁸⁴ Диоген Лаэртский. Платон (О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов) // Учебники платоновской философии. М. – Томск, 1995. С. 29.

⁵⁸⁵ Там же.

Я ловлю разрывы ткани
В вечном кружеве минут.
Я ловлю в мгновенья эти,
Как свивается покров
Со всего, что в формах, в цвете,
Со всего, что в звуке слов.⁵⁸⁶

За чисто поэтическими образами («Звезды», «небо», «ночь», «туман», «кружево») угадывается философия Платона и неоплатоников. Промежутки времени заполняются секундами, минутами, часами, месяцами, годами. «Шары солнца, луны и прочие звезды»⁵⁸⁷ порождают время и ведут его в вечном хороводе: «Звезды в небе время ткут, / Я ловлю разрывы ткани / В вечном кружеве минут».

Да, я помню мир иной –
Полустертый, непохожий...

<...>

Ряд случайных сочетаний
Мировых путей и сил
В этот мир замкнутых граней
Влил меня и воплотил.

<...>

Мир отрывочен и пуст...
Непривычно мне сознанье
Знать его как сочетанье
Лишь пяти отдельных чувств.
Что одни зовут звериным,
Что одни зовут людским –
Мне, который был единым,
Стать отдельным и мужским!⁵⁸⁸

Согласно учению неоплатоника Плотина, душа отходит от Единого, обособляется от Мировой Души и переходит из умственного мира в небесный, получая тело (огонь), затем уже вливается в материю и погружается в чувственный мир, облачаясь в земные формы. Происходит воплощение земного человека. Главная функция человеческой души – память, припоминание того, что видела душа в ином мире: «Да, я помню мир иной, / Полустертый, непохожий, / В вашем мире я – прохожий, / Близкий всем, всему чужой». «Прохожий» потому, что душа – вечная странница; земное существование не вечно.

Человеческая душа – часть Мировой Души (у Плотина); когда-то до ее земного существования они были с ней единым целым: «Что одни зовут звериным, / Что одни зовут людским – / Мне, который был единым / Стать отдельным и мужским...»

Мне так радостно и ново
Все обычное для вас, –
Я люблю обманность слова
И прозрачность ваших глаз.
Ваши детские понятия
Смерти, зла, любви, грехов –
Мир души, одетый в платье
Из священных, лживых слов.
Гармонично и поблекло
В них мерцает мир вещей...¹³

⁵⁸⁶ Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М., 1991. С. 31.

⁵⁸⁷ Апулей. Платон и его учение // Учебники платоновской философии. С. 44.

⁵⁸⁸ Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М., 1991. С. 31.

Начиная с орфического учения, философы называли тело «хитоном», «склепом», «гробницей» души, из которых она стремится вырваться. Здесь у души другой «хитон» – лживые слова. Слова, которые, как и тело, мир вещей, не вечны и тусклы по сравнению с миром идей, где все озарено необычайным светом.

Разумная душа, согласно орфико-пифагорейскому учению, платонизму и неоплатонизму, через определенное количество воплощений все же окончательно освободится от тела и станет такой, какой она была до земного рождения, сольется с Благом и снова станет Единой, созерцая Вечное:

Вечность с жгучей пустотою
Неразгаданных чудес
Скрыта близкой синевой
Примирающих небес.

<...>

Когда ж уйду я в вечность снова?
И мне откроется она,
Так ослепительно ясна,
Так беспощадна, так сурова
И звездным ужасом полна!⁵⁸⁹

Приобщение к Благу, переход в Вечность – высшее назначение души. Мир Вечности всегда притягивал души, но вместе с тем эта «вечность с жгучей пустотою» «звездным ужасом полна», поэтому, несмотря на утверждение о том, что он – «прохожий», поэт – все же сын земли, и заоблачный «Рай» страшит его.

Заключительным произведением «Алтарей в пустыне» становится стихотворение «Она» (1909), которое было написано под влиянием работ философа и поэта В.С. Соловьева, в частности, его учения о Мировой Душе и Вечной Женственности, переключаясь с идеями Платона и неоплатоников:

Знай же: вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилось с пучиною вод.

Все, чем красна Афродита мирская, –
Радость домов, и лесов, и морей, –
Все совместит красота неземная
Чище, сильнее, и живей, и полней.⁵⁹⁰

В этих строчках (стихотворение “Das Ewig – Weibliche”, т.е. «Вечная Женственность», 1898) В.С. Соловьев запечатлел два типа Эроса – двух Афродит: Уранию (Небесную) и Афродиту Пандемос (Всенародную). Образы и понимание любви-эроса явно заимствованы из «Пира» Платона. Эти образы и понятия, взятые у Платона, получают свое дальнейшее развитие в трудах Плотина: потребность любви – прирожденная необходимость души. «Душа, будучи отличной от Бога, происходит от Него, любовь к нему составляет для нее естественную необходимость; но только пока душа обитает. Там, она любит Бога небесной любовью и остается Афродитой небесной, здесь же она становится Афродитой публичной, как бы гетерой. Так выходит, что всякая душа – Афродита, <...> пока душа следует своей истинной природе, она любит Бога и желает соединиться с ним, как непорочная девушка любит отца непорочной любовью; когда же душа ниспадает в область рождения, то тут, вдали от Отца, она, обольщаемая лживыми

⁵⁸⁹ Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М., 1991. С. 31–32.

⁵⁹⁰ Соловьев В. Das Ewig – Weibliche // Соловьев В. Смысл любви. М., 1991. С. 448.

обещаниями, меняет прежнюю (свою) любовь на смертную и подвергается всяческому бесчестию...»⁵⁹¹

М. Волошин в стихотворении «Она» говорит о поиске Афродиты чистой (божественной души, которая является центростремительной, ускользающей от земного мира): «В напрасных поисках за ней / Я исследил земные тропы... / Она забытый сон веков / В ней несовершенные надежды» (с. 111). В какое же «неистовство» (термин Платона) приходит наша душа, когда в некоторых земных явлениях и образах она предчувствует, обнаруживает отблеск красоты небесной, к которой она устремляется: «Пред нею падал я во прах... / Склонялся в сладостном бессильи... / Порой в чертах случайных лиц / Ее улыбки пламя тлело, / И кто-то звал со дна темниц, / Из бездны призрачного тела» (с. 111). Пока мы живем обычной жизнью под бременем наших страстей, она, Небесная Афродита, – несбыточная наша мечта: «Но неизменна и не та / Она сквозит за тканью зыбкой, / И тихо светятся уста / Неотвратимую улыбкой...» (с. 112).

Многие мифопоэтические образы и мотивы платоновских диалогов органично вошли в творчество русского поэта, он старался дать новую силу античной мудрости, но уже с позиции человека XX в., поэтому в философских стихах М. Волошина переплетались различные учения, взгляды, положения. Но это была не эклектика, а гармоничное мировосприятие русского философа, проявившееся через призму античной мудрости с ее восторженным отношением к природе, космосу, человеку, земле, Богу.

ПРАЗДНИК ШУТОВСТВА ВСЕРЬЕЗ: ФЕНОМЕН КОМЕДИЙНОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ ОБЩЕСТВА (НА МАТЕРИАЛЕ МИФОВ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И РОМАНОВ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО И У. ЭКО)

Л.Э. Мирзоева

Феномен проявления в художественном творчестве комедийного начала в истории социума восходит к самой «заре» человечества.

В данной статье будет сделана попытка проследить развитие и трансформацию феномена комедийного самовыражения общества, оперируя определенными мифами древней Греции и романами Д. Мережковского «Леонардо да Винчи», У. Эко «Имя розы».

С целью определения верного подхода к данной проблеме мы будем постулировать понятием так называемого «дионисийского начала». Приведем здесь слова критика В. Иванова, что именно побег от «ужаса индивидуального существования» и стремление к хоть какому-то проявлению гармонии личности и окружающего мира совершается с помощью «дионисийского начала»: «В этом священном хмеле и оргийном самозабвении мы различаем состояние блаженного до муки переполнения, ощущение чудесного могущества и преизбытка силы, сознание безличной и безвольной стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге...»⁵⁹²

Наверное, неспроста в древнегреческой мифологии бог растительности, вина и виноделия был рожден не один, как все обычные смертные и бессмертные существа, а два раза. Плод очередной измены Зевса Гере со смертной женщиной, он еще в утробе матери стал жертвой коварной мести обманутой жены. Родившись недоношенным у умирающей в огне матери, он, казалось, был обречен на неминуемую гибель. Но не так просто погибнуть сыну великого Громовержца, его спасла всеобщая мать Гея – Земля.

⁵⁹¹ Плотин. Космогония. М., 1995. С. 52–53.

⁵⁹² Иванов В. Ницше и Дионис // Собрание сочинений. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 719.

Тут и пришел черед Зевсу проявить в своем образе рудимент давно отжившего матриархата – он зашил жалобно скулящего новорожденного в свое бедро и продержал в нем ребенка оставшиеся положенные месяцы. Мальчик родился во второй раз окрепшим и уже сияющим от счастья в предвкушении предначертанных ему благосклонной к нему судьбой бесчисленных пьяных оргий, вошедших в лексику языка под более «уважаемым» словом «вакханалий».

По легенде, именно празднества в честь бога Диониса послужили началом театральных представлений. Из радостных, сопровождаемых шутками и весельем дифирамбов возникла комедия. О формах комического, или, если сказать по-другому, о неоднократном рождении комедии (как и ее «прародителя Диониса»), ее метаморфозах на протяжении истории человечества и пойдет речь.

Приведем отрывок из древнегреческого мифа о Дионисе: «С веселой толпой украшенных венками Менад и сатиров ходит веселый бог Дионис по всему свету. <...> Весело идет по земле Дионис – Вакх, все покоряя своей власти. Он учит людей разводить виноград и делать из его тяжелых спелых гроздьев вино»⁵⁹³.

Таким видели Диониса древние. Видели настолько явственно и реально, что невольно задумываешься, не идет ли речь об очередном «обожественном предке»? А учитывая данные обстоятельства, скорее всего, Дионис – очень даже собирательный образ...

Вполне закономерно, что массово-эмоциональное самовыражение общества и именно комический его аспект берет свое начало у самых ранних истоков развития человечества. Ведь детство – это радужное, чистое мировосприятие, веселый, беззаботный и непосредственный смех. Мировосприятию древних была свойственна полудикая нагота чувств, рождавшая первозданную, ничем не прикрытую свободу духа и отсюда – идиллическое и гармоничное восприятие столь чудесного (так как непознанного) для них мира. Комедийное самовыражение античного социума обусловлено именно этой, свойственной данной эпохе, свободой восприятия мира и конгениальным данному восприятию образом жизни. М. Бахтин пишет: «...живое ощущение народом своего коллективного исторического бессмертия составляет самое ядро всей системы народно-праздничных образов»⁵⁹⁴.

Каждый год на протяжении многих столетий в античных городах устраивались всенародные вакхические празднества – шествия в честь бога Диониса. Стирались всяческие грани между патрицем и рабом, матроной и женщиной из лупанара. Всего один день беснующийся на улицах города народ чувствовал себя безраздельным господином, и льющееся в изобилии вино еще выше возносило славу веселого олимпийца. Несомненно, эти веселые, шумные вакхические шествия являли собой прообраз средневековых карнавалов, ибо во все времена и у всех народов была необходимость в массовом, коллективном «освобождении» населения, а точнее, черни, от негативных, отрицательных эмоций, продиктованных далеко не праздничными буднями. Лишним будет утверждать, что и того более необходимым это было правящим кругам.

Эпоха Античности уходила, а вместе с нею умирали и ее очеловеченные, прекрасные боги. Умирали медленно, с мучительной агонией, знаменуя тем самым конец торжества чистой, неразвращенной эстетики. Умирали, нехотя уступая место монотеистической религии с целым сводом аскетических законов. Уходит и Дионис, но существование его среди людей не прошло бесследно. В наследство от этого незадачливого веселого божества достались те самые «священные хмель и оргийное самозабвение», что создают отнюдь не призрачную иллюзию гармонии личности и окружающего мира. «Дионисийское начало» в человеке, постепенно трансформировавшись сообразно изменившейся эпохе, решительно ступило в Средневековье.

⁵⁹³ Кун Н. А. Мифы Древней Греции. М. : АСТ : Астрель, 2004. С. 136.

⁵⁹⁴ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 351.

В Советском энциклопедическом словаре читаем: «Карнавал – вид массового народного гулянья с уличными шествиями, театрализованными играми»⁵⁹⁵.

Несмотря на привычную ассоциацию с карнавальным действием выливающегося в Смех массового веселья, есть еще одно прямо противоположное проявление этих праздничных «ряженных» процессий.

Это мятеж. Смех и мятеж – вот две стихийные, несовместимые, антагонистические силы, в которые время от времени поочередно выливается процесс стихийного «массового сброса эмоций» низших слоев средневекового социума.

Представим колорит средневековой эпохи. Аскетические законы, диктуемые церковью, психологически и физически подавляют народные массы, в задавленных умах людей не встает даже самый естественный вопрос: почему Бог, страхом перед которым так умело манипулируют столпы Церкви, дал человеку инстинкты одного рода, но установил в противовес им законы совершенно противоположного характера, направленные всей своей сущностью на подавление Им же данных инстинктов? А тех, кто смеет усомниться в подобном положенном Богом или Церковью порядке вещей, ждали пытка, казнь и страшное обвинение в ереси. Но это уже совсем другая история...

Кроме всех этих ужасов мрачной эпохи средневековья, добавим еще массовые эпидемии чумы, проказы и т.п., частые неурожай, военные набеги бесчисленных врагов и постоянный, терзавший ум, душу, сердце и даже костный мозг человека страх перед воображаемой Божьей карой, чреватой нескончаемыми муками и в загробной жизни тоже. И вот карнавал, во время которого «сверху» самым законным путем снимаются все, абсолютно все законы, чернь беснуется и даже безнаказанно безобразничает, в эмоциональном смысле сбрасывая с себя накопленную за целый год жизни голода, лишений, мучений, унижений и страха «негативную энергию и агрессию». Повторяем, сбрасывая, а не направляя на своих мучителей.

То, что во время карнавала все переворачивается с ног на голову, вполне естественно в свете данных обстоятельств. «Вниз, наизнанку, наоборот, шиворот-навыворот – таково движение» праздничного, карнавального действия, – пишет Бахтин⁵⁹⁶. После карнавала жизнь возвращается «в свое русло», первые снова становятся последними, шутовские короли обнажают свои лохмотья.

Говоря об идеальной природе карнавала, которую описывает Бахтин, карнавальный смех – это, прежде всего, праздничный смех. Однако такое естественное проявление человеческих эмоций, как смех можно назвать одним из самых проблемных в истории Средневековья. Смех запрещали, за смех наказывали, о смехе дискутировали. В смехе порой усматривали угрозу и силу, его боялись и избегали.

Одна из стержневых идейных линий романа Умберто Эко «Имя розы» – это борьба героев за смех. Именно проблема, которую условно можно сформулировать как «Быть или не быть смеху?» лежит в основе идейного конфликта произведения.

На страницах романа возникают философские споры о предназначении смеха, его сущности, чреватости и вообще, дозволенности, или нет. Причиной же происходящих чередой в романе преступлений, как выясняется в развязке произведения, оказывается книга – последний в мире экземпляр второй части Поэтики Аристотеля «Комедия».

Книга гибнет в огне. Цель убийств – не донести до людей основную идею книги Аристотеля – смех как познание истины.

Как всегда в своих фанатичных, ханжеских догмах пытаюсь манипулировать Писанием, столпы Церкви ссылаются по данной спорной проблеме на поведение самого Христа. «Христос никогда не смеялся», – неопровержимо утверждает фанатичный монах Хорхе.

⁵⁹⁵ Советский энциклопедический словарь. М., 1980. С. 556.

⁵⁹⁶ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 402.

Самый верный путь к фанатизму, как известно – исключение всякого сомнения в утверждении истины. Как справедливо утверждает Ю. Лотман, « истина вне сомнения, мир без смеха, вера без иронии – это не только идеал средневекового аскетизма, это и программа современного тоталитаризма»⁵⁹⁷. «Смех – источник сомнения» – убежден воинствующий монах Хорхе. Рассудительный Вильгельм же в конце романа в отчаянии восклицает: Антихрист «не из племени Иудина идет, <...> а из той же любви к Господу, однако чрезмерной. Из любви к истине»⁵⁹⁸.

Итак, смех оказывается непобедимым оружием черни, и поэтому его так боятся сильные мира сего. Боятся и тщетно стараются изжить самыми нелепыми способами. «Пустословие и смехотворство неприличны вам»⁵⁹⁹ – пытается запретить смех Хорхе. Но, как глаголет самая первая в истории истина, запретный плод сладок. «Смех» постепенно набирает действительную силу, а его беспощадные дети – сатира и сарказм – с новым воодушевлением и яркостью воцаряются в искусстве. Появляется так называемая «смеховая культура», самовыразившаяся в произведениях таких выдающихся средневековых европейских писателей, как Чосер или Рабле, высмеивающих правящие классы с такой же остротой и беспощадностью, как запрещаемые почтенной инквизицией античные произведения Апулея или Петрония.

Вообще действия «шиворот – навыворот», «вверх тормашками» – это тоже своеобразная форма протеста против сущего. И речь в данном случае идет не только о народных «беснованиях» в карнавальную пору, выливающих в имитацию, транслирование жизни «наоборот», ее «абсурдизацию». В искусстве смехотворному переименованию подвергались веками вдальблiviaющиеся неимущим классам в качестве неопровержимых священных истин постулаты, и этот факт, как ни странно, вызывал ханжеские нарекания типа «богохульства» или «святотатства» только со стороны классов имущих. О сказанном свидетельствует не только развитие упомянутой нами выше так называемой «смеховой литературы», не только появление произведения анонимного автора «Киприянов пир», которое в виду «запретности» знал наизусть каждый монах (произведение иронично переименовывало, так сказать ставило «с ног на голову священная святых – события Ветхого и Нового Заветов). В романе Умберто Эко «Имя розы» показано, что даже в стенах монастыря имеет место развитие «смехового» искусства: абсурдно переименовываются библейские образы в нелепые иллюстрации прямо на полях Псалтыря, которые вызывают восторг и смех у монахов. Подобные же абсурдные образы фантастических созданий мы видим в романе также и на фронтонах церкви аббатства. То есть в общей сложности печатью карнавальности отмечены самые священные святых (в идеале) в средневековом обществе – догматы главенствующих постулатов (Писание) и место наивысшего (тоже в идеале) служения Богу (монастырь).

Итак, выходит, недаром столпы церкви так настойчиво не приветствовали смех простолюдина. Смех не только частенько направлялся против оных, отрицал и порицал их идеалы иронии над принятыми ими же законами, это еще и самый верный путь к свободе. Смех лишает страха, он раскрепощает, освобождает душу и заставляет стать свободным тело. Любая же свобода начинается с вольности мысли. «Карнавал освобождает мысль»⁶⁰⁰.

Печатью карнавальности, шутовства в средневековом обществе отмечена в романе и самая высокая идея познания и просвещения. Просвещения как такового нет, а есть запутанный, коварный лабиринт, преграждающий путь к этому великому знанию. То есть истина скрыта, надежно спрятана от мира, она заточена в непобедимый, хитро-

⁵⁹⁷ Лотман Ю. Выход из лабиринта. М. : Книжная палата, 1989. С. 479.

⁵⁹⁸ Эко У. Имя розы. М. : Книжная палата, 1989. С. 419.

⁵⁹⁹ Там же. С. 68.

⁶⁰⁰ Там же. С. 477.

умно сконструированный лабиринт, пока лжеистина и вечная ее обманчиво-сладкая «глазурь» – ханжество – правят несправедливым судом на свободе.

Итак, сложная, амбивалентная, противоречивая действительность – это просто бурный, умопомрачительный карнавал. Карнавал абсурда. Карнавал с масками, переодеваниями, шутовством и действиями «вверх тормашками». Шутовство всерьез. Нелзя здесь не припомнить сцену из романа Д. Мережковского «Леонардо да Винчи», когда создается впечатление, что с ног на голову перевернулся весь мир, святое заменилось святотатством, божье – дьявольщиной, человеческое – изуверским, абсурдное – реальным; и все эти действия «наизнанку» происходят в самом сердце (как принято считать и понимать) – «святая святых» – среди наивысших по сану столпов церкви.

Речь идет об описании «бесстыдных игрищ ночью, после пира в залах Ватикана, перед Святейшим Отцом, его родною дочерью и толпой кардиналов; прекрасная Джулия Фарнезе, юная наложница шестидесятилетнего папы, изображаемая на иконах в образе Матери Божьей; двое старших сыновей Александра, дон-Чезаре, кардинал Валенсии, и дон-Джованни, знаменосец римской церкви, ненавидящие друг друга до каинова братоубийства из-за нечистой похоти к сестре своей Лукреции» и т.д.⁶⁰¹

Теперь мы видим, какие «очертания» приобретает «карнавал», тем более не исходящий «понарошку», и каким реальным может стать абсурд, происходящий «всерьез». В связи с последним высказыванием настало время поговорить о второй стихийной силе карнавала – мятеже, путь к которому, тем не менее, лежит через «первую» стихийную силу карнавала – смех.

Во-первых, смех – проявление самой злой силы. Это и высмеивание, и издевательство, и посрамление. Смех бывает злораден, ядовит, беспощаден. Еще в ветхозаветные времена Хаму пришла в голову неудачная мысль посмеяться над наготой отца. Как результат – страшное проклятие Ноем, обрушившееся на всех возможных и невозможных потомков нерадивого сына, и как еще более печальное следствие – исполнение этого проклятия.

Легенды также гласят о том, как некие девицы злорадно посмеялись над наготой Василия Блаженного. Их также ждала суровая мистическая кара, правда, не столь глобального значения, как в первом случае. Они ослепли. Назидательный смысл наказания – не омрачайте невинности взора своего, скромные девы, не смотрите, куда не надо.

И если мы уже заметили в данной статье, что смех – это самый верный путь к свободе, то здесь же, используя слова Ю. Лотмана, скажем, что «Смех не всегда служит свободе»⁶⁰², ибо мятеж – это безумная, доходящая, до абсурда свобода для одних и нечто до трагедии противоположное – для других.

«Дионисийское начало», всегда имеющее основы в человеке, в Средние века весьма отличалось от античного. Это уже не те радужные вакханальные шествия буйного веселья «во главе с Дионисом». Трансформация эмоционального самовыражения общества к Средним векам имеет результатом карнавальные действия, где не обходится без кровопролития на потеху толпе, имеют место грабежи и иные безобразия. Во время карнавала также непременно использовались (и очень добросовестно) виселица и дыба. Такую личину имеет дионисов «след» в Средние века.

В романе Умберто Эко «Имя розы» очень красочно показана одна из таких «свобод» – жуткий, бесовски неуправляемый «карнавал» народных масс, до абсурда перевернувших с ног на голову общепринятые каноны, потерявших твердую почву истины под ногами. Предводительствовал этим «карнавалом» – «шутовством всерьез» – харизматичный лидер Дольчино, объявивший свободу абсолютно на все – на право захватывать чужое имущество, обладать чужими женщинами, убивать несогласных. Движение

⁶⁰¹ Мережковский Д. С. Леонардо да Винчи // Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1990. Т. 1. С. 471.

⁶⁰² Лотман Ю. Выход из лабиринта. М. : Книжная палата, 1989. С. 477.

необычайно разрослось, к нему примкнули тысячи сторонников «свободной» жизни. «Толпа, охваченная особым экстатическим порывом, обычно путает диавольские законы с божьими»⁶⁰³.

Конечно же, вполне понятно, что участники подобных движений – это голытьба, чернь, для которой такие как Дольчин олицетворяли «борьбу, уничтожение власти господ»...⁶⁰⁴ Один из героев романа, бывший участник этого движения Ремигий восклицает: «Мы хотели лучшего мира, покоя и благодати, и счастья для всех. <...> Ради справедливости и счастья мы пролили немного крови»⁶⁰⁵. Немного крови... Не хочет ли сказать Умберто Эко устами своего героя, что никакая истина не имеет право на кровь? Даже на самую малую. Да и кто определит границы? Здесь же мы видим, что становится с истиной, которая зиждется на трупах инакомыслящих. Это даже уже не фанатизм. Это самый обычный «карнавал» преступлений, шутовство всерьез... Но это вечная тема, которая также относится к числу «совсем других историй»...

Итак, истина, во имя которой можно даже умереть. Истина, не терпящая сомнений. Истина, объединяющая людей в массы и заставляющая их бесноваться в карнавале «танцевального психоза», то есть абсурда. И бесчисленные жертвы карнавальных игрищ. Вспомним здесь карнавализованные ритуалы фашистских факельных шествий или же принявшие форму парадов с идеологически – агитационной сущностью карнавалы советского времени.

Хочется закончить прослеживание трансформации комедийного самовыражения социума в плане, как мы условно назвали, Второй стихийной силы карнавала – мятежа словами из финальной сцены того же романа Умберто Эко «Имя розы». «Должно быть, обязанность всякого, кто любит людей, учить смеяться над истиной, учить смеяться саму истину, так как единственная твердая истина – что надо освободиться от нездоровой страсти к истине»⁶⁰⁶. Чтобы не вышло рокового абсурда.

ДЕТАЛЬ КАК СТРУКТУРНЫЙ ЭЛЕМЕНТ РЕЧЕВЫХ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ПЕРСОНАЖЕЙ РОМАНА М.А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»

П.В. Трофимова

Своеобразие характеров персонажей романа, то новое в их психологии, что появляется под воздействием исторических событий и обыденной жизни, глубоко раскрываются М.А. Шолоховым в их речи. Роль *внесловесной (внеречевой) детали*, выражающейся в мимике, жесте, походке, движениях героев особенно велика в ситуации так называемого «второго», «*невербального диалога*»⁶⁰⁷, особенно когда внешнее поведение героя и его внутренние переживания не совпадают.

Особое внимание в связи с этим обращают на себя психологически насыщенные речевые характеристики персонажей. Писатель характеризует душевные движения через речь, общение с окружающими. Особенно экспрессивны диалоги и, в частности, такой их тип, как диалог-поединок. Особенно показательно это в диалогах двух главных героинь, двух соперниц – Аксиньи Астаховой и Натальи Коршуновой.

⁶⁰³ Эко У. Имя розы. М. : Книжная палата, 1989. С. 161.

⁶⁰⁴ Там же. С. 228.

⁶⁰⁵ Там же. С. 330.

⁶⁰⁶ Там же. С. 420.

⁶⁰⁷ Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. М., 2006. С. 296.

Такой тип психологического изображения у Шолохова Л.И. Залесская называет «активным психологизмом», имея в виду «действие, портрет, жест, диалог героев в данную конкретную минуту»⁶⁰⁸. Мы предлагаем другой, более точный, на наш взгляд, термин – *экспрессивный психологизм*.

Обратим внимание на сценическую природу авторских комментариев-ремарок к репликам героинь. Диалоги персонажей своей динамической выразительностью напоминают пластику театральных мизансцен. Порой их экспрессия такова, что максимально приближается к эстетике античной трагедии. Такой эффект достигается не только за счет особенностей речевого поведения героинь, но, едва ли не в большей степени, с помощью внеречевых (эмоционально-жестовых и мимических) деталей.

В следующий приход Натальи к сопернице героини показаны иначе. Положение женщин изменилось. В этот раз спокойна Наталья, волноваться приходится Аксинье. Для выражения охвативших ее чувств писатель использует *внеречевую подтекстовую деталь*. Аксинья волнуется. Почувствовав, что «кровь бросилась ей в лицо, стала спиной к госте, долго поправляла и без того хорошо горевший огонь в лампе».

Слова героини как нельзя более точно передают сложную ситуацию, в которую попали обе женщины. «Мне тебя все равно жалко не будет, – резко сказала она. – У нас с тобой так: я мучаюсь – тебе хорошо, ты мучаешься – мне хорошо». Две встречи – два диалога героинь – выстроены с почти графической, *зеркальной* точностью – как своеобразная *композиционная парабола*.

Наталья даже после этих слов ведет себя совершенно спокойно, проявляя новые для нее качества – твердость духа, уверенность в своем праве на семейное счастье. Шолохов показывает изменения, произошедшие в героине, с помощью точного авторского комментария: «завязала узелком хворостинку, бросила ее к печи», уверенных реплик Натальи: «Подожду, придет Гришка, погутаю с ним, потом будет видно, как мне с вами быть обоими».

Особенность речевого поведения шолоховских героев в том, что их монологи и диалоги всегда сопровождаются *средствами внеречевого воздействия*, экспрессивно выраженными в позе, мимике, жестах. На это обращает внимание и А.А. Фомушкин: «Окончательный же психологический критерий поведения и поступков персонажей – это выразительные движения (мимика, осанка, жесты, походка)»⁶⁰⁹. Эмоция у героев Шолохова настолько действенна, динамична, пластична, что порой кажется, что на эту сферу шолоховской художественной изобразительности оказала влияние эстетика немого кинематографа. Писатель передает «внутренний» мир через его внешние динамические проявления. Значимый психологический критерий изображения поведения и поступков персонажей – это выразительные движения. Эту особенность воссоздания писателем поведения персонажей можно, на наш взгляд, определить термином «психологическая динамика».

В романе есть эпизоды, когда волею обстоятельств персонаж оказывается одиноким в кризисной ситуации и вынужден сам искать выход переполняющим его чувствам и эмоциям злобы, ярости, ненависти и тоски в *невербальных проявлениях*. Усиливают их выразительность *зооморфные детали* – подчеркивание «звериных», «волчьих», «бычьих» черт в облике казаков.

Именно так случилось и со Степаном Астаховым, когда он поздно ночью вернулся домой после игры в карты. Пришел и увидел раскрытый сундук, где хранилась одежда жены, разбросанные по полу вещи – следы ее поспешного бегства с Григорием:

⁶⁰⁸ Залесская Л. И. Художественная концепция человека и народа // Шолохов и развитие советского многонационального романа. М., 1991. С. 53.

⁶⁰⁹ Фомушкин А. А. Язык эмоций персонажей М.А. Шолохова и Ф.Д. Крюкова // Русская литература. 1996. № 4. С. 58.

«Швырком кинул лампу, не отдавая ясного отчета, рванул со стены шашку, сжал эфес до черных отеков в пальцах – подняв на носке шашки голубенькую, в палевых цветочках, позабытую женину кофточку, подкинул кверху и на лету, коротким взмахом разрубил ее пополам. Посеревший, дикий, *в волчьей своей тоске* подкидывал к потолку голубенькие искромсанные шматочки: повизгивающая отточенная сталь разрубала их на лету. Потом, оборвав темляк, кинул шашку в угол, ушел в кухню и сел за стол. Избочив голову, долго гладил дрожащими железными пальцами невымытую крышку стола». *Поэтика экспрессивного жеста*, на наш взгляд, – одно из важных открытий Шолохова в сфере психологизма.

АРХЕТИП ТРИКСТЕРА В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «КОРОЛЬ, ДАМА, ВАЛЕТ»

В.О. Апаликова

Трикстер (англ. *trickster* – обманщик, ловкач) в мифологии, фольклоре и религии – божество, дух, человек или антропоморфное животное, совершающее противоправные действия или, во всяком случае, не подчиняющееся общим правилам поведения. Как правило, трикстер совершает действие не по «злому умыслу» противления, а ставит задачей суть игрового процесса ситуации и жизни. Не игра жизни, но процесс важен для трикстера.

Часто нарушение правил происходит в форме различных уловок, хитростей или воровства. Трикстеры бывают хитрыми или глупыми или же могут совмещать оба этих качества; часто являются предметом осмеяния, даже будучи священными существами или выполняя различные культурные функции. Примером может служить священный Хейока, чья роль заключается в том, чтоб дурачиться и играть и с помощью этого повышать самосознание и служить уравнивающим механизмом.

В позднем фольклоре трикстер предстает как сообразительный озорной человек или существо, которое пытается противостоять опасностям и проблемам окружающего мира с помощью различных уловок и хитростей⁶¹⁰.

В послесловии к книге Радина «Трикстер – мифы североамериканских индейцев» К.Г. Юнг пишет: «Любопытную комбинацию типичного мотива трикстера мы можем найти в алхимической фигуре Меркурия – например, его любовь к шуткам и лукавые проделки, его способность изменять свой облик, его двойственную природу, наполовину животную, наполовину божественную, его способность противостоять всем испытаниям и, наконец, его близость к образу Спасителя. Эти качества уподобили Меркурия демоническому существу, восставшему из первобытных времен и даже более древнему, чем греческий Гермес»⁶¹¹.

Действительно, мы можем найти немало подтверждений того, что образ Гермеса выступает архетипом для Драйера – персонажа романа В. Набокова «Король, дама, валет». Как известно, Гермес, в числе прочего, выступает покровителем торговли и богом гимнастики. Кроме того, легкое и быстрое получение денег также приписывалось именно этому богу. Обратим внимание на то, что Драйер по роду деятельности – коммерсант, причем быстро и легко разбогатевший на торговле спортивных товаров. Не-

⁶¹⁰ Википедия – свободная энциклопедия. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁶¹¹ Юнг К. Г. О психологии образа трикстера. Послесловие к книге Радина «Трикстер – мифы североамериканских индейцев». Режим доступа: <http://www.jungland.ru/node/1594>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

маловажным является и тот факт, что герой набоковского романа увлекается спортом, что также отсылает нас к мифу о Гермесе.

Характерным свойством трюкача является способность к мене облика и перевоплощениям. В романе В.В. Набокова Драйер неоднократно предстает в разных образах, которые в своей совокупности являются не чем иным, как различными ипостасями архетипа трикстера: это и перевоплощение в вора (эпизод, когда Драйер решает напугать гостей своего дома и, переодевшись в грабителя, взлезает в окно гостиной), и учителя, и шута. Рассмотрим эпизод ночного урока в супермаркете, за время которого Драйер примеряет на себя сразу несколько масок. Первая его маска – это маска учителя: Драйер показывает Францу, как нужно продавать галстуки, дает ему ценные советы: «Сперва отложи в сторонку, потом спроси, не угодно ли еще чего, – и только потом – запиши, выдай билетик на кассу и так далее. Это тебе завтра покажет господин Пифке, – большой педант»⁶¹².

Примечательно, что Драйер стремится дать Францу не только практические навыки, но и некие сверхзнания о сущности коммерсантского дела как искусства: «Драйер... стал рассказывать, как запоминать галстуки по цветам, как воспитать в себе цветную память, как вымарывать из сознания уже проданные узоры, очищая место для новых, и как на глаз, не только на ощупь, сразу определять стоимость».

В эпоху средневековья широкое распространение приобрели карты Таро, символические образы которых во многом связаны с архетипами человеческого сознания. Драйер становится источником ценной информации, новых знаний, понимания, и в этом смысле можно говорить о том, что он надевает маску Иерофанта, или Верховного Жреца. В системе карт Таро Иерофант – пятая карта Старшего Аркана, которая указывает на человека духовно зрелого, мудрого, авторитетного, дарующего некую истину⁶¹³. Эта карта традиционно указывает на духовное влияние некоего лица, учителя, получение важного совета.

Однако наряду с простой передачей прошлого опыта урок героя содержит творческое начало: «Драйер, в эту ночь показывая Францу, как нужно продавать галстуки, следовал не прошлому опыту, не воспоминанию о тех, уже далеких, годах, когда он и вправду служил за прилавком, – а поднялся в упоительную область воображения, показывая не то, как галстуки продают в действительности, а то, как следовало бы их продавать, будь приказчик и художником, и прозорливцем»⁶¹⁴.

Творческая энергия и прозорливость, на наш взгляд, дают основание полагать, что Драйер здесь надевает маску Мага, или Фокусника, которая соответствует первой карте Старшего Аркана Таро. Традиционно на этой карте изображается фигура мужчины, уверенно и с долей некоторого торжества вскинувшего вверх руку с жезлом Гермеса, в связи с чем можно говорить о соотнесенности архетипа Мага с образом этого древнегреческого бога. Карта толкуется как мастерство, способность к преобразению, манипуляция другими людьми, творческий дух⁶¹⁵. Драйер владеет ситуацией, сам создает «сценарий» урока, манипулирует Францем, указывая ему, какую роль – покупателя или продавца – исполнить, корректирует поведение своего ученика. Вместе с тем, Драйер и сам постоянно преобразается, перевоплощается, что и является сущностью маски Фокусника: «Несколько раз он вскакивал, изображая покупателя, на все сердитого, покупателя, которому денег не жаль, старушку, покупающую галстук для внука, иностранца, не умеющего ничего толком сказать, – и сам себе тотчас отвечал, легонько опираясь

⁶¹² Набоков Вл. Собрание сочинений: в 4 т. М. : Правда, 1990. Т. 1. С. 158.

⁶¹³ Трессидер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 140.

⁶¹⁴ Набоков Вл. Собрание сочинений: в 4 т. М. : Правда, 1990. Т. 1. С. 157.

⁶¹⁵ Трессидер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 140.

пальцами о прилавков и придумывая для каждого случая особую разновидность улыбки, особый оттенок голоса»⁶¹⁶.

Маг полон созидательной мужской силы. Другое название этого Аркана – Фокусник, а это уже проявление Меркурия. Меркурий в высокой своей ипостаси – символ Воли, Знания и Слова-Логоса, творящего миры. «Меркурий – пишет Кроули, – символизирует действие во всех своих формах и фазах... Он представляет собой бесконечный и непрерывный акт творения. Маг может означать также и инициацию – обряд посвящения непосвященного. Это необычно важный порог в жизни каждого человека».

Воля, мастерство, ловкость, красноречие, желание рисковать, использовать свои силы – все это Маг. Он умеет вести дела и понимать людей, он изобретателен, гибок, не без основания самоуверен и остроумен, может манипулировать другими людьми⁶¹⁷.

Творческое, созидательное начало как одно из проявлений архетипа трикстера делает его приближенным к Создателю и причастным к миротворчеству. Примечательно, что и Драйер одержим идеей мирового творения, что проявляется, в первую очередь, в увлечении манекенами, которые здесь выступают проекцией на людей.

Маг в системе Таро – это метаморфоза нулевого Аркана дурака, что на мифологическом уровне прочитывается как упорядочивание хаоса, создание мира вещей, вот почему Маг изображается стоящим за столом с предметами. Принадлежность вещному миру, мастерство повелевать вещами характерно и для Драйера: «... он говорил о том, с какой нежностью и как весело нужно относиться к вещам, о том, что бывает до смешного жалко тех постаревших галстуков и носков, которых уже никто не покупает...»⁶¹⁸

Однако наиболее характерным проявлением архетипа трикстера является образ дурака, или шута. Маска шута дает «право не понимать, путать, передразнивать, гиперболизировать жизнь; право говорить, пародируя, не быть буквальным, не быть самим собою; <...> изображать жизнь как комедию и людей как актеров»⁶¹⁹. В системе карт Таро шуту соответствует нулевой Старший Аркан. Он изображается в виде человека, слепо шагающего вперед и невидящего, что под ногами у него пропасть. Вслед за человеком бежит пес, злобно раздирающий его одежду и не дающий свернуть в сторону. Как правило, данный образ трактуется однозначно: этот слепец олицетворяет тот этап нашей жизни, когда мы бредем по пути, не разбирая дороги. Внутренняя «слепота» Драйера не позволяет ему увидеть измену своей жены и заговор, который Марта и Франц строят против него. Архетип наивного дурачка включает интуитивное (в противовес логическому у Мага) начало, основной сутью которого выступает игра⁶²⁰. Действительно, для Драйера именно игра становится способом познания действительности. Весь мир и живущие в нем люди для Драйера – лишь повод для смеха, игра, призванная развлечь персонажа. Так, появление в жизни Драйера племянника – это «чудесный, приятнейший, еще не остывший смех, который судьба – через Франца – ему [Драйеру] подарила»⁶²¹. Племянник становится не чем иным, как игрушкой в руках дяди: «Позволь же и мне поиграть, оставь мне племянничка»⁶²², – думает Драйер. Игра персонажа теряет направленность на публику, целью ее является саморазвлечение, что наиболее ярко демонстрирует нам эпизод с ночным уроком в магазине Драйера: «Несколько раз он вскакивал, изображая покупателя, на все сердитого, покупателя, которому денег не жаль, старушку, покупающую галстук для внука, иностранца, не умеющего ничего

⁶¹⁶ Набоков Вл. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1990. Т. 1. С. 159.

⁶¹⁷ Райдер Уайт. Таро. Теория и практика. Серия «Тайны предсказаний». М. : АСТ : Астрель, 2002.

⁶¹⁸ Вл. Набоков. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1990. Т. 1. С. 159.

⁶¹⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Художественная литература, 1975.

⁶²⁰ Райдер Уайт. Таро. Теория и практика. Серия «Тайны предсказаний». М. : АСТ : Астрель, 2002.

⁶²¹ Набоков Вл. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1990. Т. 1. С. 137.

⁶²² Там же. С. 138.

толком сказать, – и сам себе тотчас отвечал, легонько опираясь пальцами о прилавок и придумывая для каждого случая особую разновидность улыбки, особый оттенок голоса. <...> Драйер умолк, потом тихонько засмеялся»⁶²³.

В игру превращается и наблюдение за новым шофером, которого Драйер подозревает в пьянстве: «...Ему то и дело приходила в голову пресмешная мысль, которую он как-то не успевал до конца продумать. А нужно действовать осторожно, обходными путями, как изящный сыщик <...> Умора все-таки...»⁶²⁴

Шуткой для Драйера становится и авария, о которой он говорит с полицейским «так, как будто случилось что-то очень смешное».

Именно стремление развеселить себя толкает героя на изготовление манекенов: «Он [изобретатель] не шарлатан, – подумал он [Драйер], – или, по крайней мере, не знает, что шарлатан. Пожалуй, можно будет позабавиться. Если он прав, если все так, как он говорит, – то, действительно, может получиться очень курьезно, очень курьезно...»⁶²⁵

Кроме того, образ шута сопоставим с образом странника, путешественника, скитальца, способного отрешиться от земных забот и, оставив свой дом, отправиться в странствия по миру: «Часто ему [Драйеру] рисовалась жизнь, полная приключений и путешествий, яхта, складная палатка, пробковый шлем, Китай, Египет, экспресс, пожирающий тысячу километров без передышки, вилла на Ривьере для Марты, а для него музеи, развалины, дружба со знаменитым путешественником, охота в тропической чаще»⁶²⁶.

Архетип шута, или дурака, восходит к стихийному, интуитивному началу человеческой личности и воплощает доисторическое состояние Вселенной, погруженной в хаос. В отличие от Мага, шут является антонимом порядка, поэтому его архетипической задачей является внесение хаоса и неразберихи в жизнь. Обратим внимание, что Драйер также любит оставлять после себя беспорядок: «Драйер улыбался, вспоминая легкий, таинственный беспорядок, который он оставил за собой, и как-то не думая о том, что кому-то другому, быть может, придется за это отвечать»⁶²⁷.

Эта двойственность, амбивалентность заложена в трикстере и является его основополагающим свойством: он то остроумен, активен, находчив, то ленив, невежествен и глуп. Трикстер – зачинщик распрей и конфликтов, которые навлекают унижения и побои на него самого⁶²⁸. Вспомним, что Драйер чуть не стал жертвой заговора, косвенным зачинщиком которого выступил сам. Действительно, именно шутовская привычка героя воспринимать окружающую действительность как игру, а людей – как живых игрушек, привела к тому, что Драйер ненамеренно сблизил Франца и Марту. Кроме того, стоит оговорить одну деталь, связанную с двоякостью образа Драйера. С одной стороны, персонаж – воплощение творческого, созидательного начала, что воплощается в архетипе мага, проявляющемся в таких чертах, как проникаемость, мастерство, владение ситуацией, житейская мудрость и высшее знание. С другой стороны, именно беззаботность и внутренняя «слепота» шута не позволили Драйеру увидеть измену жены и чуть было не стоили герою жизни.

Таким образом, персонаж романа В.В. Кобокова «Король, дама, валет» Драйер восходит к архетипу трикстера, что находит свое отражение в модели поведения героя и его позиции в системе персонажей произведения. Все те маски, которые надевает на себя

⁶²³ Набоков Вл. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1990. Т. 1. С. 137. С. 158–159.

⁶²⁴ Там же. С. 161.

⁶²⁵ Там же. С. 171.

⁶²⁶ Там же. С. 250.

⁶²⁷ Там же. С. 159.

⁶²⁸ Шабалина Т. Трикстер. Он-лайн-энциклопедия «Кругосвет». Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

персонаж Набокова по ходу развития сюжета, представляют собой не что иное, как разные проявления архетипа трикстера (шут, учитель, или Маг, вор, коммерсант и т.д.).

ХРИСТИАНСКАЯ МИФОЛОГИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА А.Н. И Б.Н. СТРУГАЦКИХ «ОТЯГОЩЕННЫЕ ЗЛОМ, ИЛИ СОРОК ЛЕТ СПУСТЯ»

И.В. Неронова

Роман «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» (1989) – итоговое произведение известнейших отечественных фантастов А.Н. и Б.Н. Стругацких. Роман сложен не только с точки зрения обсуждаемой в нем проблематики, но, прежде всего, с точки зрения построения художественного мира. Специфически «стругацким» приемом создания художественного образа мира является монтаж многоуровневой реальности, отсылающей читателя, наряду с пространственно и хроникально ориентированным жизненным опытом и исторической фактографией, к условным мирам разновременного и разнонационального самосознания, литературных и мифологических текстов. Рассматриваемый роман построен как реальность в нескольких измерениях.

Роман «Отягощенные злом...» строится по схеме «роман в романе» и состоит из двух частей: «Дневник» и «Рукопись». Первая часть повествует о событиях начала XXI в. в городе Ташлинске, где учитель педагогического лицея Г.А. Носов пытается спасти от расправы представителей молодежной субкультуры, так называемой Флоры, вызывающей ненависть горожан. «Рукопись» же рассказывает о пришествии в Ташлинск в конце XX в. Демиурга, который ищет Человека. Именно с этой частью романа связаны рассматриваемые ниже мифологемы. Цель нашей работы – определить функцию использования христианской мифологии в художественном мире романа.

Одним из принципов конструирования художественного мира в романе является трансформация прецедентных текстов: репрезентируемая романом реальность соотносится с несколькими текстами, основными из которых являются роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», статья В. Бартольда «Мусейлима» и такой «текст» (в семиотическом понимании), как концепция мира и общества хиппи, явленная в ритуалах и коммуникативных текстах на языке «системы». Особое место среди этих трансформируемых источников занимает «текст» христианской мифологии.

Стругацкие используют комплекс христианских мифов как на уровне персонажей, так и на уровне сюжетов. Центр мифологического контекста романа – фигура Демиурга, чье появление в провинциальном городке дает начало развитию событий, описанных в «Рукописи». Квартира Демиурга становится метамиром, в котором появляются персонажи из различных времен и пространств, среди них – Иуда и Муджа ибн-Мурара, с чьим появлением в роман вводится «арабская» сюжетная линия. Спутником и помощником Демиурга является Агасфер Лукич, скупающий человеческие души. Фигура Агасфера Лукича Стругацкими строится на совмещении персонажей двух библейских текстов – Агасфера, Вечного Жида, и апостола Иоанна. Обратимся к рассмотрению образа центрального персонажа «Рукописи» – Демиурга.

«Нет ни малейших сомнений, что названный в романе Демиургом есть Иисус Христос 2000 лет спустя. Для авторов было чрезвычайно важно подчеркнуть, что они пишут, по сути, историю Второго Пришествия, что за истекшие 2000 лет называвший себя Христом побывал еще в десятках и сотнях миров, везде пытался искоренить Зло (имманентно присущее той материи, которую он сам же в свое время создал), пережил

массу страданий и мук (в сравнении с коими крестные муки были отнюдь не из страшнейших), что он нигде не преуспел и вернулся на Землю скорее по обязанности, нежели по необходимости – без надежд, без перспективы, даже без идей. Он ищет Человека. Великого Терапевта. Учителя. Потому что понимает, что БОЛЕЕ надеяться не на кого»⁶²⁹, – объясняет Б.Н. Стругацкий. Если в позднейшей христианской традиции божественность Иисуса сомнений не вызывает, а символ веры отстаивает его двоякую сущность богочеловека, то в произведении Стругацких об этом не говорится ни слова. Трансцендентным существом Иисус предстает перед нами уже как Демиург.

Мы считаем, что образ Демиурга у Стругацких выстроен сложнее, чем та версия, которую предлагает читателям один из авторов романа. Во-первых, перед нами, очевидно, то высшее существо, которое христианская традиция называет Господом или Богом (в единственном числе). Во-вторых, тот же символ веры трактует нам Бога как Троицу, единую в трех своих ипостасях: Бог-отец (творец всего сущего, Демиург, ветхозаветный Яхве), Бог-сын (воплощение Бога в человеческой плоти, Иисус Назаретянин), Бог-дух (божественная благодать, ниспосылаемая Богом праведникам, творческая сила Бога, мистическое свойство его природы). В-третьих, трактовка Бога Стругацкими учитывает арианско-манихейскую проблему, сформулированную в первые века христианства: может ли быть Добро без Зла, дух без материального если не воплощения, то хотя бы материального проявления, несет ли на себе персть земная власть своей земности, будучи даже преображенной духовно (отсюда эпиграф из Гете у Булгакова и рассуждения об «ограниченном [законами созданного Тобою же мироздания] всемогуществе» божества у Стругацких. Наконец, в-четвертых, эпиграф к роману у Стругацких («...У гностиков ДЕМИУРГ – творческое начало, производящее материю, отягощенную злом»⁶³⁰) отсылает нас еще к одной формуле, ставшей названием произведения и почерпнутой из учений гностиков, – к умозрительно выстроенной «небесной» иерархии «чинов» и «производителей», в чреде которых собственно Творец мира сущего, Демиург оказывается всего лишь одной из низших надмирных инстанций, но как раз той, которая озабочена возвращением расы духовных существ, могущих преодолеть свою земность и «отягощенность злом».

Рассматривая Демиурга как воплощение триединого Бога, констатируем, что в его облике явно доминируют черты Бога Отца. Во-первых, недаром он назван Демиургом, то есть творцом. Акт творения описан еще в Ветхом Завете, и одно из имен Демиурга, упоминающихся в «Рукописи» – Яхве, то есть Бог Отец в ветхозаветной традиции. Во-вторых, Муджжа ибн-Мурара, требуя, чтобы его допустили к Демиургу, называет последнего Рахманом, а у Бартольда мы находим: «Рахманом иногда называли бога еврей талмудического периода; в Йемене слово *рахман* встречается и в христианских надписях, в формуле св. троицы, для обозначения бога-отца»⁶³¹. В-третьих, даже поведение и характер Демиурга напоминают традицию скорее ветхозаветную, где по сравнению с Иисусом Бог Отец карающ и не исполнен к отступникам любви и милосердия, а праведников он не «любит», а «возвышает».

Другой ипостасью божества в художественном мире романа Стругацких является Иисус, и с ним связаны введенные в роман евангельские сюжеты. С какой стороны рассматривать его образ в романе? Уже постоянное употребление в качестве Его имен слов «Учитель» и «Рабби» (что одно и то же) наводит на мысль, что Назаретянин Стругацких – прежде всего, Учитель, идеолог. При сохранении общей сюжетной канвы

⁶²⁹ Off-line интервью с Борисом Стругацким / ред. В. Борисов. Режим доступа: http://www.rusf.ru/abs/int_t11.htm, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁶³⁰ Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Отягощенные злом, или Сорок лет спустя // Собрание сочинений : в 11 т. 1985–1990 гг. 2-е изд., испр. Донецк : Сталкер, 2004. Т. 9. С. 9.

⁶³¹ Бартольд В. В. Мусейлима // Сочинения : в 9 т. М. : Наука, 1966. Т. 6. С. 561.

евангельских текстов авторы романа меняют мотивы, движущие действиями героев. Например, как о причинах распятия Назаретянина говорит Агасфер Лукич: «Он все знал заранее. Не предчувствовал, не ясновидел, а просто знал. Он же сам все это организовал. Вынужден был организовать.

«"Осанна". Какая могла быть там "осанна", когда на носу Пасха, и в город понаехало десять тысяч проповедников, и каждый проповедует свое. Чистый Гайд-парк. Никто никого не слушает, шум, карманники, шлюхи, стража сбилась с ног... Какая могла быть там проповедь добра и мира, когда все зубами готовы были рвать оккупантов и если кого и слушали вообще, то разве что антиримских агитаторов. Иначе для чего бы Он, по-вашему, решился на крест? Это же был для Него единственный шанс высказаться так, чтобы Его услышали многие! Странный поступок и страшный поступок, не спорю. Но не оставалось Ему иной трибуны, кроме креста. Хоть из обыкновенного любопытства должны же были они собраться, хотя бы для того, чтобы просто поглазеть, – и Он сказал бы им, как надо жить дальше. Не получилось. Не собралось почти народу, да и потом невозможно это, оказывается, – проповедовать с креста. Потому что больно. Невыносимо больно. Неопишимо»⁶³².

Христианская традиция дает нам совершенно иную трактовку распятия. Оно становится символическим действием, принесением в жертву Сына Божьего во искупление грехов человечества. Именно распятие становится конечной целью Иисуса на земле, и конечно, он не мог не знать об этом (вспомним его моление Отцу в Гефсиманском саду). Для Назаретянина же распятие становится не целью, а средством проповеди добра и мира, средством рассказать людям, как нужно жить, средством заставить задуматься.

Мысль о том, что распятие спланировано Назаретянином, повторяется в рассказе Иуды. Заметим, что этот эпизод находится близко к последнему эпизоду романа, когда учитель Носов сознательно жертвует своей жизнью, чтобы «заставить задуматься десять человек»⁶³³. История Иуды опровергает, сложившуюся в христианстве традицию. Предательство становится исполнением воли любимого Рабби. Повествование о «предательстве» недаром принадлежит самому Иуде. Кому же знать, как не ему, о том, что произошло пасхальным вечером? «Стругацкие не оставляют от этого мифа камня на камне именно путем "дегероизации" Иуды. При сохранении общей фабулы все знаки заменены на противоположные – предательства как такового нет, есть лишь лживая версия. Даже пресловутые серебряники отбирает у Иуды весь из себя "положительный" Петр, что уж вовсе несообразно ни с какими канонами христианского мифа»⁶³⁴ – отмечает В. Казаков.

Христианская традиция опровергается и в образах других апостолов. Ученики изображены в подчеркнуто бытовом плане, во многом они неприятны, особенно в рассказе слабоумного Иуды: «Опасный Иоанн со своим вечным страшным кинжалом бросает ему сандалии – чтобы к утру починил! Ядовитый, как тухлая рыба, Фома для развлечения своего загадывает ему дурацкие загадки, а если не отгадаешь – "показывает Иерусалим". Спесивый и нудный Петр ежеутренне пристаёт с нравоучениями, понять которые так же невозможно, как речи Рабби, но только Рабби не сердится никогда, а Петр только и делает, что сердится да нудит»⁶³⁵.

⁶³² Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Отягощенные злом, или Сорок лет спустя // Собрание сочинений : в 11 т. 1985–1990 гг. 2-е изд., испр. Донецк : Сталкер, 2004. Т. 9. С. 57.

⁶³³ Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Отягощенные злом, или Сорок лет спустя // Собрание сочинений : в 11 т. 1985–1990 гг. 2-е изд., испр. Донецк : Сталкер, 2004. Т. 9. С. 143.

⁶³⁴ Снегирев Ф. (Казаков В.) Время учителей // Советская библиография. 1989. № 2. С. 125.

⁶³⁵ Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Отягощенные злом, или Сорок лет спустя // Собрание сочинений : в 11 т. 1985–1990 гг. 2-е изд., испр. Донецк : Сталкер, 2004. Т. 9. С. 185.

Еще одним сюжетом романа, переосмысляющим христианский миф, является рассказ о судьбе Иоанна-Агасфера и истории создания Апокалипсиса, Откровения Иоанна Богослова. Этот текст в версии Стругацких теряет свою религиозность, боговдохновенность. История его получает рациональное и этико-психологическое, «гуманитарное» объяснение: «Иоанн-Агасфер говорил, бредил и рассказывал, естественно, по-арамейски. На арамейском Прохор был способен объясниться на рынке, и не более того. Писал же он и думал, естественно, по-гречески, а точнее – на классическом койне. <...> Прохор был великий писатель и, как все великие писатели, прирожденный мифотворец. Воображение у него было развито превосходно, и он с наслаждением и без каких-либо колебаний заполнял по своему разумению все зияющие дыры в рассказах и объяснениях пророка.

Далее. Прохор изначально убежден был в том, что перед ним действующий пророк во плоти. Иоанн-Агасфер делился знанием, Прохор же записывал пророчества»⁶³⁶.

Итак, Стругацкие в своем итоговом романе, используя персонажей и сюжеты христианских мифов, выстраивают свою версию событий. С какой же целью авторы трансформируют миф? Две части романа связывает единая тема – воспитание человека. «Дневник» – это история Учителя, как и рассказы Агасфера Лукича о евангельских событиях. «Рукопись» – повествование о том, как Учитель ищет Человека. «Значит, Г.А. пытается воспитать Человека, Демиург стремится Человека найти. При его всемогуществе нет большой разницы между «отыскать» и «создать» – по сути, Ткач занят тем же, что и ташлинский учитель. Они повторяют и как бы продолжают друг друга»⁶³⁷.

Христианский миф о божественном искуплении грехов человеческих переосмысливается Стругацкими прежде всего как история об Учителе: «Для нас Иисус – это прежде всего замечательный человек и «носитель великой идеи», отдать которую человечеству было для него задачей номер один – ради этого можно было и на крест, если иначе не получается»⁶³⁸. И эта вечная история повторяется в романе спустя две тысячи лет в провинциальном Ташлинске с учителем Носовым. Можно говорить о том, что религиозный, мифологический текст Евангелий в трактовке Стругацких теряет сакрально-легендарный характер, чтобы приобрести «философско-реалистическое» значение. Писателей вдохновляет не приобщение современного читателя к сакральной «личности» Бога во всем могуществе его возможностей творения, всеведения и всеблагодати, а трагико-символическая и «парадигматически» продуктивная фигура Учителя, действующего в поле этического выбора и поступка человеческого бытия.

⁶³⁶ Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Отягощенные злом, или Сорок лет спустя // Собрание сочинений : в 11 т. 1985–1990 гг. 2-е изд., испр. Донецк : Сталкер, 2004. Т. 9. С. 129–148.

⁶³⁷ Переслегин С. Скованные одной цепью: Предисловие к роману Аркадия и Бориса Стругацких «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя». Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abs/rec/rec03.htm>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁶³⁸ Off-line интервью с Борисом Стругацким / ред. В. Борисов. Режим доступа: http://www.rusf.ru/abs/int_t11.htm, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ОСНОВА ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

С.Г. Барышева

Известно, что взаимодействие философии экзистенциализма и литературы в каждой национальной культуре имело свои специфические черты. Если в Германии последователей экзистенциализма в чистом виде было очень мало (например, в творчестве Г. Гессе экзистенциальные мотивы сочетаются с идеями буддизма), то в России, Франции, Англии развиваются традиции «экзистенциального романа» вплоть до сегодняшнего дня.

Обращение на рубеже тысячелетий к экзистенциализму связано с переломным характером эпохи, с возросшим сомнением к любому рода научным открытиям, с поисками смысла жизни и новыми средствами выразительности. Этой задаче подчинено слияние различных жанров, форм, приемов изображения.

В русле этих поисков развивается и творчество современных западноевропейских и русских писателей, много размышлявших над вопросами литературной теории, художников, в своем творчестве своеобразно преломившим опыт экзистенциализма и обращавшимся к различным средствам и формам художественного воплощения действительности.

Взаимосвязь литературы и философии в новейшей прозе особенно органична. Например, у современных русских и французских писателей, пожалуй, нет ни одного крупного произведения, где бы не звучала «экзистенциальная» тема. Философский текст в художественном произведении часто используется писателями для передачи психологического состояния героя, описания его мыслей, и, как правило, выражает их чувства самым общим образом. Для писателей-экзистенциалистов конца XIX – начала XX в. (Ф.М. Достоевский, Ж.П. Сартр, Ф. Кафка, А. Камю) характерно использование философских вставок прежде всего для характеристики психологического состояния героя. Философские размышления на фоне общего текста намечают общий эмоциональный рисунок состояния героя, а проза углубляет, проясняет полусознанные чувства персонажа.

Герои современной литературы заброшены в экзистенцию и мыслят экзистенциально, то есть немеханически, нестереотипно, неоднобразно. Так, в экзистенции живут и Марина Алексеева, героиня романа «Тридцатая любовь Марины», и Петр Пустота из романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота», и Ирина Тараканова из романа В. Ерофеева «Русская красавица». Экзистенциализм как бы является прямой формой воплощения мыслей и чувств героев. Экзистенциальные мотивы и образы развивают основные темы современной русской прозы, являются лейтмотивами определенных ситуаций, положений: например, архетип Пустоты. «До сих пор предательство наполняло ее возбуждением и радостью оттого, что перед нею расстилается новая дорога и в конце ее – новый вираж предательства. Но что если однажды эта дорога кончится? Можно предать родителей, мужа, любовь, родину, но когда уже нет ни родителей, ни мужа, ни любви, ни родины, что еще остается предать?»

Сабина ощущает вокруг себя пустоту. А что если именно эта пустота была целью всех ее предательств?»⁶³⁹ Не ограничиваясь подчиненной ролью в отдельных эпизодах, экзистенциальные архетипы определяют сюжетную линию романа в целом. Нередко мы можем обнаружить сходство архетипов с темами романов (Пустота, Тошнота). Если в основе романов писателей-экзистенциалистов начала XX в. лежит материал действи-

⁶³⁹ Кундера М. Невыносимая легкость бытия. СПб., 2002. С. 139.

тельности ужасов и болезней предвоенной эпохи, то для русских современных писателей это уже материал, который во многом строится на архетипах и отсылает к классическому экзистенциальному роману («Тошнота» Ж.П. Сартра).

Повествовательная техника современных писателей, видимо, тоже испытала на себе воздействие экзистенциальных традиций, и прежде всего это связано с обращением писателей к архетипам. Движение стиля строится на подвижности ассоциативного восприятия. Они внимательны к живописной выразительности слова. Язык современной прозы сохраняет особую образную насыщенность и может достигать такой стилизации, что «даже уравновешенное сознание не выдерживает»⁶⁴⁰.

Архетипы издавна играли в истории литературы огромную роль. Писатели часто вдохновляются теми или иными образами, темами, заимствованными из легенд, сказок, мифов. Миф в той или иной форме «живет»⁶⁴¹, как мы видим, в каждом романе русских современных писателей – то в виде архетипов, то в структуре самого романа, построенного по экзистенциальной сюжетной схеме.

На протяжении многих веков архетипы использовались писателями в их произведениях. Но архетипы не стали «общим» местом в художественном творчестве, поэтому до сегодняшнего дня сохранили чистоту, свежесть и непосредственность образного освоения мира.

Постепенно, когда философия и литература сближаются, становится возможным говорить о рождении экзистенциальных архетипов. Они являются плодом органического усвоения традиции философского романа, вызванным потребностью выразить идейно-эстетические взгляды нового времени.

В изображении героев, их жизни, в описании их мыслей и поступков писатели отдают предпочтение экзистенциальным архетипам, которые оставляют за автором право на свободу размышлений, при этом указывая на определенное значение.

Экзистенциальная архетипика представляет собой одновременно вполне определенную разновидность художественной культуры и форму, сконцентрировавшую в себе черты национального эстетического сознания.

То, что получило название «экзистенциальные архетипы», – понятие широкое и неоднозначное. Оно нуждается в ряде предварительных замечаний. Когда речь идет о прозаических жанрах, нельзя не учитывать их философскую природу. Если на уровне философских размышлений сплав экзистенциализма и литературы был предопределен, то в философском романе они взаимодействуют уже иначе: это сказалось на появлении различных литературных разновидностей экзистенциальной прозы.

Природа архетипов не могла не оказать влияния на развитие всей мировой литературы, а затем уже, через их посредство, не могла не породить структурного и тематического разнообразия в экзистенциальной литературе. При этом немаловажно то, что промежуточным звеном в развитии экзистенциальной архетипики явился французский роман середины XX в. и прежде всего творчество Жан-Поля Сартра. В 1938 г. публикуется роман Сартра «Тошнота», который сразу же приносит автору мировую славу. Именно в этом произведении автор формулирует свои основные философские и эстетические взгляды. Здесь он дает определение экзистенциализма, раскрывает его сущность. Сартр первым закрепил теоретические положения самого массового философского течения XX в. в литературе⁶⁴². В начале XX в. происходит соединение профес-

⁶⁴⁰ Померанц Г. После модернизма, или искусство XXI века // Литературная газета. 1996. № 27. С. 2.

⁶⁴¹ Лосев А. Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 163.

⁶⁴² Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – начало XX века. М., 1987. С. 178.

сиональной философии с профессиональным творчеством; это намечается в экзистенциальном романе, который не случайно появляется именно во Франции ⁶⁴³.

Экзистенциальная архетипика постепенно становится фактом литературной профессиональной культуры. В XX в. набирает силу экзистенциальный роман; именно в это время плодотворно взаимодействуют три направления: экзистенциализм, постмодернизм, постструктурализм. Например, в конце XX в. появляются новые типы экзистенциального романа: наивный экзистенциализм – интерпретация традиционных идей экзистенциализма непрофессионально мыслящими философами (Э. Лу. «Наивно. Супер», «Мулей»; В. Ерофеев. «Ватка»; В. Пелевин. «Девятый сон Веры Павловны»; В. Сорокин. «Сердечная просьба»); деприми́зм – образец слияния постэкзистенциальных и постмодернистских идей (М. Уэльбек. «Элементарные частицы»; Ф. Бегбедер «Любовь живет три года»; В. Ерофеев. «Жизнь с идиотом»; В. Пелевин. «Встроенный напоминатель»; В. Сорокин. «Месяц в Дахау»).

Экзистенциальная архетипика тесно связана с экзистенциальным мировидением, умонастроением, нестереотипным мышлением. Неизуродованный, связанный повседневностью, инстинктивно действующий человек мыслит экзистенциально, то есть он не мыслит абстрактно, шаблонно, систематически. Экзистенциальное мышление – это такое мышление, «в котором по мере надобности участвует физически-душевно-духовный человек целиком, вместе со своими предчувствиями, опасениями, своими заботами и нуждами. Только такому "мыслителю" открывается истина, существенное в вещах» ⁶⁴⁴.

Экзистенциальные архетипы, как мы видим, синтезируют в себе эпическое, лирическое и драматическое начала. Этот синтез подкрепляется сплавом философских размышлений и поэтических вставок в прозаический текст, живописной яркостью и оригинальностью образов. Экзистенциалисты нашли в архетипах средство, помогающее избежать однозначности, оваянное ореолом таинственности, недосказанности, стремящееся запечатлеть мысли героев, рефлексию поступков и сложность мира в скачкообразной и фрагментарной композиции, через язык метафор, сравнений и символов.

Ранние образцы экзистенциального романа («Тошнота», «Посторонний», «Чума», «Распад атома») свидетельствуют о напряженном поиске новых тем, образов, форм. Один из сборников рассказов Сартра «Стена» (1939) в самом названии определил духовную ситуацию своего времени. Эти новеллы – «иллюстрации экзистенциалистских идей» ⁶⁴⁵ – представляют собой философские этюды, зарисовки об одиноких героях, которые пытаются сделать выбор в этом отталкивающем, безобразном мире.

Природа архетипов, их специфические особенности дают возможность писателям обращаться к ним и проводить различного рода содержательные эксперименты.

Поистине уникальна философская емкость архетипов: отражая внутренние конфликты и психологические противоречия героев, они высвечивают главные проблемы современного общества. Современные русские писатели сохраняют за экзистенциальными архетипами возможности мистических углублений, многомерный ряд символов, дающий право на синтезирующие обобщения о духовном бытии человечества. Н.Э. Кейв запечатлел трагизм жизни через осмысление разобщенности людей, потерянности и одиночества человека; Пелевин высвечивает через архетипы колорит прошедшего времени философские конфликты настоящего. Устремленность к культуре вечной красоты и гармонии отличает архетипы Э. Лу.

⁶⁴³ Марсель Г. Быть и иметь. Ч. 1. Метафизический дневник. Режим доступа: <http://hpsy.ru/script/golink.php?id=2520>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁶⁴⁴ Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е. Ф. Губский [и др.]. М., 2003. С. 533.

⁶⁴⁵ Моруа А. Жан-Поль Сартр // Моруа, А. От Монтеня до Арагона : сборник / пер. с фр., вступ. ст. Ф. Неркирьева. М., 1983. С. 559.

Влияние экзистенциальной архетипики сказалось и на современной русской прозе в целом, причем на уровне не только сюжетов и образов, но и стилистики. Архетипы Пустоты, Тошноты, Хаоса, Отчуждения создают атмосферу мрачности и забытости в романах Ф. Бегбедера, И. Стогоффа и т.д. Обращение современных писателей-экзистенциалистов к архетипам поначалу определялось их интересами к мифам, к традициям, а концепция экзистенциальной архетипики, которая выкристаллизовывалась постепенно, складывалась под влиянием этих традиций и самостоятельного художественного творчества. Они рассматривают экзистенциальные архетипы как своеобразный психологический ключ. Архетипы помогают проникнуть в психологию людей далекой поры. Сама по себе «обособленность, оставленность»⁶⁴⁶ героя также может рассматриваться как архетип. Наконец, в наше время появляются произведения, в которых пародируются экзистенциальные архетипы, правда, этот процесс идет опосредованно через отрицание стилистики экзистенциального романа (Х. Мураками. «Рвота»; С. Сергеев. «Чапаев и простота»).

В постмодернистскую эпоху экзистенциальная архетипика существует в произведениях депримиума. В современном романе широко распространены мотивы, родственные экзистенциальной архетипике (М. Паж, Л. Сальвейр, В. Депант). Это связано, с одной стороны, с интересом писателей-реалистов к фольклорным истокам, с другой, – с сильным влиянием экзистенциализма, наложившим отпечаток на мировую литературу XX в. Это, прежде всего, сказалось на содержании прозаических произведений.

Во второй половине XX в., когда усиливаются драматические начала литературе, экзистенциальная архетипика в прозе приобретает новые черты. Архетипы становятся более интеллектуальными и психологизированными, в них усиливаются трагическое и ироническое начала. От постмодернизма новый экзистенциальный роман позаимствовал эскизность, недосказанность. Во многом это возникает из стремления автора быть максимально объективным, не навязывать свою оценку читателю, держать его в интеллектуальном напряжении. Художники обращаются к экзистенциальным архетипам как к средству, которое помогает что-то скрыть, утаить, намекнуть, но не сказать прямо.

В эпоху, когда один век сменяет другой, обостряется индивидуальное восприятие. На первое место в это время в литературе выходят вечные темы; попытки создать универсальную картину мира обращают писателей к миру, истории; возрождается интерес к традиционным фольклорным формам, глубоким и неоднозначным, вобравшим в себя мудрость веков. Архетип как синкретичная форма освоения действительности, которой свойственен широкий диапазон в выражении чувств и мыслей – от философских раздумий о судьбах мира и человечества до интереса к отдельной личности, – входит в художественное творчество каждого писателя.

Как бы не были различны художественные миры писателей, каждый из них, как и раньше, находит в архетипах форму, адекватную своему мировосприятию, и каждый из них через сюжеты своих романов старается осмыслить и запечатлеть конфликты, проблемы, болезни своего времени.

На тематическом развитии этих групп архетипов, безусловно, сказывается влияние экзистенциализма. В произведениях, в которых присутствуют экзистенциальные архетипы, преобладают темы: любовь, одиночество, отчуждение, поиски героями смысла жизни, надежда. Тематически эти произведения связаны с экзистенциальными произведениями писателей других стран (М. Уэльбек, Ф. Бегбедер, Ч. Паланик, Х. Мураками).

Экзистенциальные архетипы вплетены в ткань романа очень ненавязчиво, там, где писатели обращаются к вечным категориям: жизнь/смерть, добро/зло, вера/безверие,

⁶⁴⁶ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 77.

которые вырастают до образов-символов⁶⁴⁷. Экзистенциальные архетипы отражают мировоззрение художников, их устремления, представления о моральных ценностях, согласно которым выше всего ставится Человек, его личность, стремление познать самого себя, упорство в борьбе с самим собой.

Рассмотрение специфики экзистенциальных архетипов в произведениях современных русских писателей позволяет заметить, что все они имеют ярко выраженную общую особенность – трагический характер. Трагическое начало своеобразно проявляется в произведениях, способствуя раскрытию их идейно-эстетических целей: оно зависит и от характера персонажей, и от обстоятельств, вызванных неустроенностью бытия. Мастерство писателей раскрывается и в умении с большим эмоциональным напряжением передать трагизм «вещной жизни» в художественно обобщенной форме⁶⁴⁸. Сочетание экзистенциализма и драматизма усиливает эмоционально-эстетическое воздействие трагического начала в творчестве русских писателей.

Важное значение для раскрытия трагического противопоставления жизни и смерти (оно является ведущим в произведениях современных писателей-экзистенциалистов) имеет искусство развивать действие, которое сконцентрировано на одном или нескольких наиболее значительных конфликтах. Так, в основе романа М. Уэльбека «Элементарные частицы» лежит конфликт между любовью и невозможностью осуществления любви, в романе В. Ерофеева «Русская красавица» – между личностью и обществом.

Таким образом, конфликт между жизнью и смертью находит образное выражение в каждом произведении в так называемых пограничных ситуациях. Познать самого себя человеку дано в тех пограничных ситуациях, через которые придется пройти человеку в своей реальности. Эти пограничные ситуации (смерть, борьба, революция и др.) требуют от личности какого-то действия, выбора. В экзистенциализме выбор определяет бытие человека. Постигая себя, человек стремится сделать правильный выбор, благодаря поискам своего «Я», он становится свободным. Конфликт между свободой и необходимостью, правом и желанием, жизнью и смертью находит выражение во всех произведениях современных писателей. Именно поэтому основа проблематики произведения выражается через экзистенциальные архетипы, которые очень часто встречаются в творчестве как западноевропейских, так и русских писателей.

АРХЕТИПЫ В РОМАНЕ Л.М. ЛЕОНОВА «ПИРАМИДА»

И.А. Жукова

Ни один из элементов пирамиды не может быть лишним. Для того чтобы пирамида оставалась самой собой, ей необходима стабильность в наличии всех ее элементов – блоков. Роман Л. Леонова «Пирамида» представляет собой структуру аналогичную, только в качестве строительного материала роман использует элементы текстовой информации, которые формируют художественную картину мира, один из элементов которой – архетипы. Проанализировав роман, мы пришли к выводу, что из его текста можно реконструировать следующие архетипы:

- шута, дурака, юродивого – в образе ангела Дымкова;
- блудного сына – в образе Вадима и отчасти Дымкова;
- ведьмы, матери – Юлия Бамбалски;

⁶⁴⁷ Михайлова Л. О. О художественной условности. М., 1970. С. 62.

⁶⁴⁸ Баталов Э. Я. Философия бунта (критика идеологии левого радикализма). М. : Политиздат, 1973. С. 9.

- Архетип «Дитя» – Дуня, Дымков;
- тени – фантом Вадима;
- трикстера, шута – Шатаницкий относительно бога и черт в халате относительно Шатаницкого;

- дома на старофедосеевском кладбище.

Современные культурные архетипы:

- архетип кино;
- архетип диктатора – посредством образа Главного.

Мы рассмотрим только некоторые из них, но для начала расшифруем понятие «архетип» с целью прояснения его терминологического значения.

Архетип (от греч. *archetypon* – модель, первообраз) – некий универсальный образ, мотив или сюжет, который наделен свойством «вездесущности» и пронизывает всю культуру человечества с древнейших времен до современности. Такие общечеловеческие символы, прообразы, мотивы, схемы и модели поведения и т.д., лежащие в основе мифов, фольклора и самой культуры в целом, переходят из поколения в поколение как «образы коллективного бессознательного» (К. Юнг). Например: злая мачеха, добрая и прекрасная падчерица, благородный разбойник, действие, связанное со сменой одежды (мотивом обновления, преображения), омовение водой (мотив очищения) и т.д.⁶⁴⁹

Обратимся к персонажу, ставшему катализатором ряда ключевых событий в романе. Ангел Дымков – часть божественного начала, несущая в себе чудо. Попадая на землю, он сразу становится объектом охоты, разные персонажи строят на его счет свои планы: корифей всех наук Шатаницкий пытается искусить, Дуня – предостеречь и постоянно опекать, старик Дюрсо – заработать на Дымкове денег, Юлия – зачать от него существо, которое станет спасителем после апокалипсиса и принесет тем самым ей бессмертие в веках. При этом Дымков забавен по своей сути – он неуклюжий, тощий, угловатый, узкий, с вытянутым лицом, птичьим носом и птичьими повадками – ест изюм, будто клюет, крутит головой, как птица, наклоняет голову по-птичьи и т.д. Кроме того, Дымков видит многие предметы впервые – он боится зажигалок, но его притягивает их волшебное свойство – извлекать огонь неведомо откуда, его зачаровывают пуговицы и прочее. В некотором смысле он шут для всех, кто его окружает, за исключением Дуни. Такой шутовской налет при подаче образа Дымкова достигается за счет приема остранения, к которому прибегает автор, чтобы показать, как в условиях земной жизни проявляет себя небесный разум. Ко всему прочему шутовская ипостась ангела реализуется в его показательных выступлениях на арене цирка (здесь следует заметить, что цирк, как и цирковое представление, суть архетипические образы). В этом случае можно даже говорить, что Дымков в некоторой степени клоун – гаер, паяц, дурак, который развлекает публику. Следует отметить, что одна из функций шутов и дураков – говорить правду о самых сложных и актуальных проблемах современности. В романе изображена эпоха начала коммунистической стройки, чистки рядов, вырезания «ненадежных» социальных элементов, подсиживания и борьбы за теплое место в партийном аппарате – все это представлено в романе как действие инфернальных сил, как война светлого и темного начал, в которой участвуют, осознанно или нет, все люди. Это некая пирамида, блоки которой уподоблены людям. Борьба людей – борьба элементов пирамиды, которая теряя любой свой элемент, перестает быть пирамидой и разрушается. Это монументальное строение диктатуры, давящее собой то, что лежит в основе – простых людей. Дымков, посланный на землю с миссией спасения человечества, будто забывает о своем предназначении, становится безвольным и неспособным сопротивляться соблаз-

⁶⁴⁹ Словарь литературоведческих терминов. Режим доступа: <http://www.gramma.ru>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

нам. Он не поднимает серьезных вопросов, касающихся человечества, общества, поэтому можно говорить о том, что в каком-то смысле это недовоплощенный архетип.

Архетип блудного сына реализован в образе Вадима Лоскутова. Если говорить конкретно, то здесь реализованы следующие моменты этого архетипа: отречение от отца, поиски новой молодой истины, одиночество, препятствия во время блуждания и попытка вернуться домой. Последнее Вадим так и не реализует никогда, не пройдя испытаний. В романе много говорится о Вадиме как о неофите. Блуждание с его злоключениями – для Вадима есть инициация, печальный финал которой заведомо был предreshen inferнальными силами. Вадим просто становится жертвой на заклятие, или, говоря языком романа, – жертвой, которая предназначена для разжигания вселенского огня апокалипсиса. Гораздо дальше в прохождении инициации уходит ангел Дымков – он практически доходит до финала, но его непричастность к миру людей не дает ему закончить начатое. Одним из вариантов финала инициации является интимная близость с женщиной, причастной к противостоящей силе, например, с женой врага. Юлия Бамбалски, несущая в себе ярко выраженное inferнальное начало, может быть уподоблена такой женщине. Более того, Юлия сама часто пыталась соблазнить Дымкова. Но планы ее срывались, поскольку кругозор ангела в этом смысле не выходил за рамки эротических сцен из фильмов, которые не выпускали на экран без цензуры. Таким образом, пассивное мужское начало в Дымкове не позволило и ему пройти инициацию. Сама Юлия, если ее рассматривать как архетипическое воплощение ведьмы, отраженное от архетипа Великой матери, так же недовоплощена, не выполняет всех функций данного архетипа, поскольку так и не становится в силу ряда причин матерью спасителя от апокалипсиса, то есть праматерью для последующих поколений людей.

Дуня Лоскутова – молодая девушка, совсем еще ребенок в душе, больная психическим недугом. Она очень впечатлительна, но зато способна видеть то, чего другие персонажи видеть не могут – время, вечность, историю прошлого, настоящего и будущего за нарисованной дверью в церковной колонне. Именно усилиями Дуниной мозговой игры Дымков воплотился. Образ Дуни представляет собой отголоски архетипа «Дитя», но в то же время Дуня постоянно опекает ангела, как ребенка, иными словами в ней сильно и материнские начало, которое является отражением архетипов Матери и Души – анимы – амбивалентного по своей природе начала. Раздражение и благоговение находят одинаковое место в ее сердце по отношению к Дымкову. В некоторой степени Дымков, – действительно, ее ребенок, рожденный только силой мысли. Если рассматривать этот аспект более общо, то можно будет реконструировать переосмысленную библейскую мифологию непорочного зачатия. В этом случае Дуня уподобится Деве Марии, а ангел Дымков с его миссией спасения от апокалипсиса – Христу. Еще одно тому подтверждение: Дуня становится свидетелем (правда, единственным) «вознесения» Дымкова в небо, когда тот возвращается в свой мир, то есть налицо мотив вознесения, сходный с библейским: «Дымков стал раздаваться во все стороны, главным образом ввысь, попутно туманясь <...>. Видимая теперь только вверх по вертикали фигура ангела туманилась, приобретая ужасающую прозрачность неопознаваемого облака, и вдруг Дуня обнаружила себя целиком в громадном, с размытыми очертаниями, дымковском башмаке.<...> но, по заключению Никанора, все равно не смогла бы удалиться на достаточное расстояние, чтобы увидеть во весь рост<...> глядела она на гигантскую, с неподвижным лицом и уже плохо опознаваемую фигуру отбывающего к себе в большую Вселенную. <...>В следующий момент голова призрака уже терялась за все уплотнявшейся небесной пеленой, тогда как изреженное его пле-

чо, доставляя высшую доказательность реальности чуда, просекала стая тоже улетающих на зиму журавлей»⁶⁵⁰.

Следует также обратить внимание на синий оттенок одежды Дуни – у нее синее плюшевое пальто и синяя юбка. Одним из символических значений синего цвета являются мудрость, надмирность, спокойствие, мученичество, божественное таинство и символ Богородицы. Некая богородичность и ореольность присутствует в описании девушки. Вот как описывается Дуня в первую встречу с ней рассказчиком: «Худенькая и простенькая, она могла показаться дурнушкой, не мне однако. Сияние пылающих свечей поблизости придавало юной певице призрачную ореольность, усиленную наброшенным с затылка газовым шарфиком. Кроме того, во всем ее облике читалась та кроткая, со скорбной морщинкой у рта отрешенность от действительности, возмещаемая ранним прозрением вещей, недоступных ее ровесницам, что в простонародной среде всегда служила приметой особого благоволения небес, а в науке – проявлением душевного расстройств»⁶⁵¹.

Одним из самых интересных в романе является архетип кино, заявленный посредством активного использования темы кино. Из повествования мы узнаем, что персонажи романа подвержены влиянию кинофильмов, их сознание наполнено всевозможными моделями поведения, почерпнутыми из этого источника:

«Нет, никто не остановил его ни в подъезде, ни при выходе на улицу классическим наложением руки на плечо. Намеченный зигзагом через несколько городских окраин маршрут попутно обогащался незамысловатыми уловками, почерпнутыми из кино»⁶⁵².

Как культурный феномен в те годы кино представляло собой средство абсолютного воздействия на умы зрителей. С помощью кинофильмов можно было с легкостью внедрять определенную идеологию в массы, навязывать особую модель поведения и т.п. Как отмечают некоторые исследователи, за счет зримости образы кино оказывают большее воздействие на человека, нежели литература, поэтому в качестве главного средства прививания советской идеологии стали использоваться фильмы, повествующие о коммунистических стройках, колхозах, рабочих – идиллические и поучительные картины, способные сформировать определенный миф о советской действительности в сознании людей. В определенном смысле здесь также имеет место складывание неких архетипических представлений об эпохе и ее героях. Так, например, в разговоре с Юлией Казариновой (Бамбалски) режиссер Сорокин мотивирует свой отказ в роли тем, что ее типаж в современном кино не востребован – современному кинематографу нужны крупные женщины с определенными лицами, подходящими для ролей доярок, колхозниц, героинь производства, лишенные женственности: «Однако социальный заказ, бич художников, предусматривает сегодня лишь героинь в гимнастерках, больничных халатах, в комбинезонах и с подойниками»⁶⁵³.

Как отмечает А. Менегетти, кино и особенность его образов очень тесно связаны с бессознательным: «Кинофильм – это комплексное действие, проникающее в глубинную жизнь человека. Все явное содержание, уловимое в материальном, выразительном, формальном аспектах кинематографической данности, становится почти ничего не значащим по сравнению со все поддерживающей и настоящей, но скрытой реальностью фильма. Важнейшие импульсы, мотивирующие человеческое поведение, посто-

⁶⁵⁰ Леонов Л. М. Пирамида // Наш современник. 1994. Вып. 3. С. 237–238.

⁶⁵¹ Там же. Вып. 1. С. 8.

⁶⁵² Там же. Вып. 3. С. 32.

⁶⁵³ Там же. Вып. 2. С. 93.

янно прикрываются, укрываясь историко-идеологическими одеждами, под которыми, тем не менее, продолжают интенционировать»⁶⁵⁴.

В романе кино представлено, как нечто, что, с одной стороны, доступно всем (поход в кино могут позволить себе даже лишенцы), но с другой, как нечто необыкновенное. Поход в кинотеатр – это своего рода имитация сопричастия к чему-то особенному. Главный московский кинотеатр «Мирчудес» воспринимается как что-то волшебное, светящееся мириадами огней, где можно увидеть что-то необыкновенное и ко всему прочему делать то, что могут себе позволить люди, не гонимые обществом. Вероятно, поэтому поход в кино Дуней, Егором и Никанором воспринимается как праздник.

Об актерской и режиссерской элите складываются мифы, и люди, пытаясь прикоснуться к своим героям, смотрят фильмы, подменяя тем самым действительность на некие выдуманные образы. Менегетти пишет: «Атмосфера фанатичного увлечения "звездами", мистицизм, окружающие кинематографический мир, напоминают сакральные аспекты искусства, религии, поклонения авторитетам, поскольку и кино является посредником могущественных динамик»⁶⁵⁵. Поверхностная сторона жизни и то, что показывает фильм, становится неким мифом, который начинает превалировать над реальной жизнью киноактеров. Образы их либо идеализируются, превращаясь в некие идолы, либо в сознании зрителя уравниваются с образами того, что они видят на экране. На самом же деле все это только видимость, дымка, за которой скрывается нечто отличное от массовых представлений. Вот как описывается режиссер Сорокин: «<...> он, безумный, все утро до обеда гонял по столичным окраинам учебный грузовик, вечера же прожигал в блатных поисках гаража для персональной машины, которую вот-вот предстояло получить. Он, хотя в творчестве своем и воспевал социалистическую действительность, в личном быту более склонялся к средневропейскому образу жизни... Даже обмолвился как-то Юлии Бамбалски, которую все собирался выводить в кинозвезды, что следует поменьше соприкасаться с тем, к чему надо подольше сохранять профессиональную привязанность»⁶⁵⁶.

Привлекает интерес и реализация мифа о конце света в романе. Частично он заявлен посредством темы кино. Мыслью о предстоящем апокалипсисе пронизан весь роман – от размышлений рассказчика и повествователя до мыслей многих персонажей. Все будто уверены в скором конце. Собственно, прибытие ангела на Землю и обусловлено данным событием. Предчувствия развязки находят отражение и в творчестве режиссера Сорокина, который мечтает снять фильм о конце света: «<...> Дело сводилось к разоблачительному, с широкого экрана, кинорассказу о легкомысленном поведении небесного посланца<...> о загадочной колонне с дверью<...>», которая бы «оказалась впоследствии<...>проходом<...> во вчерашний и завтрашний день мира. Естественно самый посредственный фильм о конструктивной изнанке бытия был бы воспринят человечеством как открытие нового материала. Можно заранее предсказать ожидавшую постановщика, помимо изрядного денежного куша, сверколумбовую славу <...>»⁶⁵⁷.

При этом надо понимать, что фильмы, являясь средоточием культурных мифов и представлений, не могут предвосхитить сами появление этих представлений, поскольку они лишь соединяют в себе то, что устоялось в контексте культуры. Относительно «Пирамиды» это представления, сформированные лишенцами, разного рода ненадежными элементами, пойманные (представления) Сорокиным благодаря его режиссерскому чутью и подсказке Дуни. Но это миф, противостоящий мифам массовой культу-

⁶⁵⁴ Менегетти А. Кино, театр, бессознательное : в 2 т. / пер. с итал. 2-е изд., испр. и доп. М. : ННФБ Онтопсихология, 2004. Т. 1. С. 35.

⁶⁵⁵ Там же. С. 34–35.

⁶⁵⁶ Леонов Л. М. Пирамида // Наш современник. 1994. Вып. 1. С. 47.

⁶⁵⁷ Там же. Вып. 2. С. 48.

ры – рабочих, партийцев, стукачей, таких, как Навуходоносор, которого терпеть не может Вадим, как Главный. Миф для такого рода людей – это уже некий инструмент контроля, поскольку является самым коротким путем убеждения.

По мнению Менегетти, образ-миф по своей структуре представляет собой двучленную модель: «вина – надежда», этот образ «<...> пробуждает претензию на спасение другим человеком, совершающим нечто вне нас самих. <...> образ-миф обещает человеку фальшивую возможность быть замещенным в собственном исключительном должновании <...>. Напротив, крушение всякого мифа <...> не только аннулирует вину, но и делает ненужным спасение, поскольку истинное "Я" уже спасено»⁶⁵⁸.

Таким образом, роман Л. Леонова, вобравший в себя традиции неомифологизма, обнаруживает в своей ткани свойственные этому направлению в искусстве черты – наличие мифологем, символичность, а также осколки архетипических представлений, как древнейших, так и свойственных современной культуре. Все это еще раз подчеркивает многогранность смыслового пласта данного произведения.

МИФОЛОГЕМА ВОДЫ В ЛИРИКЕ А. КЕШОКОВА (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ПЕСНЯ КАВКАЗА»)

А.Р. Борова

Вопросы взаимодействия мифа и литературного произведения актуальны для литературоведения с того времени, когда миф из категории мировоззренческой перешел в категорию эстетическую. Проблема «литература и мифология» остается дебатированной и сегодня, что проявляется, в первую очередь, на уровне определения понятий, связанных с мифогенными процессами. Так, терминологические дефиниции «мифологизм», «мифопоэзия», «мифологема», «мифоцентрическое произведение», «мифотворчество», «вторичная мифологизация», «неомифологизм», «мифореставрация», «вторичная семиотизация», «мифогенная литература»⁶⁵⁹ и т.д. у разных исследователей имеют разное смысловое наполнение, хотя констатируют наличие множества форм проявления мифа в художественной литературе. Несмотря на эти и подобного плана трудности, современная мифопоэтика, оперируя сложившимися категориями и приемами, стремится описать сложнейшие многоуровневые образы, результаты чего мы видим в работах таких известных ученых, как В.Н. Топоров, Г.П. Козубовская, Е. Фарыно, С.Д. Титаренко, Е.Н. Корнилова, Г.А. Токарева, Н. Криничная и др.

Архаические пласты есть в сознании любого человека и являются практически идентичными у разных народов мира. Проявляющиеся в культуре – в мифах, эпосе, сказках и т.п., – эти образы считаются мифологемами. Мифологемы в творчестве кабардинского поэта и прозаика XX в. А. Кешокова редко становились предметом специального анализа. Между тем, мифологемы, посредством которых реализуются архетипы в художественном тексте, нередко лежат в основе образной структуры произведений писателя, участвуя в ее формировании⁶⁶⁰, и в ряде случаев играют важную смыслообразующую роль.

⁶⁵⁸ Менегетти А. Кино, театр, бессознательное : в 2 т. / пер. с итал. 2-е изд., испр. и доп. М. : ННФБ Онтопсихология, 2004. Т. 1. С. 25.

⁶⁵⁹ Токарева Г. А. Мифопоэтический аспект художественного произведения // Материалы ежегодной научной конференции. Петропавловск-Камчатский, 2004. С. 4.

⁶⁶⁰ Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // Труды отдела древнерусской литературы Ин-та рус. лит. АН СССР. М., 1971. Вып. 26.

Своеобразие художественной концепции бытия А. Кешокова мы попытались определить путем дешифровки «аквакода» «индивидуально-авторской мифологии» (Р. Якобсон) поэта на примере стихотворения «Песня Кавказа». Метод, объект и аспект исследования обусловлены тем, что водная мифологема в данном стихотворении является центральным смысло- и структурообразующим элементом произведения; она связана с универсальными категориями человеческого мышления и в то же время нейтральна, не ограничена рамками конкретного мифологического сюжета.

В поэтической системе Кешокова изливающаяся с большой высоты вода, как правило, «стремительная», «сокрушающая», «упрямая», «неуемная», она «злится», «кипит», «клокочет», «разбивается». «Аквамир» поэта детерминирован вертикалью горного ландшафта, водная мифологема «овоздушнена», так как именно в сакральном пространстве «верха» (небо, горы) берут свое начало реки, ручьи, родники, водопады, снежные лавины, дожди.

Актуальная для литературы тема покорения природы человеком в стихотворении «Песня Кавказа» рассматривается Кешоковым в мифопоэтическом ключе. Пространственно-временные координаты поэт соотносит с мифообразами родного края. В гармоничном четверогласии стихий предстает перед его взором грандиозная панорама кавказской природы, символизирующая Вечность: «В небо почти упирающиеся, / Седлом земли словно кажущиеся, / Горы, удивительно устроенные, / Окинь взором – это прекрасно. / Облака, не похожие друг на друга, над ними стоят, / И цвета золота есть среди них. / Вечернее солнце, когда заходит, / Месяц светит над их вершинами».

Цикличность бытия, закон непрерывного круговорота веществ в природе сопрягается поэтом с образами неба, земли, облаков, солнца, гор, данных в своих константных природных проявлениях (например, восход и заход солнца). В соответствии с мифологической моделью времени, все в экспозиции (семантическом и структурном на уровнях) обездвижено, заторможено. Мотив движения на месте усиливается также сказово-эпическим ритмом со сдержанно-торжественной тональностью, уравновешенной благодаря последовательной парной рифмовке. Мифологема воды функционирует здесь в одном из своих архетипических значений, символизирующих неумолимый ход времени, принцип всеобщего и вечного движения. В контексте мелвилской интертекстемы «вода и размышление навечно неотделимы друг от друга»⁶⁶¹ выстроен психологический портрет созерцателя Вечной Красоты. Медитативный экстаз рефлексирующего поэта передается посредством диалогизации монолога. Обращение к собственному «я», имплицитно выраженное у Кешокова в антропоморфизации природных объектов, обеспечивает движение «онтосмыслов» в трансцендентное бесконечное.

Пространство Вечности маркировано в стихотворении мифологемами реки и горы. Со-бытие стихии земли и воды символизирует вечное противостояние равновеликих энергий Космоса и Хаоса. Сравнение мифообраза горы с «закрытым сундуком золота», является метафорой пространства сакрального: застывшего, нетронутого, замкнутого, изолированного – «В далекое твое прошлое, если посмотреть, / Ветры веяли возле тебя. / Ты сундуком золота, / Никакое добро не выдавая, / Долгое время была, / И лесистые подножия мощные вырастила». К мифической точке первоначала времен отсылает нас образ истока реки, пространство которой также является священным, т.к. хранит тайну своего происхождения («Исток берущие неведомо откуда, / Реки спадают разгневанные».)

Представленная в экспозиции, пусть прекрасная, но обездвиженная, застывшая Вечность, оживает благодаря мифообразу неустанно борющейся с каменной твердью реки: «Реки спадают разгневанные, / Как подгоняемые ветром, / Капли подпрыгивая,

⁶⁶¹ Мелвил Г. Моби Дик. М., 1982. С. 42.

танцуют друг с другом / О камни – осколки гор – / Река озлобленно бьется, / Подножие горы подмывая, / На землю бранясь, стекает». Мифологема воды предстает теперь в двух основных коннотациях: вода – символ движения, изменения и вода – хаос. Как разрушающая и одновременно созидаящая сила осмысливается поэтом водная стихия. Из всех архетипических значений реки детерминированно представлена витальная семантика антропоморфного мифообраза, выраженная посредством темпоральных лексем с яркой эмоционально-экспрессивной окраской: Вода «кипит в сердце земли», «гневется», «подпрыгивает», «бьется», «злится», «бранится».

В дальнейшем развитии сюжета мифологема реки функционирует как медиатор-проводник профанного настоящего, маркированного ино-родным словом «турбина» (в кабардинском языке нет эквивалента), в мифологическое вечное: «Твою реку Баксан низинную / Над твоей вершиной подняли. / У самого подножия горы на ровной земле, / На большие **турбины**, нами созданные, / Вода с тридцати метров падает, / Со стремительной силой ударяет». Как следствие – трансформация водной мифологемы; она теряет антропоморфные признаки, ее функциональная роль не выходит за рамки фабулообразующего персонажа, но и не становится при этом менее значимой. Скорее, наоборот, фабула определяет тему, идею произведения, а метаморфоза реки становится кульминационной вершиной стихотворения.

В заключительной части «Песни Кавказа» мифообраз покоренной реки, величие которой поэт славит и превозносит, рождает множественные ассоциативные параллели с языческими временами, когда человек, нарушая сакральную целостность природы, испытывал чувство вины и мистического страха перед ней. Слова поэта «Я воспеваю тебя, Баксан, / Тебя, прирученного нами, тебя великого, / Силу твоих капель я чту, / Картиной стиха (их) являю» звучат как заклинание кипплинговского Маугли: «Мы с тобой одной крови, ты и я». Имплицитно выраженная реминисценция манифестирует идею *со-дружества* человека и природы. Цивилизация мыслится поэтом как *ино-бытие*, в котором индивидуум выделен из дикой природы, а не противопоставлен ей. Для Кешокова быть *со-единенным* с родной землей – значит быть частью сакрального пространства, где шумливые ветры, рокочущие реки и молчаливые горы поют вечную песню жизни.

Такое осмысление проблемы «человек и цивилизация» восходит к эпическим сказаниям адыгов. В тексте стихотворения различимы нартские «водные» интертексты. Так, «свое» пространство, где покоренная река служит людям, мыслится поэтом в мифопоэтической увязке с древнейшим прототекстом, в котором прославленный герой нарт Сосруко, наделенный даром управлять водной стихией (превращает воду в лед, туман и т.д.), олицетворяет собой творящее божественное начало. Литературная рецепция данного мифомотива позволяет, перефразировав слова тургеневского героя Базарова, сформулировать антропоцентрическую концепцию мира поэта: «Природа – храм, а человек в ней – работник», причем работник, прежде всего, созидаящий.

АРХЕТИПЫ «ДОМ» И «СТРАННИК» В «ПОВЕСТИ О ГОСПОДИНЕ ЗОММЕРЕ» П. ЗЮСКИНДА

Н.А. Максикова

Ментальные потрясения XX в. привели к глобальной мировоззренческой переориентации, расшатали непоколебимость ценностных иерархий, подвергнув ревизии интерпретацию «старых» тем, в том числе темы одиночества человека и аутентичности

его «я», доминирующих в творчестве Патрика Зюскинда. Обращение писателя к архетипическим образам Дома и Странника свидетельствует о его неподдельном интересе к феномену Человека, предстающего на страницах его произведений «маленьким существом», социальные связи которого все более ослабевают и переводятся исключительно в плоскость экзистенции. В «Контрабасе» (1981), затем в «Голубке» (1987) Зюскинд доводит до абсурда попытки героев найти в Доме, одной из древнейших миромоделей, свой ресурс сопротивления энтропии. Дом, осмысливавшийся изначально как символ самоидентификации человека, его места в социуме и Вселенной, превращается в фикцию, симулякр.

В «Повести о господине Зоммере» (1991) происходит полная подмена смысла: Дом становится своей противоположностью. Он «исторгает» человека из себя, обрекает его на вечные скитания, превращает в Странника. Утратив свое исконное значение, Дом выступает как символ энтропии.

Написанная от первого лица простым, «детским», языком, стилизованным под устную речь повесть включает рассказ о разных эпизодах послевоенного детства нарратора, в которые вплетаются фрагменты воспоминаний о чудаковатом старике по имени Зоммер, история которого – это философская притча о человеке XX в., осужденного жить в атмосфере потерянности и духовной дезориентации «обезбоженного» мира.

Многочисленные отклики немецких критиков на «Повесть о господине Зоммере» фиксируют, как правило, внешние, поверхностные впечатления. Отмечается «разговорная манера», «смесь слез и смеха», в которой написана книга, ее называют «маленьким шедевром повествовательного искусства», сравнивают с «Маленьким принцем» Сент-Экзюпери⁶⁶². Повесть рассматривают как автобиографическое произведение: «История о господине Зоммере – это в большей степени история самого господина Зюскинда»⁶⁶³ – замечает рецензент журнала «Шпигель». Критики признают серьезность темы, затронутой автором, «темы самоубийства одинокого аутсайдера»⁶⁶⁴. Однако вне поля зрения остается главное – символический пласт повествования.

Зюскинд – писатель-интеллектуал, ощущающий себя наследником великой немецкой литературы, прежде всего, классико-романтического периода. В рамках этой традиции в его текстах, выражаясь языком Новалиса, «обыденному придается высший смысл». В художественном пространстве повести ясно просматриваются два плана: реальный с четко обозначенным местом (деревни Нижнее Озеро и Верхнее Озеро) и временем (послевоенные годы) действия и философско-аллегорический с хронотопом притчи, действие которого разворачивается «давным-давно»⁶⁶⁵, когда «жил... в округе... человек, которого звали "господин Зоммер". Никто не знал его имени... Никто также не знал, кто он по профессии...»⁶⁶⁶. Рассказчик вспоминает, как господин Зоммер с женой впервые появился в их деревне сразу после войны: «...никто их не знал, откуда они, кто они, просто прибыли однажды – она на автобусе, он – пешком и с тех пор так и жили здесь»⁶⁶⁷. С большой долей вероятности можно предположить, что Зоммеры были беженцами. В социальном плане проблема бездомности обостряется всегда, когда общество находится на переломном этапе. Зюскинд возвращается в повести к послевоенной эпохе в истории Германии, когда старые представления о мире и человеке оказались несостоятельными, а новые – в процессе формирования. Бездомность Зоммера маркируется его страстью к ходьбе, которая становится не просто отличительным при-

⁶⁶² Режим доступа: www.dichter-wunderlich.de, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁶⁶³ Режим доступа: www.krref.krefeld.schulen.net/, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁶⁶⁴ Режим доступа: www.rezensionen.ch/buchbesprechungen, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁶⁶⁵ Зюскинд П. Повесть о господине Зоммере. СПб., 2005. С. 5.

⁶⁶⁶ Там же. С. 18.

⁶⁶⁷ Зюскинд П. Повесть о господине Зоммере. СПб., 2005. С. 19.

знаком его личности и делает «самым заметным человеком во всей округе», но и образом жизни: «Не было дня в году, когда господин Зоммер сидел дома. Он всегда был на ногах»⁶⁶⁸. В глазах односельчан одержимость старика ходьбой была непонятна, так как не имела видимой прагматической цели, да и маршруты его проходили вдали от людных мест по проселочным дорогам и тропам. Со временем на него перестали обращать внимание, он стал восприниматься жителями округи как «деталь ландшафта»⁶⁶⁹. Герой выпал из социальной системы, с которой его связывала лишь тонкая ниточка – жена, зарабатывавшая на существование изготовлением тряпичных кукол. После ее смерти жизнь Зоммера пересекалась с жизнью человеческого сообщества лишь в день уплаты за аренду жилья, поэтому его исчезновение было замечено только в связи с задержкой квартирной платы. Тогда же стало известно его полное имя: Максимилиан Эрнст Эгидиус Зоммер.

Сохранив «простодушную тональность» (Н. Берковский) повествования, свойственную гейдельбергским романтикам, Зюскинд через интертекстуальность на уровне «бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек»⁶⁷⁰, аллюзий и реминисценций расширяет смысловое поле текста, придает ему глубокий философский смысл. При этом писатель играет «бессознательностью» цитирования, создавая ее иллюзию. Составляя мозаику интертекста, он обращается к постмодернистской технике письма для того, чтобы с помощью ассоциаций обратить читателя к подлинному смыслу первоначального слова и обозначить собственную позицию, полемическую по отношению к своим предшественникам. Зюскинд использует архетипичные образы как мифологемы, контаминируя их различные смысловые содержания. Он ставит читателя перед загадкой (кто же такой господин Зоммер, и чем объяснить его страсть к пешим прогулкам?), предлагая разные варианты ее решения. Рассказчик рассматривает странное поведение старика как «типичное бегство»: Зоммер – человек, «который всю жизнь убегал от смерти»⁶⁷¹. Его отец после эпизода с грозой приходит к твердому убеждению: «Этот человек совсем спятил»⁶⁷², мать считает, что «у него тяжелый случай клаустрофобии»⁶⁷³. Далее автор, объясняя семантику слова «клаустрофобия», акцентирует внимание на первом смысловом элементе – *claustrum* («закрытый», «замкнутый») и, играя словами в духе этимологизации М. Хайдеггера, выстраивает смысловой ряд: клаустрофобия, клозет, Клаузен (название немецкой деревни), Чюза (название итальянского городка), Воклюз (название имения Петрарки). Через перечисление Зюскинд создает широчайшее ассоциативное поле, приглашая читателя к вдумчивому прочтению текста. Все названные слова соотносятся с понятием «дом», которое для древнего сознания означало больше, чем просто жилище. Дом – это своего рода «центр мира, защищающее пространство, обеспечивающее выход вовне и контакты с внешним миром»⁶⁷⁴, именно поэтому автор отсылает читателя к дому Петрарки, поместью Воклюз, которое поэт часто покидал, спасаясь от своих противоречивых намерений, но всегда в него возвращался. Однако у героя повести нет подобной точки опоры, так как он живет в «децентрированном» (Х. Бертенс) мире, лишенном причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, поэтому он обречен на вечные скитания, на поиск центра распавшейся миросистемы. Описание одежды Зоммера («странное длинное черное, слишком про-

⁶⁶⁸ Зюскинд П. Повесть о господине Зоммере. СПб., 2005. С. 20.

⁶⁶⁹ Там же. С. 124.

⁶⁷⁰ Современное зарубежное литературоведение : энциклопедический справочник. М., 1999. С. 218.

⁶⁷¹ Зюскинд П. Повесть о господине Зоммере. СПб., 2005. С. 123.

⁶⁷² Там же. С. 44.

⁶⁷³ Там же. С. 46.

⁶⁷⁴ Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1996. С. 265.

сторное... пальто», шляпа⁶⁷⁵), ее аксессуаров («длинный слегка корявый ореховый посох»⁶⁷⁶, рюкзак) напоминает одеяние паломников. Отсюда – упоминание рядом с Воклюзом Чюзы⁶⁷⁷ и Клаузена, известных со времен Средневековья паломнических центров. В христианской традиции место паломничества интерпретируется как дом святого, а само оно – как символический путь к Богу, поиски небесного Иерусалима, ради которого нужно отрешиться от грешной земли, поэтому паломничество предполагает не только физическое перемещение в пространстве (горизонталь), но и внутренний духовный процесс – восхождение души (вертикаль). Бесконечное движение, в котором реализуется экзистенция героя, только для стороннего наблюдателя кажется лишенным смысла. Беспорядочность, хаотичность маршрутов господина Зоммера – это настойчивые и безуспешные попытки человека найти Дом, т.е. центр мира, точку опоры, Бога. Констатируя несостоятельность в XX в. христианской идеи истории как пути божественного Разума, Зюскинд придает содержанию архетипа «Странник», осмысливающегося в христианстве как судьба человека, многообразие, включая его каждый раз в новый интертекстуальный контекст, создавая открытый в бесконечность ряд прототипов своего героя. Из всей череды мифологических и литературных странников (Адам, Кайн, Авраам, Агасфер, Одиссей, Симплиций, Генрих фон Офтердинген, Петер Шлемиль и т.д.) и нелитературных (Гельдерлин, Клейст, Роберт Вальзер и т.д.) – предшественников господина Зоммера – ближе всего к нему стоит Странник Рильке – Бог из «Историй о Господе Боге». В «русских» новеллах этого сборника Бог является в образах, далеких от официальной ипостаси. Он живет среди людей, представая перед ними в облике простого человека: слепого кобзаря, бредущего от села к селу и поднимающего своими песнями народ на борьбу с захватчиками («Песнь о Правде»), народного певца Егорушки, обрекшего себя на вечные скитания и одиночество ради служения людям («Как старый Тимофей пел, умирая»). Рильке приблизил Бога к человеку, сделал его «земным». Он перевел их взаимоотношения в горизонтальную плоскость, что подчеркнуто в самом названии сборника: “Die Geschichten vom lieben Gott” (обращение “lieber” носит интимный характер). Хотя интерпретация образа Бога у Рильке далека от официоза, он по-прежнему остается опорой человека, его нравственным ориентиром в мире. Страстный почитатель австрийского поэта, его немецкий собрат по искусству Вольфганг Борхерт, осмысливая жизненный опыт поколения немцев, прошедших через горнило Второй Мировой войны, в драме «На улице перед дверью» превращает Бога в бессильного старика, осознающего свою неспособность изменить мир к лучшему: «Я бог, в которого никто больше не верит. И я ничего не могу изменить...»⁶⁷⁸ Бог Борхерта уязвим и нуждается в поддержке, он аутсайдер, которого вытолкнуло на обочину бытия новое божество – Смерть. Единственное, на что он оказывается способен – это оплакивать свое детище – человека.

Зюскинд же лишает Бога, земным воплощение которого в повести выступает полубезумный господин Зоммер, демиургических способностей. Обыгрывая известную мысль Платона о людях – игрушках богов, писатель превращает жену героя в кукольную. Он «отъединяет» Бога от его творения. На протяжении всего повествования Зоммер произносит всего одну фразу: «Да оставьте же вы меня наконец в покое»⁶⁷⁹, которая не только свидетельствует о его тотальном одиночестве в человеческом сообществе, но и выражает вполне осознанное нежелание контактировать с ним. Цепочка его

⁶⁷⁵ Зюскинд П. Повесть о господине Зоммере. СПб., 2005. С. 24.

⁶⁷⁶ Там же. С. 26.

⁶⁷⁷ Второе название итальянского города, основное население которого составляют немцы, Клаузен.

⁶⁷⁸ Борхерт В. Избранное. М., 1977. С. 21.

⁶⁷⁹ Зюскинд П. Повесть о господине Зоммере. СПб., 2005. С. 44.

личных имен (Vog-namen): Максимилиан («величайший») Эрнст («борьба»)⁶⁸⁰ Эгидиус («щитonosец») – это атрибуты Бога, но они так же не соответствуют реальности, как старая фотография господина Зоммера, где он изображен молодым человеком «с еще пышной черной шевелюрой, пронизательным взглядом и уверенной, почти дерзкой улыбкой на губах»⁶⁸¹, внешний облик которого напоминает иконописный лик Христа. Прогулки Зоммера вокруг озера – это аллюзии на Св. Писание. Как известно, именно около Тивериадского озера разворачивались основные события земной жизни Спасителя. Там он проповедовал, там избрал себе учеников из местных рыбаков. В истории господина Зоммера озеро также играет ключевую роль. Выполняя функцию выхода героя из лабиринта его земного существования, оно приобретает статус Дома, конечной цели его странствий. Зюскинд обращается к излюбленной ранними романтиками теме палингенезиса. Назвав своего Бога «Зоммером» (лето), писатель через альтернатию «лето – зима», обозначающую в мифологическом сознании сакральные циклы, где зима ассоциируется у северных народов со смертью, а лето – с жизнью, напоминает читателю о жизни, побеждающей смерть. Одновременно уход господина Зоммера в воды озера («Шел как по земле»⁶⁸² – вспоминает рассказчик) – это не только символический акт возвращения в природу как в первооснову в духе натурфилософии, но и иллюстрация концепции М. Хайдеггера о единстве (das Eins) мира и человека.

Поместив историю господина Зоммера на периферию воспоминаний (виртуальное странствие) рассказчика о детстве (виртуальный дом), автор не только расширяет через сближение/отталкивание многообразия смыслов, существующих по принципу антиномичной дополнительности, референциальное поле, но и создает прообраз новой художественной целостности, прозреваемой через постмодернистский хаос, и утверждает идею неиссякающей, способной к самовосстановлению жизни.

СИМВОЛ РАЗБИТОЙ ЧАШИ В РОМАНЕ Ф. ГОРЕНШТЕЙНА «ПСАЛОМ»⁶⁸³

Ю.В. Бельская

«Перипетии мысли» в произведениях, ориентированных на условные формы образительности, порой, важнее перипетий сюжета. Тяготение к напряженным философским размышлениям в мифологическом произведении свидетельствует о сконцентрированности писателя на вопросах бытия, о тревожном состоянии, порожденном попыткой глубинного проникновения в суть происходящего. С художественным исследованием вечных бытийных вопросов мы встречаемся в романе-рассуждении о четырех казнях Господних Ф. Горенштейна «Псалом». Центральным образом-символом в романе становится символ разбитой чаши.

Приведем основные значения символики чаши:

- средоточие или вместилище божественного духа;
- духовное просветление, знание, книга;
- искупление грехов;

⁶⁸⁰ Der Grosse Duden. Leipzig, 1972. S. 123.

⁶⁸¹ Там же. S. 147.

⁶⁸² Там же. S. 141.

⁶⁸³ Работа выполнена при финансовой поддержке ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы в 2009–2010 гг.» (тема гранта – «Картина мира в художественном произведении: герменевтический аспект»).

- открытая, восприимчивая, пассивная, женственная форма;
- поток жизни, бессмертие, множество, изобилие.

Добавим также, что К.Г. Юнг рассматривал чашу как символ стремления человека найти собственный центр, по существу женский символ, который принимает и отдает. Чаша – важный атрибут многих христианских святых. Это христианский символ, непосредственно связанный с евангельскими событиями: «По легенде, из изумрудного кубка Иисус пил вино на Тайной вечере, и в этот же кубок собралась его кровь после распятия. Испив из этой чаши (например, причащаясь в ритуале евхаристии), человек получает прощение грехов и вечную жизнь. Чаша эта известна под названием "Грааль". По преданию, она сделана из камня, выпавшего из короны архангела Люцифера, и, только послужив Сыну Человеческому, стала почитаться как священная»⁶⁸⁴.

Широко известен и другой символ – медицинская эмблема «чаша со змеей», предложенная в XVI в. знаменитым врачом Парацельсом. «За основу им был взят образ Гиги – богини здоровья, которую изображали со змеей в одной руке и с чашей в другой. Символ напоминает: даже яд может быть целебным, если применяется разумно – буквально с мудростью змеи»⁶⁸⁵.

Символика разбитой чаши связана с потерей цельности, чистоты, утратой веры, извращением истины, гибелью или переходом в инобытие.

Символ чаши прочитывается в романе Ф. Горенштейна на нескольких уровнях. В философско-религиозных построениях писателя этот образ иллюстрирует отношения простоты и сложности, публичного и интимного, диалектики и метафизики, бытийного и вечного. Кроме прямого авторского толкования чаши как выражения материнской религии христианства – иудаизма, в тексте присутствует еще несколько значений. Самое общее значение символа состоит в декларируемой ценности Первоначала, целостности, верности традиции. Речь идет не только о религии, хотя, прежде всего, о ней, но и о культурной, философской, общественно-исторической традициях.

Ф. Горенштейн, по его собственному признанию, принадлежит к иудео-христианской культуре. Мысль о родственной связи двух религий, об учении Христа как развитии и дополнении Ветхого Завета, настойчиво и неуклонно проводится во многих произведениях писателя. После преждевременной смерти Христа, которого Горенштейн считает великим человеком, пророком и патриотом, учение перешло к «великим инквизиторам». В извращении истинных постулатов кроется причина непонимания и вражды родственных религий.

Одна из главных претензий к христианству у автора «Псалма» восходит к преувеличенной роли человека в мире, в непомерном гуманизме, который становится сродни атеизму. Как следует из признанной работы М. Бубера «Два образа веры», иудейская традиция не приняла идею Конца Времен в Откровении Иисуса Христа, оставив неизменным образ Единого Бога. Только Бог решает, когда наступают сроки, и верующий не должен спешить. Многие постулаты М. Бубера нашли поддержку в творчестве Ф. Горенштейна.

В романе «Псалом» учение Ветхого Завета автор сравнивает с Чашей, христианство – с осколком разбитой Чаши, одновременно подчеркивая их родственность. Горенштейн пишет: «Чаша практична и диалектична в бытии, в вечном же – метафизична, осколок метафизичен и мистичен в бытии, в вечном же – диалектичен, стремясь постичь недоступное, придавая конечному диалектический смысл. Придавая человеческим страстям, человеческой любви, человеческой ненависти бесконечный, высший, вечный мистический метафизический смысл и в то же время стремясь диалектически, философски постичь такие цельные вечные понятия, как Небо и Бог. Между Чашей и ее осколками

⁶⁸⁴Режим доступа: www.simbolarium.ru, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁶⁸⁵ Там же.

такая же разница, как между верой и религиями, между смыслом и концепциями, между первичностью интимного чувства и первичностью публичного обряда...»⁶⁸⁶

В своих рассуждениях Ф. Горенштейн выступает с позиции средневекового ученого, отрицающего научные методы познания в стремлении «постичь недоступное», предупреждающего о духовном тупике мировоззрения современного человека. В авторской рефлексии, предваряющей пятую притчу, рефреном, как звоном поминального колокола, звучат слова «но разбита чаша»: «Кровью Завета подытожил пророк Моисей Божье, и влил он эту кровь Завета в чашу, чтоб затем этой кровью окропить народ. Не речной водой, а кровью кропил Моисей народ. Но разбита теперь чаша, и о том пятая притча, ради которой послан на землю Антихрист»⁶⁸⁷.

Устойчивым приемом поэтики Горенштейна является дублирование прямого авторского слова в сюжетной ситуации. Наглядный пример встречаем в эпизоде реально-го бития посуды, пародийно рисуящем подход псевдоученого, представителя диалектического материализма: «Иловайский, облапив пальцами ревматика чайную ширпотребовскую чашку, белую с голубым ободком, от которой пахло водкой, сказал:

– Посмотрите на эту чашу, – он употребил слово "чаша" вместо "чашка", поскольку считал себя ученым-античником, – посмотрите на эту чашу... Сейчас она проста... Но вот я ударю ее об пол, и она сразу станет сложной...

И верно, он ударил по-русски безжалостно, антимещански чужую вещь об пол, хрустнуло, заскользили осколки, и умолкли все, ибо верно, сложной стала ширпотребовская чашка»⁶⁸⁸.

В романе используется прием, характерный и для других произведений Горенштейна, – сочетание трансцендентного взгляда на действительность с неким позитивистским, физиологическим подходом, объяснением происходящего. Кажется, автор специально обращает внимание на их сочетание, зачем-то необходимое ему. Иногда это сочетание выглядит игрой, слышится скрытая авторская насмешка над столь различными по своей природе подходами, параллельно представленными в тексте. Первый подход соотносим с культурой Средневековья, второй – с культурой Нового времени.

В пятой части романа автор передает свои мысли одному из сыновей Антихриста Андрею Копосову, которому уготована сложная судьба человека с нетипичным для представителя советской молодежи 1970-х гг. образом мышления. Студент Андрей Копосов стремится самостоятельно разобраться в модных для того времени вопросах религии. Единственно верным оказывается интуитивное постижение библейских истин, свободное от чужого влияния. Так, Андрей с трудом ищет свой путь, вместе с автором считая, что «чуждая Христу христианская топь метафизических вопросов отняла у западной культуры значительную часть ее духовной силы, не давая подойти к тем библейским истинам, которые лежат в фундаменте бытия. Иногда он сознавал это настолько ясно, что все духовные муки гениев прошлого казались ему понятными. Это и смущало его, это и пугало его, это и уводило прочь от ясности к известным и признанным в московском молодежном обществе толкователям евангельских истин, которые брали над ним верх»⁶⁸⁹.

«Библейские истины, лежащие в фундаменте бытия», являются единственной точкой отсчета не только приведенных размышлений, но и всего идеологического плана произведения. Отчасти здесь можно увидеть классицистическую модель взгляда на искусство с преклонением перед высокими образцами прошлого. В романе выстраивается ценностная иерархия: «низшая стадия творчества есть эпигонство, затем новаторство, а

⁶⁸⁶ Горенштейн Ф. Псалом. М. : Эксмо-Пресс, 2001. С. 338.

⁶⁸⁷ Там же. С. 324.

⁶⁸⁸ Там же. С. 323–324.

⁶⁸⁹ Там же. С. 341.

затем – подражание великим образцам». В качестве примера гениального подражания автор приводит имена Шекспира и Пушкина. Он уверен в том, что «подражание великим образцам требует гораздо больше таланта, чем новаторство»⁶⁹⁰.

Мысль о непреходящей ценности культурного наследия объединяет три эпиграфа романа-рассуждения:

- «Не следуй за большинством на зло и не решай тяжбы, отступая по большинству от правды. И бедному не потворствуй в тяжбе его» (Вторая книга Моисеева. Исход. 23:2);

- «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная» (Пушкин);

- «Наслышался и про вашу живопись.
Бог дал вам одно лицо, а вы себе – другое.
Иная и хвостом, и ножкой, и языком,
и всякую Божью тварь обзовет по-своему,
но какую штуку ни выкинет,
все это одна святая невинность» (Шекспир).

Цепочка источников «Библия – Пушкин – Шекспир» концептуальна для автора, опора на эти авторитеты является его нравственным и художественным ориентиром в творчестве. Провозглашение идеи возврата к правильному пути, уже предсказанному, опасности извращения этого пути объединяют все три эпиграфа.

Мотив утраты традиций целостного восприятия звучит в эпизоде описания конференц-зала Литературного института, где учится Андрей Копосов. Конференц-зал, увешанный «кусками литературы всех времен и народов», напоминает герою отдельные органы, извлеченные из тела: «Вокруг были профили и силуэты. И понял Андрей – это литературная анатомичка, морг для отдельных частей тела. Заспиртованные цитаты и обложки, что-то вроде печени, легких, рук и ног в банках со спиртом. Части тел в спирте менее имеют отношение к человеку, чем камень на улице или ветка дерева. Камень и ветка дерева более похожи на живого человека, чем его собственная печень или легкие, из него вынутые. Так же далеки от литературы и эти куски литературы в литературной анатомичке. Да и во всем этом заведении есть что-то медицинское, научное, где литература выглядит подопытным существом, кроликом, которого мучают исследованиями, где литературе уготовлена роль жертвенная во имя людского благополучия, согласно гуманным принципам социалистического реализма»⁶⁹¹.

В приведенном фрагменте слышна эмоциональная оценка пагубности разрыва культурных связей, превращения литературы в «анатомичку». Причины этого разрыва усматриваются в революционной активности человека, возмнившего себя равным Создателю. Здесь выстраивается вариант образа-символа разбитой чаши.

В этой связи одной из основных функций центрального персонажа романа Антихриста является склеивание осколков символической Чаши. Принося казни Господни, Антихрист, Дан, Аспид отбраковывает ущербные осколки и воссоединяет сохранившиеся: «Ибо не все осколки Чаши будут склеены, будут и отторгнутые, однако Божьей силой Чаша будет как новая...»⁶⁹²

В художественной ткани произведения символическое воссоединение элементов разбитого целого происходит в семье Антихриста. В пятой части романа автор сводит вместе всех детей мифологического персонажа. Подобием Чаши становится «святое семейство Антихриста»: Пелагея, уроженка села Брусяны, Вера Копосова, приобщенная к семье через прелюбодеяние, как Фамарь к Иуде, Андрей, – сын Веры, доброе се-

⁶⁹⁰ Там же. С. 368.

⁶⁹¹ Там же. С. 400–401.

⁶⁹² Горенштейн Ф. Псалом. М. : Эксмо-Пресс, 2001. С. 404.

мя, семя злое – Вася, рожденный от Марии Коробко, «который был навек отторгнут». Приемная дочь Руфь, а на самом деле пророчица Пелагея, становится в финале матерью еще одного сына Антихриста, рождается его «основное семя».

Возвращаясь к одному из значений символики чаши, предположим, что для постижения идеи романа важен и образ чаши со змеей – медицинская эмблема. Одно из имен Антихриста – Аспид, вид ядовитой змеи, неоднократно упоминаемый в Библии. Горькое лекарство, приготовленное на основе яда, способно восстановить утраченное здоровье так же, как горькие истины, высказанные в романе-рассуждении «Псалом», призваны склеить «разбитую чашу» современной культуры.

ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХЕТИПА ЮРОДИВОГО В РОМАНАХ САШИ СОКОЛОВА

О.Е. Романовская

Начиная с Вен. Ерофеева русские постмодернистские писатели обращались к архетипу юродивого⁶⁹³, по-разному используя семантический потенциал этого образа. Мировоззрение, основанное на ощущении хаотичности и абсурдности человеческого существования, позволило В. Аксенову, В. Ерофееву, Е. Попову, Д. Пригову, Т. Толстой, И. Яркевичу раскрыть новые грани архетипа, найти в его общем и универсальном смысле то, что с наибольшей полнотой и выразительностью представляет постмодернистскую картину мира. В художественной действительности романов Саши Соколова архетипический образ юродивого занимает центральную позицию, являясь отправной точкой ее понимания.

В романе «Школа для дураков» душевная болезнь главного героя выполняет функции «остранения», позволяющего обнаружить симулятивность общественной идеологии и утверждаемых ею ценностей. В «Школе для дураков» юродствование персонажа мотивируется психическим заболеванием, которое в традициях русской допетровской культуры рассматривалось как «природное», а не «самопроизвольное безумие»; последнее отождествлялось с мученичеством «Христи ради». «Самоизвольное мученичество» как культурная модель поведения объединяет в себе «аскетическое самоуничтожение, мнимое безумие, оскорбление и умерщвление плоти»⁶⁹⁴ с «обязанностью "ругаться миру", то есть жить в миру, среди людей, обличая пороки и грехи сильных и слабых...»⁶⁹⁵

Трансформация и усложнение этой модели поведения и структуры архетипа юродивого отмечается в двух следующих романах писателя – «Между собакой и волком» и «Палисандрия».

«Между собакой и волком» – наиболее сложное для восприятия произведение Саши Соколова. Отчасти это обусловлено ослаблением и нарушением причинно-следственных связей между событиями и стиранием четких границ между героями романа. Идентичность рассказчика Ильи Петрикеича не может быть строго определена: «Он ремесленник, преимущественно точильщик, и затем, в калейдоскопе эпизодов, –

⁶⁹³ Здесь мы используем понятие «архетип» в том смысле, который придается ему в современном литературоведении, как «устойчивую риторическую конструкцию, повторяющуюся в литературах и культурах различных эпох» (Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 15).

⁶⁹⁴ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л. : Наука, 1984. С. 79.

⁶⁹⁵ Там же.

кожевенник, наждачник, старьевщик, лудильщик, картонажник...»⁶⁹⁶ Превращения, происходящие с героем, имеют, по справедливому утверждению М. Липовецкого, метонимическую природу, поэтому семантическое ядро образа сохраняется: главный герой – это человек социального низа, маргинал, калека. Илья Петрикеевич Дрынзырэлла (Зынзырелла) – полиперсонаж, образ, имеющий множество двойников, дублирующих его язык, биографию, отдельные качества характера. Имперсональность обусловлена специфичностью художественного пространства книги. Сумеречный мир романа – «это место исчезновения, неопределенности, место невероятных преобразований и метаморфоз»⁶⁹⁷, в котором контуры между предметами и лицами размываются, личность лишается уникальных, одной ей присущих свойств, деиндивидуализируется, становится воплощением неких типовых черт. Итеративными мотивами, формирующими мультиперсонаж, становятся аскетизм, социальная маргинальность и отверженность, разрыв с прежней культурой.

По мнению А.М. Панченко, социальный и культурный смысл юродства заключается в создании «третьего мира», который не вписывается в рамки официальной и народной культур, но вмещает в себя их признаки. Юродствование воплощается в балансировании на грани между ними.

Исследование «третьей культуры» показало, что мироощущение человека, причастного ей, отмечено «социальной неприютностью его творцов: в целом его можно охарактеризовать как трагикомическое»⁶⁹⁸. Создателями и потребителями культуры примитива становятся люди, «выломившиеся из прежних социальных структур и не нашедшие своего места в новых»⁶⁹⁹, благодаря чему она совмещает «несовместимые, казалось бы культурные традиции»⁷⁰⁰. Диапазон стилей третьей культуры бесконечно широк: он вбирает в себя образцы и модели элитарного творчества, принципы массового искусства, впитывает фольклорные традиции.

Принадлежность Дзынзырэллы «третьей культуре» обнаруживается в смешении разных лексических пластов, своеобразный микст которых представлен уже в первой главе.

Просторечные слова и характерные для разговорной практики идиомы составляют лексическую основу речи рассказчика: *куковал, где поселит, подъялдыкивал, тарыбары я там особенно не рассусоливаю, с соседом фигли-мигли у ней... задурил-таки тот ей голову, подначивать, башка, допетрил, матата, урвал, рассусоливаю, выдрючиваются, и вся недолга, пробы негде на ней ставить, семь верст киселя хлебать*. Знаком принадлежности полиперсонажного рассказчика маргинальной среде становятся жаргонизмы, лексика «фени»: *кантовались, корешок, долбаный*.

Другая стилевая тенденция связана с желанием героя придать своей речи черты книжности. Она выражается в архаизации языка: *на зеркале вод, веретена рябых облаков, не обряцете, паче чаяния, град деревянен, убиенного, вежды, вервие, сума переметная, изрек, промолвил*. Особую нишу в речевой структуре романа занимают устаревшие слова, значение которых описано в словаре В. Даля: *исполать, никнуть, листобой, турман, катух, заколодило*.

Используются лексемы и штампы официально-деловой речи: *хозтовар, укажу на следующее, поставлю в известность, выслуга лет, переполнен лимит койко-мест, предупредить*.

⁶⁹⁶ Карамитти М. Мультфильмы Брейгеля и образ Волги в «Между собакой и волком» Саши Соколова. Режим доступа: <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2377/1/23.pdf>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁶⁹⁷ Там же.

⁶⁹⁸ Голубков М. Русская литература XX в.: После раскола. М. : Аспект Пресс, 2002. С. 93.

⁶⁹⁹ Там же. С. 91.

⁷⁰⁰ Там же. С. 93.

Диффузия книжного и разговорного дискурсов способствует возникновению стилевых гибридов: *гребует кружечкой общественно-полезного пивка, судари попрошай, сумерки так и вьются над глупой моей башкой, во прахе тошиловки сей, бестактно шибает в нос, бывшее пох...но.*

Язык древнерусских юродивых – отдельная, очень важная часть их образа. Отмечается, что «его идеальный язык – молчание»⁷⁰¹. «Развитием принципа молчания можно считать глоссолалию, косноязычное бормотание, понятное только юродивому, те «слова мутна», которые произносил Андрей Цареградский. Они – сродни детскому языку, а детское «немотствование» в Средние века считалось средством общения с богом»⁷⁰². Стилистические ошибки, грамматическая несогласованность и семантическая несочетаемость различных элементов лишают речь рассказчика в «Между собакой и волком» логической связанности, значительно затемняют ее смысл. Однако можно заметить, что косноязычие романа особого рода, оно содержит в себе момент игры со словом.

«Игровой текст создается в том числе за счет преодоления нормы»⁷⁰³. Нарушение лексической и грамматической сочетаемости, изменение состава устойчивого словосочетания, употребление ненормативной формы слова, введение в текст неологизмов и окказионализмов – все это приемы создания «изошренного косноязычия»⁷⁰⁴. Модификации устойчивых словосочетаний («артель индивидов им. Д. Заточника», «вошли в его шкуру любезно, плеснув от души», «сердито плача горячими бельмами», «в кубарэ из какой-то ложной гордыни посуду не принимают во внимание», каламбуры – «позабыв про печали с печатями», «непутевый ведь народ ребята путейцы», «брезгуя, воротили нос, несмотря что и сами пачули не первой свежести», неологизмы – «холод, голод повсюду, поземка, тиф – все, что хочешь, – с валенками – дефектив», «Ваше Калечество», «совершенный культяп», «народ фигурует») создают речь, находящуюся (как и язык юродивых) «вне быта и нужд».

В романе «Палисандрия» главный герой сохраняет такую особенность архетипа юродивого, как «совмещение непримиримых крайностей»⁷⁰⁵.

Исследователи романа не раз указывали на радикальные изменения в облике Палисандра: «Собственная биография Дальберга выстраивается из уже отмеченных нами соколовских экстремумов, то есть практически без переходных отрезков оперирует только крайними состояниями человеческого существования: знатность и безвестность, культ личности и предельное унижение, безмерное богатство и нищета, амплуа великого любовника и жертвы сексуальных издевательств, юность и старость»⁷⁰⁶. В образе Палисандра сохраняется характерная для архетипических структур способность к конвергенции амбивалентных значений: архетип юродивого очень часто играет семантически антиномичными знаками культуры, отождествляя царя и изгоя, раба и властелина.

Контрастность актантных масок, способность к перевоплощениям коррелирует с полистилистической организацией романа.

В «Палисандрии» происходит коллажное взаимоналожение жанров и соответствующих им носителей стиля. Интерференция различных языков, их бесконфликтное

⁷⁰¹ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 95.

⁷⁰² Там же. С. 96.

⁷⁰³ Рахимкулова Г. Окказионализмы в прозе Владимира Набокова и проблемы игрового стиля // Текст. Интертекст. Культура: сб. докл. Междунар. науч. конф. (Москва, 4–7 апреля 2001 г.). М.: Азбуковник, 2001. С. 334.

⁷⁰⁴ Десятов В. В., Карбышев А. А. Система субъектов речи в романе Саши Соколова «Между собакой и волком» // Известия Алтайского государственного университета. 2005. № 4 (38). С. 82. (Филология.)

⁷⁰⁵ Там же. С. 86.

⁷⁰⁶ Савельзон И. Маскарад в зеркальной комнате (О романе Саши Соколова «Палисандрия») // Вопросы литературы. 2008. № 4. С. 215.

существование в одном тексте, фрагменте, фразе – одна из особенностей повествовательной структуры, в которой контрастные культурные коды «идиллически сливаются в полуфантастический-полупародийный стиль»⁷⁰⁷. А. Жолковский в коротком отрывке текста обнаруживает элементы целого спектра литературных дискурсов – от классицистического до соцреалистического и отмечает: «Этот наворот стилей совершенно абсурден... Но все сбой искусно прикрыты – стилистическая соль отрывка именно в полной пригнанности несовместимых элементов»⁷⁰⁸.

Конструктивным повествовательным приемом является стилевой центон. «Чужое» слово в общем потоке речи рассказчика обнаруживает себя в виде стилевых реминисценций, которые утрачивают присущий им изначально эмоционально-экспрессивный ореол и наполняются ложным пафосом.

Эмоциональная доминанта того или иного дискурса, как правило, вытесняется квазипафосом. В рассуждениях Палисандра о судьбе «маленького человека» сентиментально-патетический слог пародируется с помощью заострения некоторых его сторон (риторичности, выпренности) и введения целого ряда комических, не соответствующих теме деталей: «Кто сей? Что сей?... До чего же он безымянен! Подумать: наверное, ни в игорных домах Вера-Круза, ни на журфиксах в Сохо, ни в борделях Бордо – никто никогда не видел и не увидит этого неособенного, с давно поредевшей копной волос гражданина. Да что там наверное – наверняка. Недалек и неловок, ненужен и невелик, он безвыездно и безнадежно жительствова, где велела судьба – где положено: где-нибудь в Жмеринке, в Туле...» Традиционный пафос защиты «маленького человека» сменяется проявлением ложного сочувствия.

В этом же квазипатетическом ключе выдержаны многие блоки текста, в том числе прощание Палисандра с родиной: «О ты, оставляемая мной из лучших побуждений и до лучших времен! Не гляди сиротливо из-за острожных решеток, из-под соломенных крыш и чиновничьих козырьков, из замочных скважин и крепостных бойниц. Не пой грустных песен – не пей из копытца – поди туда, не знаю куда – сотвори то, не знаю чего – только бы не преглупо – только бы не предико. Да не укради – да не убий – не лжесвидетельствуй себе же во зло пред ужасным судом истории. Стань честнее. Будь доброй и славной. Благородной и чистой. Юродивой и святой. Будь, если можешь, счастливой. Будь!» Фрагмент почти полностью компилируется из идиоматических выражений и цитат, обнажающих искусственность патриотических эмоций героя.

Именно эта особенность рассказчика – имитировать разные стили, наполнять ложной патетикой любые, даже самые заветные темы, и этим профанировать их – позволяет расценивать позицию рассказчика как осознанное юродство, основанное на парадоксальном освоении «чужого» слова. Парадокс основан на активизации принципа «стеба», который, по мнению М. Липовецкого, «сочетает в себе две дискурсивные операции: во-первых, «гиперидентификацию с формой авторитетного символа... т.е. точное или слегка гротескное воспроизведение авторитетной формы...» и, во-вторых, де-контекстуализацию символа, помещаемого в неподходящий, профанирующий или просто неуместный контекст – что, естественно, вызывает комический эффект»⁷⁰⁹.

Использование «стеба» обусловлено позицией культурного и социально-идеологического аутсайдерства как части поведенческой модели, восходящей к архетипу юродства.

⁷⁰⁷ Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург : Изд. Екатеринбург. ун-та, 1997. С. 277.

⁷⁰⁸ Жолковский А. Графоманство как прием // Жолковский А. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. М. : Советский писатель, 1992. С. 83.

⁷⁰⁹ Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М. : Новое литературное обозрение, 2008. С. 501.

Феномен юродства, как показывают исследования А.М. Панченко, основан на лицедействе, жест юродивого всегда рассчитан на публику, его поведение – это игра. Но игра, имеющая серьезный социальный подтекст: «если скоморох увеселяет, то юродивый учит. В юродстве акцентируется внеэстетическая функция, смеховая оболочка скрывает дидактические цели»⁷¹⁰. Постмодернистский текст лишен серьезной, дидактической направленности в силу мировоззренческого «отказа от истины». В «стебе» Палисандра отсутствует морализаторский подтекст, он представляет собой игру ценностями, нормами и стереотипами культуры, которые профанирует, не преследуя обвинительных и нравоучительных целей.

То, что в постмодернизме значительно редуцирована морально-дидактическая составляющая архетипического образа юродивого, трансформирует его, сближая с архетипом трикстера.

«Фольклорная модель трикстера породила целый ряд более поздних литературных и культурных типов, таких, как плут, пикаро, шут, клоун, самозванец и т.п. Все они отличаются и друг от друга, и от их общего первоисточника – трикстера как мифологического героя, – однако всех их объединяет некий "общий знаменатель": набор черт, в той или иной степени восходящих к мифологическому трикстеру. Этот набор качеств, разумеется, никогда не остается постоянным: где-то он представлен более полно, где-то – менее. Но именно этот подвижный набор свойств мы и обозначим термином *архетип трикстера*»⁷¹¹. Перечисленные М. Липовецким черты (амбивалентность и функция медиатора, лиминальность, способность трансформировать плутовство и трангрессию в художественный жест, прямая или косвенная связь с сакральным контекстом) обнаруживают родственность архетипов юродивого и трикстера. Близость, почти тождественность их культурных позиций подчеркивает разницу функций: первый направляет и учит, второй путем «нарушения границ и переворачивания социальных и культурных норм»⁷¹² играет с ними, а также деконструирует все, «претендующее на серьезность и сакральность»⁷¹³. Юродивый – пророк и учитель, трикстер – игрок и фокусник. Оба выпадают из культурно-идеологических полей современности, демифологизируют ее своим парадоксальным поведением.

В романах Саши Соколова характерные черты архетипов юродивого и трикстера воспроизводятся в модели поведения героев и мультипресонажей: в гротескном совмещении несовместимого (порождающем, к примеру, гермафродитизм), в принадлежности к маргинальной среде или уходе в нее из среды официальной, в эпатаже, к которому можно отнести сексуальное юродство Палисандра, в театральности жестов. Стремление к лицедейству, художественному эффекту, характерное, и для юродивого и для трикстера, выразительнее всего проявляется в «Между собакой и волком» и «Палисандрии» на уровне игры со словом.

Являясь своего рода реакцией постмодернизма на обеднение разговорного и литературного языка, на экспансию речевой косности, эта игра знаменует возвращение к тем формам повествования, главной задачей которых было обогащение языковых ресурсов и выход за узкие рамки утилитарного понимания речи, к юродивым «словесам мутным». В то же время каламбуры, семантические и структурные трансформации речевых штампов, изобретение новых слов, стилизации – это те фокусы, та магическая игра, в которую втягивает читателя постмодернистский трикстер.

⁷¹⁰ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л. : Наука, 1984. С. 86.

⁷¹¹ Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 14–15.

⁷¹² Там же. С. 30.

⁷¹³ Там же. С. 29.

ПРИРОДНО-КОСМИЧЕСКАЯ МИФОЛОГЕМА *ВОДА* В «КОЛЫМСКИХ РАССКАЗАХ» В. ШАЛАМОВА

Е.Е. Коновалова

Исследование мифологического пласта в произведениях искусства позволяет осмыслить историческую реальность в особом ракурсе, при котором созданная автором художественная модель приобретает универсальное содержание, выходящее за «социально-исторические и пространственно-временные рамки»⁷¹⁴. Данный аспект представляется актуальным при изучении прозы Варлама Шаламова.

Мифопоэтические символы являются своеобразными скрепами в рассказах писателя, соединяющими в единое целое описание реального бытия Колымы и архаические (вневременные) формы инобытия. Так, природно-космическая мифологема *вода* в тексте колымской эпопеи образует концептуальный и вербальный сегмент особого «мифологического» мира.

Согласно древнейшим представлениям многих народов, вода – одна из фундаментальных стихий мироздания, «вселенское стечение потенциальных возможностей, предшествующее всем формам и всему творению. Это среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения»⁷¹⁵. В «Колымских рассказах» В. Шаламова данная мифологема находит свое воплощение в таких гидронимах, как *река, ручей, болото, море*.

Герой рассказа «Сентенция» внимательно всматриваются в природную стихию воды, подтверждая, что река «была не только символом жизни, но и самой жизнью»⁷¹⁶. Об этом говорит «ее вечное движение, рокот неумолчный, свой какой-то разговор, свое дело, которое заставляет воду бежать вниз по течению»⁷¹⁷. Даже переменив «высушенное солнцем, обнаженное русло и чуть-чуть ниточкой водной пробираясь где-то в камнях, повинаясь извечному своему долгу»⁷¹⁸, она не теряет своей животворящей силы. Высушенное дно реки с гремющими под ногами камнями, сыпучим песком становится для путника верным ориентиром. В рассказе «Утка» автор наделяет воду эпитетом «живая»: именно такой показалась «вода на полыньях» птице, спасавшейся от голодного заключенного в проталине горного ручья⁷¹⁹. Однако жизнь и смерть – звенья одной цепи: если лагернику грозит гибель от голода в бараке, то утке предстоит умереть в полынье, и «живая» вода, по канонам фольклорной традиции, становится «мертвой»⁷²⁰. Соединение несоединимого (бытия с небытием) находит опору в библейском тексте, где различаются животворящая сила небесной воды и непригодность для человека и природы воды «нижней», земной.

У Шаламова «живая» вода способствует как физическому, так и духовному возрождению человека, пробуждает надежды на светлое будущее: «Я дошел до моста и посмотрел вниз: на кипящую, зеленую, прозрачную до дна Ангара» («Поезд») ⁷²¹. Чистая вода возродила чувства героя, вернула ценностные ориентиры, казалось бы, совсем атрофированные в условиях Колымы: «Я понял, что самое дорогое, самое важное для

⁷¹⁴ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М. : Восточная литература, 1995. С. 295.

⁷¹⁵ Аверинцев С. С. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. М. : Большая российская энциклопедия, 2003. Т. 1. С. 240.

⁷¹⁶ Шаламов В. Колымские рассказы. М. : Эксмо, 2007. С. 409.

⁷¹⁷ Там же.

⁷¹⁸ Там же. С. 410.

⁷¹⁹ Там же. С. 446.

⁷²⁰ Шаламов В. Колымские рассказы. М. : Эксмо, 2007. С. 447.

⁷²¹ Там же. С. 680.

человека – время, когда рождается родина, пока семья и любовь еще не родились»⁷²². В рассказе «Букинист» в представлении героя барометром жизни заключенных являются водяные часы, которые «отмеряли не минуты, а человеческую душу, человеческую волю, сокрушая ее по капле, подтачивая, как скалу»⁷²³.

Следует также отметить: «живая» вода может приобрести значение «святой», что восходит к христианской традиции. Например, в рассказе «Воскрешение лиственницы» сибирская веточка расцвела, но для этого потребовалась сила и вера человека. «<...> Ветка засохла, стала безжизненной, хрупкой и ломкой – жизнь ушла из нее», но за распадом следует «второе возрождение», и «лиственница в квартире поэта ожила в банке с водой»: «Посылая ветку, человек не понимал, не знал, не думал, что ветку в Москве оживят, что она, воскрешая, запахнет Колымой, докажет свою силу, свое бессмертие»⁷²⁴. Чтобы оживить мертвую ветку, нужно самому ожить, уверовать, изменить свое восприятие окружающего мира.

Как известно, с погружением в воду связан ритуал крещения, что находит воплощение в рассказе «Геологи». Фамилия одного из сквозных персонажей – Крист – явно указывает на ассоциации с Христом или с крестом (Иоанн Креститель). Крист через помывку и дезинфекцию должен приобщить вновь прибывший этап к лагерному миру, «окрестить». Крещение в христианстве становится главным средством духовного возрождения, но на Колыме, где «масштабы понятий, оценок смещены, а подчас перевернуты ногами»⁷²⁵, омовение теплой больничной водой не согревает душу героя. Но не менее важно, что оно не согревает и тело, т.к. в условиях «запредельности» «<...> а тело посерьезнее, покапризнее человеческой души – тело имеет больше нравственных достоинств, прав и обязанностей»⁷²⁶.

Вода в рассказах может являться метафорическим эквивалентом крови. Примеры многочисленны: «еще не отшумели подводные кровавые волны» («Сучья война»)⁷²⁷; «капля по капле сочился рассказ Флеминга – собственная ли его кровь капала на мою обнаженную память» («Букинист»)⁷²⁸; «выбей пробку и потечет не вода, а кровь» («Перчатка»)⁷²⁹. Подобные ассоциации опять-таки традиционны: «вода – жизненные "соки" – человеческая кровь»⁷³⁰.

Но Колыма в изображении автора – сфера не столько живого, сколько мертвого. Его населяют «живые скелеты», «будущие мертвецы», «полумертвые доходяги», а кровавые реки – существенный атрибут «нижнего мира»: «На Колыме могла забить фонтаном человеческая кровь, а не спирт, не гейзер теплой подземной воды» («Перчатка»)⁷³¹.

Примечателен тот факт, что вариации воды (болото, дождь, грязь) объединяет монохромность: «серый дождь», «темно-зеленые волны», «мрачное болото». Подобная цветовая гамма совпадает с представлениями славянского фольклора, трактующего все эти водные реалии как вместилище нечистоты, дьявольских, связанных с бесовством сил: «все было какой-то единой цветовой гармонией – дьявольской гармонией» («Дождь»)⁷³². В итоге формируется устойчивое «архаическое представление о "нижнем

⁷²² Шаламов В. Колымские рассказы. М. : Эксмо, 2007. С. 680.

⁷²³ Там же. С. 385.

⁷²⁴ Там же. С. 602.

⁷²⁵ Там же. С. 628.

⁷²⁶ Там же. С. 623.

⁷²⁷ Там же. С. 481.

⁷²⁸ Там же. С. 385.

⁷²⁹ Там же. С. 624.

⁷³⁰ Аверинцев С. С. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. М. : Большая российская энциклопедия, 2003. Т. 1. С. 240.

⁷³¹ Шаламов В. Колымские рассказы. М. : Эксмо, 2007. С. 624.

⁷³² Там же. С. 35.

мире", где *ни день – ни ночь, ни луна – ни солнце, ни жизнь – ни смерть*, т.е. *инобытие*, ставшее *постбытием* – физическим выживанием в условиях духовной смерти». Поэтому не зазорно разрыть свежую могилу, снять с мертвеца нательное белье, чтобы обменять его на хлеб или табак («Ночью»)⁷³³.

Вода в своей мифической сути – граница между земным и потусторонним миром (воды Леты). Иначе говоря, это образная аналогия восприятия жизни как части бинарной оппозиции. Так, в рассказе «Эсперанто» море для героя – граница не только между жизнью и смертью, но прошлым и настоящим: «<...> пытаюсь по-настоящему освободиться, переплыть это страшное море, по которому двадцать лет назад привезли меня на Колыму»⁷³⁴. В связи с этим следует отметить символику корабля как главного средства передвижения водным путем, перенесение людей с берега на берег. И в этом своем предназначении корабль уподоблялся зооморфным существам: коню, соколу, плавающему животному. Кроме того, перемещение по воде предполагает и реализацию двоичной мифологической оппозиции «свое – чужое», восходящей к более общей: «жизнь – смерть». Это «водное транспортное средство, призванное облегчить переход души усопшего из мира людей в мир посмертного существования, неразрывно связано с восприятием загробного мира как места, отдаленного от этого света преградой в виде реки мертвых»⁷³⁵. И не случайно перевозивший души мертвых корабль означал смерть. Так, в рассказах «Причал ада», «Боль», «Шерри-бренди», «Татарский мулла и чистый воздух» возникает символическое значение корабля, парохода. Водное транспортное средство в этих и других шаламовских текстах менее всего является символом спасения – Ноевым ковчегом. Скорее, это корабль смерти, подобие лодки Харона, поскольку Колыма у Шаламова наделена чертами царства мертвых: «Тяжелые двери трюма открылись над нами, и по узкой железной лестнице поодиночке мы медленно выходили на палубу <...>. И, отводя глаза, я подумал – нас привезли сюда умирать» («Причал ада»)⁷³⁶.

Представление о воде как о пограничном пространстве между двумя мирами приобретает дополнительную экспрессивность от введения образа зеркала: «Трудно назвать это зеркалом, обломок стекла, как будто поверхность воды замутилась, и река осталась мутной и грязной навсегда» («Житие инженера Кипреева»)⁷³⁷. В библейской традиции небеса (эквивалент воды) сравнивались с зеркалом, что означало гадательность, неясность восприятия смертным духовного и вечного. В мифопоэтической модели мира В. Шаламова зеркало – артефакт, способный моделировать ирреальное пространство: «Но когда-то зеркало было зеркалом, пронесенным мною через два столетия – лагеря, воля, похожей на лагерь, и всего, что было после XX съезда партии»⁷³⁸. Зеркало имеет функцию волшебного предмета («это не амулет»), хранящий «что-то бесконечно более важное, чем хрустальный поток прозрачной, откровенной до дна реки» – любовь, добро, милосердие. Поэтому «зеркало привлекает лучи зла, отражает лучи зла, не дает мне раствориться в человеческом потоке»⁷³⁹.

Водная стихия обладает свойством растворять твердые вещества; она замерзает и испаряется в природных условиях, становясь в итоге символической стихией превращения: «летит вода, соединившаяся с растаявшим снегом, снег превращается в воду и позвавшая в небо, в полет» («Водопад»)⁷⁴⁰. Мифологема воды в «Колымских расска-

⁷³³ Жаравина Л. В. Со дна библейского колодца: о прозе Варлама Шаламова : монография. Волгоград : Перемена, 2007. С. 20.

⁷³⁴ Шаламов В. Колымские рассказы. М. : Эксмо, 2007. С. 358.

⁷³⁵ Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. М, 2002. С. 237.

⁷³⁶ Шаламов В. Колымские рассказы. М. : Эксмо, 2007. С. 516.

⁷³⁷ Там же. С. 185.

⁷³⁸ Там же.

⁷³⁹ Там же. С. 186.

⁷⁴⁰ Там же. С. 246.

зах» часто вступает во взаимодействие с тонкой стихией воздуха. Так, в стихотворении в прозе «Водопад» «сигарообразный алюминиевый ручей» «прыгает в воздух», «хрустальная струя воды ударяется в голубую воздушную стену», «брызги, капли мгновенно соединяются вновь, снова падают, снова разбиваются»: подобное смешение двух стихий представляет собой универсальный символ текущего человеческого существования. Но чаще всего холодный поток воздуха превращает воду в овеществившуюся стихию небытия – *лед*.

В мифопоэтической модели лед воплощает основное архетипическое значение смерти («Он прыгнул прямо в ледяную дымящуюся воду, обломив опущенную снегом кромку синего льда»⁷⁴¹), замирание, парализацию возможностей человека («Бульдозер сгребал эти окоченевшие трупы, тысячи скелетоподобных мертвецов»⁷⁴²). Колымский холод и лед становятся символами-опорами повествования. В вечной мерзлоте оставлена перчатка из отмороженной кожи рассказчика, опущены скелеты с биркой на левой ноге: «<...> трупы их не успевали еще разложиться. Впрочем, их трупы будут нетленны всегда – мертвецы вечной мерзлоты» («Заговор юристов»)⁷⁴³. Весь лагерь покрыт ледяной коркой (палатки, карцеры, шурфы, бараки, «транзитки», машины, больницы), под которой нет признаков жизни. Метафора холода и льда тесно взаимосвязаны и приобретают в «Колымских рассказах» различное значение: буквальный смысл («Мороз пронизывал все тело до костей – это народное выражение не было метафорой»⁷⁴⁴), притчевое значение (лед и холод, как и вся колымская природа, «всегда в союзе с начальством»⁷⁴⁵), символично-метафизическое (человек беззащитен перед натиском холода: это «подземный холод вечной мерзлоты»⁷⁴⁶). Холод добирается не только до клеток мозга, но и человеческой души: «Так и душа – она промерзла, сжалась и, может быть, навсегда останется холодной»⁷⁴⁷. Даже в мае воспоминание о том, что было месяц назад, пронизано всепроникающим холодом и жаждой тепла: «<...> костер потухал, и четверо очередных арестантов сидели по четырем сторонам, окружая костер. Каждый голыми руками почти касался рдеющих углей отмороженными, нечувствительными пальцами» («Май»)⁷⁴⁸.

Таяние льда традиционно связано с возрождением окружающего мира, возвращением к жизни, но только не в условиях Колымы, ведь ледяная вода приносила не меньше страданий заключенному. Примечателен тот факт, что процесс превращения льда в воду является и метафорой освобождения человека от вечных оков Колымы: «Срок таял, как лед, уменьшался. Конец срока был близок» («Лида»)⁷⁴⁹.

Мифолого-метафизический аспект «Колымских рассказов» – своего рода «остатки ледниковой фауны» под фундаментом произведения⁷⁵⁰, исследование которых открывает неисчерпаемость смыслопорождений. Так, в мифологеме *вода* реализуется важнейшая для Шаламова дихотомия «жизнь – смерть» («несколько раз за день человек возвращается в жизнь и уходит в смерть»⁷⁵¹), структурирующая повествование и раскрывающая своеобразие колымского мира.

⁷⁴¹ Шаламов В. Колымские рассказы. М. : Эксмо, 2007. С. 131.

⁷⁴² Там же. С. 321.

⁷⁴³ Там же. С. 175.

⁷⁴⁴ Там же. С. 21.

⁷⁴⁵ Там же. С. 22.

⁷⁴⁶ Там же. С. 145.

⁷⁴⁷ Там же. С. 22.

⁷⁴⁸ Там же. С. 577.

⁷⁴⁹ Там же. С. 321.

⁷⁵⁰ Жаравина Л. В. Со дна библейского колодца: о прозе Варлама Шаламова : монография. Волгоград : Перемена, 2007. С. 20.

⁷⁵¹ Шаламов В. Колымские рассказы. М. : Эксмо, 2007. С. 265.

СИМВОЛИКА СЕНСОРНЫХ ОБРАЗОВ В МОДЕЛИ МИРА ПОВЕСТЕЙ ВСЕВОЛОДА ИВАНОВА

С.С. Гаврилова

Критики неоднократно отмечали своеобразие языка Всеволода Иванова, высокую степень эмоционального и эстетического воздействия его произведений на читателя. Эту особенность произведений Вс. Иванова отметил еще его современник Евгений Замятин, но, к сожалению, ему не удалось в должной мере оценить значение особой авторской манеры повествования Вс. Иванова и понять, как образный импрессионизм может способствовать постижению глубины образов и идеи произведений.

В критической статье «Русское искусство» Е. Замятин пишет: «Чтобы Вс. Иванов много думал – пока не похоже: он больше нюхает. Никто из писателей русских до сих пор не писал столько ноздрями, как Вс. Иванов. Он обнюхивает все без разбору, у него запахи: "штанов, мокрых от пота", "пахнущих мочой Димитриевых рук", псины, гниющего навоза, грибов, льда, мыла, золы, кумыса, табаку, самогона, "людского убожества" – каталог можно продолжить без конца. Нюх у Вс. Иванова – великолепный, звериный. Но когда он вспоминает, что ведь не из одной же ноздри, подобно лешему, состоит человек, и пробует философствовать, то частенько получаются анекдоты...»⁷⁵² Художественное своеобразие произведений Вс. Иванова писатель и литературный критик Е. Замятин воспринимал скорее как недостаток, нежели достижение.

Широкое использование автором художественных образов, косвенно затрагивающих область чувственного восприятия читателя, является одной из ярких особенностей поэтики повестей Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69», «Возвращение Будды», «Цветные ветра», «Хабу». Такие словесно-художественные образы встречаются в структуре произведений и других авторов, однако особая роль в тексте анализируемых повестей Вс. Иванова позволяет выявить определенные закономерности в повествовательной канве данных произведений и в творчестве Вс. Иванова в целом. Высокая концентрация их употребления в рассматриваемых повестях заставляет восприятие читателя переключиться с внешней стороны текста на более глубокий внутренний семантический пласт чувственного познания картины мира, созданной автором.

Символические образы с общей семантикой чувственного познания в структуре повестей Вс. Иванова образуют некую систему, самостоятельный рецептивный уровень. Анализ этой системы, интерпретация отдельных ее элементов позволяют понять аксиологические ориентиры автора повестей и его уникальные идеи о мироустройстве. Семантико-стилистические особенности рассматриваемых здесь повестей состоят в том, что Всеволод Иванов пытается воздействовать на весь спектр возможностей чувственного восприятия адресата текстов. Он использует слуховые, обонятельные и тактильные впечатления. Так, в рассматриваемых повестях Вс. Иванова можно выявить ключевые микрополя, входящие в лексико-семантическое пространство «восприятие»: «слух / звук», «запах», «вкус», «осознание».

Далее обратимся к анализу произведений. Главный герой повести «Возвращение Будды» – профессор-востоковед Сафонов, специалист по буддизму, сталкивается с персонажем Дава-Дорджи, выдающим себя то за перевоплотившегося Будду, то за гыгена, основателя буддийского монастыря в Монголии. Решением революционного правительства ученый включен в группу, которая должна вернуть статую в монгольский мо-

⁷⁵² Замятин Е. Новая русская проза // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 59.

настырь в обмен на скот для голодающего Петрограда. В повести разворачивается экзистенциальная картина путешествия в один конец: оскверненная статуя Будды канула в небытие, профессор Сафонов погиб, Дава-Дорчжи и некоторые другие второстепенные персонажи примкнули к революционному движению.

Символически важная художественная деталь в описании одного из центральных персонажей повести «Возвращение Будды» Дава-Дорчжи представлена уже в первой главе: «Раздражает профессора и степенный вид грязного и почему-то всех презирающего солдата; раздражает его реденькая, словно выгнившая борода, тонкий и пискливый голос».⁷⁵³ Однако по началу «тонкий и пискливый» голос персонажа не представляется сколько-нибудь значимой деталью. После того, как Дава-Дорчжи рассказал историю об очередном перевоплощении Будды, профессор, не поверив словам гыгены, поспешил попрощаться с ним: «Спасибо, что сообщили такую увлекательную легенду! – Именно, увлекательную, – пискливо ответил солдат»⁷⁵⁴. Затем «пискливый» голос персонажа Дава-Дорчжи превращается в крик. Звуковые оттенки и тембр голоса действующего лица противопоставлены силе, с которой говорит персонаж. Т.А. Агапкина полагает, что «интенсивный, звучный голос соотносится с представлением о силе, здоровье и удаче»⁷⁵⁵. Так, «пискливый», голос Дава-Дорчжи может быть иносказательным выражением его нравственной и идейной неустойчивости, неуверенности.

В результате проведенного анализа выявляется, что громкий, даже крикливый голос в повестях Вс. Иванова отличает всех персонажей представителей революционного движения. Риторический вопрос звучит в авторском отступлении: «Почему они все страшно боятся унижения? Они говорят громкими голосами»⁷⁵⁶. Повышенный тон голоса или крик некоторых действующих лиц имеет функцию средства самоутверждения представителей революционного движения. Манера общения коменданта дворца графов Строгановых Анисимова изображена в следующем эпизоде повести «Возвращение Будды»: «Человек в валенках сразу начинает кричать человеку в кожаной куртке...»⁷⁵⁷ Другой персонаж, секретарь наркома – «человек в кожаной куртке» – отвечает так же: «Товарищ Дивель, закатив глаза, тонким дискантом кричит совсем по-бабьи...»⁷⁵⁸ Тот же персонаж, закончив диалог, «возвращается и кричит что-то совершенно непонятное, обидное»⁷⁵⁹. Изменение голоса, считает Т.А. Агапкина, «как правило, маркирует перемену некоего статуса и состояния»⁷⁶⁰. Так, в рассматриваемых повестях изменение социального положения персонажей – участников реформаторской деятельности символически связано с их нарочито громкой речью.

В мифологической традиции звук вообще и голос человека в частности имеет особое сакральное значение. Н.Б. Вахтин в статье «О значении звука в сказочном тексте»⁷⁶¹ говорит о том, что в фольклорно-мифологической традиции граница между этим и тем миром оказывается проницаемой в обе стороны. Звук может доноситься из того мира и предупреждать людей о возможной опасности, о нарушении им «границы». Концепт «граница» в народных представлениях имеет значение пространственного рубежа, разделяющего «свой» и «чужой» миры. «Граница воспринимается как место сакральное и в то же время преисполненное опасности из-за присутствия неведомой си-

⁷⁵³ Иванов Вс. Вяч. Возвращение Будды // Собрание сочинений : в 8 т. М. : ГИХЛ, 1958. Т. 2. С. 9.

⁷⁵⁴ Там же. С. 11.

⁷⁵⁵ Славянские древности : этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 513

⁷⁵⁶ Иванов Вс. Вяч. Возвращение Будды // Собрание сочинений : в 8 т. М. : ГИХЛ, 1958. Т. 2. С. 16.

⁷⁵⁷ Там же. С. 9.

⁷⁵⁸ Там же. С. 17.

⁷⁵⁹ Там же. С. 10.

⁷⁶⁰ Славянские древности : этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 512.

⁷⁶¹ Вахтин Н. Б. О значении звука в сказочном тексте // Евразийское пространство: звук, слово, образ. М. : Языки славянской культуры, 2003. С. 162.

лы»⁷⁶². Звуки здешнего мира также сообщают потусторонним существам о поступках, поведении и местонахождении людей. Отсюда в традиционной культуре получили распространённость табу на шум, громкую речь или речь вообще.

В повестях Вс. Иванова действия сторонников революции совершаются как будто «наугад». Это подчеркивается такими символическими деталями, как туман, дым, сумерки. Будущее для них и для граждан страны представляется неясным и нечетким, а громкий голос, крик помогают персонажам ориентироваться в пространстве, в том числе и в нравственном.

Мифологема громкого голоса может в определенной мере свидетельствовать о принадлежности его обладателей к потустороннему миру. В повестях Вс. Иванова громкий голос может, наряду с другими признаками, символизировать принадлежность сторонников революционного движения к потустороннему миру. Прозрачное деление персонажей на два лагеря по социальному и культурному критерию в литературном тексте Вс. Иванова образует метафорические параллели сказочному двоемирию.

Преувеличенно громкий голос и смех, как и громкий плач или причитание, в фольклоре выполняет функции обязательного элемента ритуальной схемы. Процесс революции можно попытаться представить на символическом уровне как своего рода ритуальное действие. В искусственности обстановки, в театральности поведения людей заключается основная трагедия. Революция в повестях Вс. Иванова представлена и как некая игра, фарс, где погибают люди. Нередко в описаниях автор подчеркивает поспешность, неожиданность и нарочитый характер действий сторонников революции, выявляя тем самым сущность и характер самого политического и социального процесса. Незрелость мыслей, отсутствие четкого плана, стихийность революционного движения и при этом сильное желание «разрушить старый мир до основания» имеют негативное значение для государства. Об этом и повествует Вс. Иванов в своих произведениях.

Словосочетания «вскрикивает гортанно», «намеренно громко хохочет», «воскликает быстро», «громче всех кричит» усиливают впечатление театрализованного характера происходящих событий. Однако персонажи-реформаторы обладают «пискливый голосом» и «тонким дискантом». Метафорически эта деталь отражает психологическую неуверенность героев, которая, возможно, сопровождает процесс разрушения ими политического и социального устройства страны.

В процессе создания текста Вс. Иванов, вероятно, рассчитывает на личный опыт читателя. Такие звуки, как скрип, лязг, скрежет, крик, писк и т.д., заведомо неприятны для слуха человека, поэтому негативная оценка события или персонажа может возникнуть на уровне сенсорного восприятия произведения. Читатель до некоторого момента может не осознавать причины своего отношения к тому или иному персонажу и событию. Например, в эпизоде первой встречи главного героя повести профессора истории Сафонова с Дава-Дорчжи обращают на себя внимание неприятные для слуха звуки: «Профессор торопливо поднимает крюк двери. Внизу скрипят камни лестницы, – скрип склизкий, протяжный, нудный: кто-то тянет на верхние этажи бревно. Слышны вздохи, харканье. Лестница пахнет сыростью»⁷⁶³. Это описание в экспозиции повести может предвосхищать характер дальнейших событий, происходящих с ученым. В ходе железнодорожного путешествия главный герой претерпевает разного рода лишения, а в конце повести погибает от рук грабителей.

Воздействуя на сферу чувственного восприятия читателя, создавая в его сознании не только зрительные, слуховые, но и обонятельные и тактильные образы, Вс. Иванов создает более полнокровную картину окружающей действительности. Он выявляет глубокие и тонкие оттенки человеческих взаимоотношений, имплицитно представлен-

⁷⁶²Славянские древности : этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 537.

⁷⁶³ Иванов Вс. Вяч. Возвращение Будды // Собрание сочинений : в 8 т. М. : ГИХЛ, 1958. Т. 2. С. 12.

ные в тексте. Автор невольно или сознательно программирует у адресата текста свою внутреннюю оценку события или персонажа.

Таким образом, можно выделить три рецептивных уровня повестей Вс. Иванова: эксплицитный сюжетный, символический и метауровень чувственного восприятия (автор явно рассчитывает на адекватный отклик читателя). По своему содержанию и семантике сюжетный уровень нередко противоположен символическому и выделенному третьему уровню. Это и способствует проявлению дополнительной семантики и появлению противоположного смысла в авторской и читательской интерпретации персонажей и их поступков.

Важную роль в создании целостной картины мира в анализируемых повестях выполняют художественные детали, связанные с тактильными ощущениями человека. В повести «Цветные ветра», рассказывающей о судьбах сибирского крестьянства, в портретном описании главного женского персонажа автор использует определения, создающие ощущение мягкости, легкости и женственности: «Мягкие и гладкие губы у Настасьи Максимовны, мягкие и гладкие травы. Тепла неуголимой радостью земля»⁷⁶⁴. Определения «мягкий», «гладкий», «теплый» соответствуют характеру главной героини. В следующем примере зрительный образ сочетается с осязательным: «Сизая, атласистая кофта. Капли крови по чернышу-птице – алые пуговицы»⁷⁶⁵.

Прилагательное «атласистая» не является названием ткани, из которой сшита одежда. Оно отражает физические качества материала (мягкость, гладкость, блеск) и по-своему характеризует этот персонаж. Вс. Иванов использует здесь прием семантической синестезии (термин заимствован в психолингвистике). Под синестезией обычно понимают «такое слияние качеств различных сфер чувствительности, при котором качества одной модальности переносятся на другую, разнородную»⁷⁶⁶. Например, качества зрительной сферы при «цветном слухе» переносятся на слуховую сферу. Так, определение «сизая, атласистая» в повести является одним из примеров семантической синестезии.

Негативная авторская характеристика действующих лиц может также передаваться с помощью «осязаемых» образов. Например, сцена свидания главного героя повести «Цветные ветра» Калистрата Смолина с женой его старшего сына Дмитрия Феклой сопровождается следующим описанием: «Еще шагнула Фекла. Скинуло плечо рубаху. Тело желтовато-розовое, в пупырышках от холода, и все тугое, как грудь»⁷⁶⁷. В данном случае словосочетание «в пупырышках от холода» в прямом смысле слова не является отрицательной характеристикой женского образа. Но читатель, воображая представленную в контексте картину, может испытывать негативные эмоции. Такого рода ассоциативные связи имеют важное значение для интерпретации семантики и символики сенсорных образов в модели мира повестей Вс. Иванова.

Пальцы рук как основной осязательный орган человека могут приобретать характер самостоятельного художественного образа. Пальцы – часть тела, символически связанная с душой и сердцем человека. Они наделены функцией медиатора, связывающего его с внешним миром, в том числе с потусторонним. В то же время пальцы – «окончание тела человека. Через него, согласно заговорам, из человека выходят болезни и осуществляют различные формы контакта с "иным" миром»⁷⁶⁸. В мифологической тра-

⁷⁶⁴ Иванов Вс. Вяч. Цветные ветра // Повести великих лет. М. : Советская Россия, 1958. С. 254.

⁷⁶⁵ Там же. С. 242.

⁷⁶⁶ Овчинникова Л. О. Сенсорная лексика как средство выражения ценностной картины мира Ю.Н. Куранова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2009, С. 20.

⁷⁶⁷ Иванов Вс. Вяч. Цветные ветра // Повести великих лет. М. : Советская Россия, 1958. С. 282.

⁷⁶⁸ Славянские древности : этнолингвистический словарь / под ред. Н.И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 616

диции пальцы, как и слова, выполняют функцию обмена информацией человека и Космоса, Вселенной.

В повести «Возвращение Будды» символика пальцев используется для раскрытия центральных образов – персонажей профессора Сафонова, Дава-Дорчжи и статуи древневосточного Бога. Дава-Дорчжи за определенную плату разрешил незнакомым людям снять верхний позолоченный слой с изваяния: «Три дня мужики соскабливали с Будды позолоту. Толще, чем везде, лежит позолота на лице Будды, на его круглых щеках. И вот красный, злой, медный выступает из золота лик его. Губы его темнеют, и совсем внутри глаза. На теле остается кое-где позолота: желтые, как прыщи, пятна. Совсем не могут снять золото с пальцев Будды»⁷⁶⁹. Метафорическое описание гнева оскверненного Бога усиливает ощущение трагизма происходящих событий. Словосочетание «совсем внутри глаза» имеет особый символический смысл: Бог «отвернулся» от людей, не хочет и не может смотреть на них в наказание за несправедные деяния. Вопрос веры и религии – один из основных вопросов бытия, затронутых автором в рассматриваемых произведениях.

В конце повести «Возвращение Будды» «один из киргизов отрубает золоченые пальцы и сует их в карман штанов. Золотые пальцы его мчатся неизвестно куда»⁷⁷⁰. Открытый финал произведения подразумевает, что идея и представленная автором картина мира имеют экзистенциальный характер. Судьба ученого и судьба статуи Будды символически перекликаются. Последние минуты жизни профессора описаны следующим образом: «Вечером, перед смертью, профессор Сафонов отдирает плечи от земли и хватает руками: вперед, назад, направо... под пальцами вода, густая, тягучая... Но это не вода-песок»⁷⁷¹.

Вода в мифологических представлениях – одна из трех стихий мироздания. Водное пространство может осмысливаться как граница между этим и тем светом и как путь в загробный мир. Профессор Сафонов, умирая, пальцами чувствует воду. Возможно, это аллегория надежды на бессмертие человеческой души. В данном примере символика воды противопоставлена символике песка. Мифологема песка имеет общепринятое значение времени, необратимости его хода. Однако в народных верованиях песок выступает как первоэлемент, наряду с землей. Второе значение образ песка приобретает и в данном контексте: тактильные ощущения вводят главного героя в заблуждение. На символическом уровне это можно интерпретировать как утрату надежды на спасение души.

В начале повести персонаж Дава-Дорчжи приходит к профессору Сафонову как солдат Красной Армии, затем признается ему, что является на самом деле тибетским ламой, более того, живым воплощением Будды. После болезни-перевоплощения персонаж Дава-Дорчжи «чувствует пальцы. Оно трепетно и радостно – это первое ощущение. Поднять и опустить палец руки – на вершок, – отодвинуть его по одеялу»⁷⁷². Так, образ пальцев может иметь значение проявления воли человека (так же как вербальное общение). Очередное духовное перерождение Дава-Дорчжи в тексте повести описывается со знаком «минус»: действующее лицо приобретает символические черты оборотня, представителя потустороннего мира. Следующее описание дополняет картину происходящих с персонажем изменений: «Ест он жадно, опуская пальцы в пищу, точно желая напитать жиром пальцы рук»⁷⁷³. Пальцы рук здесь приобретают определенную

⁷⁶⁹ Иванов Вс. Вяч. Возвращение Будды // Собрание сочинений : в 8 т. М. : ГИХЛ, 1958. Т. 2. С. 52.

⁷⁷⁰ Там же. С. 78.

⁷⁷¹ Там же. С. 62.

⁷⁷² Там же. С. 56.

⁷⁷³ Там же. С. 63.

степень самостоятельности, автономности от человека и приобретают способность управлять им.

В повестях Вс. Иванова важное символическое значение имеют яркие зрительные образы. Выявление в текстах мотива возможности или невозможности видеть также помогает интерпретировать сюжетные события и способствуют более глубокому пониманию художественных образов. Затрудненность или невозможность зрительного восприятия по-своему отражает в анализируемых повестях политическую и социальную нестабильность, а также неясность будущего России и ее граждан. Например, выразительной особенностью описаний состояния атмосферы и окружающей среды является частое употребление лексем «туман», «дым»: «Дым из тайги, смешиваясь с туманом, придавал совсем мрачный вид бревенчатым зданиям»⁷⁷⁴. В мифологической и фольклорной традиции символическое значение концептов «дым» и «туман» уподобляется особому сакральному значению пограничного состояния мифологем «ночь» и «сумерки».

«Дым» и «туман» объединяет общий мотив затруднительности зрительного восприятия, однако эти физические явления семантически и символически противопоставлены друг другу. Дым появляется в результате горения чего-либо, то есть в результате «активного» действия. В то же время туман является иносказательным признаком застоя, статичности положения. В повестях Иванова два физических состояния атмосферы отображают противоречие процесса революции.

Н.Б. Вахтин в статье «О значении звука в сказочном тексте» говорит о том, в мифологической традиции граница между двумя мирами может быть непроницаемой для зрения, но проницаемой для слуха. Слепота, невозможность увидеть разделяет, по мнению многих исследователей традиционной культуры, существ двух миров: через преграду проникает только звук. В рассматриваемых повестях в условиях плохой видимости пограничный круг сужается. Чем хуже субъект повествования видит, тем ближе к нему сакральная «граница». Персонажи Вс. Иванова нередко имеют увечье глаз или плохое зрение.

В повести «Хабу» разворачиваются события периода Гражданской войны и революции, связанные с прокладыванием железной дороги через горный хребет. Одно из главных действующих лиц произведения носит очки: «Лейзеров от лихорадки опух, посинел. Все же портфель рядом, и очки протерты тщательно оленьей замшей»⁷⁷⁵. В повести «Хабу» очки выполняют символическую функцию «окна» между внутренним миром человека и окружающей реальностью. Можно предположить, что этот образ-символ приобретает семантику «открытой» границы между этим и «потусторонним» миром. Например: «Каргу решил пойти к скале, которую завтра обещал взорвать человек с глазами позади круглых окон. Оконный глаз, Мосейка»⁷⁷⁶.

Характер происходящих событий может проявляться в художественном описании различных запахов. Запах – свойство живой природы. В народной культуре запах связывается с характеристиками своего и чужого, с противопоставлением жизни и смерти, с праведностью и греховностью. Встреча профессора Сафонова и Дава-Дорчжи в повести «Возвращение Будды» сопровождается описанием неприятных звуков и запахов: «...скрип склизкий, протяжный, нудный. Лестница пахнет сыростью»⁷⁷⁷. Знакомство профессора с солдатами Красной Армии описывается следующим образом: «Пахнет казармой: кислым хлебом и капустой. К этим запахам примешивается тонкий запах овчин и растаявшего снега на лыках»⁷⁷⁸. В этом контексте наблюдается совмещение бы-

⁷⁷⁴ Иванов Вс. Вяч. Бронепоезд 14–69 // Повести великих лет. М. : Советская Россия, 1958. С. 97.

⁷⁷⁵ Иванов Вс. Вяч. Хабу // Собрание сочинений : в 8 т. М. : ГИХЛ, 1958. Т. 2. С. 134.

⁷⁷⁶ Там же. С. 114.

⁷⁷⁷ Там же. С. 18.

тового и экзистенциального композиционных планов: запах помещения для военнослужащих смешивается с запахом талой горной воды.

Модель мира Вс. Иванова определяется осмыслением мироздания как изначального пространства добра, жизни, истины и красоты. Особая значимость процесса чувственного восприятия в образной картине мира Вс. Иванова свидетельствует о тесной связи субъекта повествования и окружающей действительности, их гармоничном взаимодействии. Основанием отрицательной оценки является искажение естественного для человечества плавного процесса перемен. Революция как один из способов социальных и политических метаморфоз вносит хаос и смятение в природную гармонию человека и окружающей действительности. Вопросы веры и духовного поиска человека представляются одними из самых острых для Вс. Иванова.

АРХЕТИП «ДОРОГА» В АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ 60–80 гг. XX в.

О.В. Вологина

Творчество бардов происходило в богатый и насыщенный период отечественной истории, ознаменовавшийся переходом от советского режима к современному российскому обществу. Этот отрезок времени, совпавший с печально затянувшимся брежневским правлением, когда страна «уверенно» входила в «период упадка» (Б.Ш. Окуджава), погружаясь в тягостное состояние «гражданских сумерек», и с андроповско-черненко-ским межлетием, обозначившим симптомы обратного хода российской истории, точнее, «топтанье на месте», и с энергичным порывом нашего общества к горбачевской перестройке, и с ельцинским «смутным временем», когда последние надежды на возрождение России, кажется, окончательно рухнули.

Выбор правильного пути, становление индивидуальности, внимание к личным качествам отдельного человека, не могло не повлиять на актуализацию архетипа «Дорога», который присутствует почти в каждой песне автора-исполнителя.

Архетип «Дорога» в текстах авторской песни проявляется на нескольких уровнях. В первую очередь, он появляется как предельно конкретное понятие, поскольку формирование и основное место исполнения песен было связано с туризмом, путешествиями как формой эскапизма от существовавшей действительности.

«Дорога – ключевое понятие – как заклинание являлась в песнях бардов, будто сама по себе дорога способна дать ответ на все жизненные противоречия»⁷⁷⁹. И здесь архетип «Дорога» проявляется в лексемах «дорога», «маршрут», «тропа», «путь». Маршрут традиционно употребляется в туристских текстах как в исходном значении («путь следования»), так и в метафорическом: «И нету на карте // Для сердца закрытых маршрутов» (Ю. Теляковский), «Мы сами себе выбираем маршруты, // Находим надежных друзей» (И. Гордин).

Таким образом, архетип выходит за рамки проявления только на уровне конкретного понятия, переходя в метафору, развиваясь до символического значения: «По какому маршруту, какому пути // Снова будем вместе идти?» (Т. Жилина).

Традиционная для устного народного творчества (ср. пословица «Где дорога, там и путь»)⁷⁸⁰, данная синонимия часто встречается и в авторской песне: «...Когда придет мне время собираться налегке // В далекий путь, в нелегкую дорогу...» («Иваси»). Однако в других текстах стоящие рядом «дорога» и «путь» перестают быть синонимами:

⁷⁷⁹ Язык русской поэзии XX в. : сб. науч. тр. / под ред. В. П. Григорьева. М., 1989. С. 268.

⁷⁸⁰ Словарь современного русского литературного языка : в 20 т. М. : Русский язык, 1991. Т. 1. С. 865.

дорога сохраняет исходное значение, а смысл слова «путь», раскрывая возможности архетипа, начинает расширяться от словарного «направление» до «особого образа жизни»: «...Пред тобой, дорогой, путь далек: // Много дальних и трудных дорог» (Неизв. авт. «Песня геологов»), «...И молча глядеть на ночную дорогу, // Чтоб компас души верный путь указал» (Ю. Визбор).

Поэтизация дороги (пути) в авторской песне происходит, прежде всего, за счет употребления эпитетов, которые характеризуют дорогу (путь) в разных смысловых значениях:

- дорога в исходном значении;
- дорога = жизнь (в традиционном поэтическом значении);
- дорога = особый стиль жизни, философия которого характерна только для данного жанра.

Наиболее распространенным в текстах авторской песни является поэтизация дороги через сравнение с чем-то длинным, тянущимся, вьющимся – с нитью (Ю. Визбор, «Иваси»), кружевом (В. Вихорев, С. Крылов), лентой (В. Егоров, Ю. Кукин), канителью (В. Сачковский), сетью (О. Митяев). При этом данные понятия не превращаются в штамп, так как по-разному развиваются в тексте: «Дороги длинные не нами придуманы, // Одет в них, как в кружево, весь шар земной» (С. Крылов).

Отражая одну из сторон «дорожной философии» в авторской песне, Ю. Визбор сравнивает дорогу с ниткой по размеру (длинная), цвету (серая) и действию (штопать). Происходит поэтизация архетипа через метафору: «Длинной-длинной серой ниткой стоптанных дорог // Штопаем ранения души» («Ночная дорога»).

Архетипичность образа дороги реализуется и путем сочетаемости данного понятия с глаголом «верить»: «...Придут другие времена, мой друг, // Ты верь в дорогу!...» (Ю. Визбор).

«Личностный» характер текстов авторской песни проявляется в использовании по отношению к дороге местоимений «наш», «свой», которые наполняют песню индивидуальным содержанием, таким образом производя актуализацию архетипа у каждого слушателя: «Замрет дымок над крышею // И над дорогой нашею...» (О. Митяев).

Глаголы «идти», «шагать» появляются в текстах одиночно или в сочетании идти «по...» (маршруту, пути, свету, земле). «Маршрут» и «путь» как лексемы, описывающие архетип «Дорога» присутствуют в авторской песне изначально, а формула «идти по свету» вносит дополнительное значение, превращаясь в устойчивое сочетание, характерное только для данного жанра, где оно приобретает новый смысл, раскрывая архетип с новой стороны, а именно: ввести определенный образ жизни: «Люди идут по свету, // Им вроде немного надо: // Была бы прочна палатка // Да был бы нескучен путь!» (И. Сидоров).

Являясь символическими, единицы «путь», «дорога», «тропа» и связанные с ними глаголы «идти», «шагать» в процессе воплощения значения архетипа в поэтических текстах расширили свое значение от конкретного до метафорического и, как результат, в современной русской поэзии служат для обозначения жизненного пути человека в рамках традиционной оппозиции «жизнь – смерть»⁷⁸¹(3).

Продолжая развитие архетипа, в текстах бардов появляется и противопоставление: «дорога – бездорожье». Традиционные в жанре единицы бездорожье, без дорог, нет дорог выражают как конкретное понятие, так и развитие парадигмы «дорога – жизнь». Однако способность дороги сохранять «философию» (дорога как способ жизни) позволяет этим двум концепциям взаимодействовать: «бытовая философия» стано-

⁷⁸¹ Иванова Н. Н. Высокая и поэтическая лексика // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М. : Наука, 1977. С. 55.

вится в один ряд с «высокой»: «Мы идем то без дорог, то дорогами...» (А. Крупп), «Я познал фанатизм и споры, // Бездорожье и грязь в пути» (А. Дольский).

Подводя итог, можно сказать, что архетип «Дорога» проявляется в творчестве авторов-исполнителей в полной мере, раскрываясь через широкий выбор лексических единиц, расширение семантики, метафоричность, а также использование поэтических приемов. А. Метченко отмечает: «Авторская песня была яркой тенденцией к синтезу наиболее плодотворных романтических и реалистических стилевых начал, с использованием средств бытописания и психоанализа наряду с высокой символикой и условностью»⁷⁸².

СИСТЕМА САКРАЛИЗАЦИИ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В РАССКАЗЕ В.В. БЫКОВА «НА БОЛОТНОЙ СТЕЖКЕ»

О.В. Сизых

Проблема сакрализации – одна из актуальных и неоднозначно решаемых проблем в области литературы, культурологии, истории, религии, социологии и других наук. В 2005 г. Французская ассоциация общественных наук и религии провела конференцию «Сакральное вне религий» (Париж). Историк французской литературы С.Н. Зенкин представил мероприятие российскому литературному сообществу через конструктивную аннотацию докладов участников. Анализируя выступления писателей, социологов и др., исследователь ставит акцент на «вопрос об "абсолюте", означающий, что в центре внимания оказываются не практики, а ценности, смыслы культуры, которые могут проявиться в самых неожиданных институциональных контекстах и поддаются изучению через анализ высказываний», выделяет проблему «дискурсивного проявления современной сакральности»⁷⁸³. В работах В.Н. Топорова⁷⁸⁴, Ю.М. Лотмана⁷⁸⁵, В.В. Бычкова⁷⁸⁶, О.А. Жуковой⁷⁸⁷ и др. размышления о сакральном связаны с вопросами духовного развития человека и государства, функциональными знаковыми выражениями, культурно-историческими феноменами, традициями древнерусской литературы. В работе Р.Е. Гергилова⁷⁸⁸ в центре внимания оказывается проблема сакрализации войны как социального феномена, имеющего «священную ценность» и трансцендентные признаки.

Сакральным (лат. *sacrum* – святыня) в художественном сознании писателя может становиться какой-либо объект («дом» у В.В. Набокова), персонаж («мать» у А.П. Платонова), категория («время» у Игоря Северянина), жест (Ф.М. Достоевский), не имеющие отношения к магическим ритуалам и прямо не принадлежащие к религиозным реалиям.

⁷⁸² Метченко А. И. Современная советская литература 1970-х гг. М. : МГУ, 1983. С. 175.

⁷⁸³ Зенкин С. Н. Трансформации сакрального. Конференция «Сакральное вне религий» (Париж, 7–8 февраля 2005) // Новое литературное обозрение. 2005. № 5. С. 439–441.

⁷⁸⁴ Топоров В. Н. Святость и святыне в русской духовной культуре : в 2 т. М. : Гнозис ; Школа «Языки русской культуры», 1995. Т. 1: Первый век христианства на Руси. 875 с., М. : Гнозис ; Школа «Языки русской культуры», 1998. Т. 2: Три века христианства на Руси (XII–XIV вв.). 864 с.

⁷⁸⁵ Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб. : Искусство, 2000. 704 с.

⁷⁸⁶ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев : Путь к истине, 1991. 408 с.

⁷⁸⁷ Жукова О. А. Сакральное и профанное: ночные метаморфозы современной культуры // Обсерватория культуры. 2008. № 3. С. 33–38.

⁷⁸⁸ Гергилов Р. Е. Сакрализация войны // Обсерватория культуры. 2009. № 2. С. 127–132.

Творчество белорусского писателя с мировым именем В.В. Быкова изучено не детально. Нашумевшие повести «Третья ракета», «Мертвым не больно», «Круглянский мост» и др. предлагают авторское истолкование событий Великой Отечественной войны, требующее объективного прочтения. Известны тайные доклады заведующих отделов ЦК КПСС (культуры, агитации и пропаганды) вышестоящему руководству о «неверных идейных позициях» В.В. Быкова, о его «клеветническом отображении событий» войны⁷⁸⁹. Однако последние несколько лет на страницах журнала «Вопросы литературы» появляются развернутые комментарии по делу об организованной травле писателей-фронтовиков. Военные рассказы В.В. Быкова 1990–2000-х гг. поднимают более важную проблему, чем выживание человека в условиях оккупации, – проблему общечеловеческого опыта (отсюда в тексте – наличие «уязвимых мест», так волновавших современников прозаика). В центре этой проблемы в ряде рассказов оказывается женщина, образ которой автор подвергает сакрализации.

М.В. Чимиричкина, анализируя жанр древнерусского жития, выделяет следующие составляющие системы сакрализации:

- знаковые формы воплощения святынь, враждебных символов;
- особая структурная организация религиозного атрибута⁷⁹⁰.

Отталкиваясь от данных положений, выявим систему сакрализации образа женщины в рассказе В.В. Быкова «На болотной стежке»⁷⁹¹. Главная героиня рассказа – учительница из деревни Подлесье – отправляется к партизанам для разговора о судьбе мирных жителей, о старом мосте через болотистую речку, за сохранность которого отвечает вся деревня. По слухам, мост планируют взорвать партизаны, поэтому немцы обязали «деревенцев» каждую ночь охранять его. Однажды к учительнице приходит соседка Алена с бесцеремонной просьбой – подежурить около моста вместо нее. Отправив ее домой, мучительно сомневаясь, героиня решает пойти в дом Морковиных, что на краю деревни, в котором в ту ночь были партизаны.

Смысл заглавия. Мотив праведничества. Авторский дискурс направлен на воссоздание истории расстрела учительницы партизанами. Заглавие, являясь сильной позицией текста, мотивировано сюжетом и оказывается существенным смыслообразующим компонентом. Фиксация места – болотная тропинка – неслучайна. Недалеко от трясины обрывается жизнь учительницы из лесной деревушки.

Персонализация пространства отражается в структурировании территории: «другой конец деревни», «край деревни», «длинная деревенская улица», «изгородь», «двор», «хата», «окно», «угол хаты», «крыльцо», «темные сени». Пространственные характеристики не маркируют событийность сюжетной ситуации, а задают онтологическую парадигму описанной истории. Изображая частное, автор, обращаясь к приему градации, переходит к философскому обобщению, раскрывая глубину противоречий человеческого сознания в кризисных условиях войны.

Слово «стежка» приобретает символическое значение дороги спасения или надежды⁷⁹², понятное лишь в контексте данного рассказа. В повествовании мотив дороги проступает трагично и реализует классическую для русской литературы идею праведничества, смыкающуюся с поэтикой сакрального (ср. у Н.А. Некрасова, А.И. Солженицына). На вопрос партизана «с твердым басом, в фуражке» «Почему ты прибежала?»

⁷⁸⁹ Эти молодые писатели видели пот и кровь войны на своей гимнастерке // Вопросы литературы. 2008. № 2. С. 297–298.

⁷⁹⁰ Чимиричкина М. В. Сакрализация древнерусского жития // Пушкинские чтения – 2005. СПб. : Сага, 2005. С. 45.

⁷⁹¹ Быков В. В. На болотной стежке // Звезда. 2001. № 8. С. 6–21.

⁷⁹² Марутина И. Н. «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева и «Школа для дураков» Саши Соколова в контексте русской литературы : автореф. дис... канд. филол. наук. М., 2002. С. 20–21.

женщина отвечает: «Я не за мост – за людей. Людей ведь постреляют...» Она жаждет донести до бойцов свою правду о борьбе с врагом: «Я им скажу, что нельзя так воевать, как они воюют. Сплошь на народной крови... А кто подумает, каково людям?...» Женщина не может переступить нравственный закон, на который военное время наложило свой грубый отпечаток. В системе художественного сознания писателя исключительное значение приобретает включенность героини в онтологический процесс.

Путь учительницы (по стежке) к дому Морковиных автор сопровождает минорным пейзажем, полностью соответствующим сюжетному движению: «Видно, деревня уже спала, нигде не слышалось ни звука, не блеснул ни один огонек в окне. Может, и не все уснули, но все и всюду затихли, затаились из опасения... С низкого неба сыпался мелкий дождик, но ветер был не сильный и не очень холодный...», «С темного неба все моросил докучливый дождик...» Пейзажная деталь – дождь – не только воссоздает атмосферу происходящего, но и как будто указывает на грядущую катастрофу, трагедию. Согласно славянской мифологии, дождь обладает сакральным смыслом. Власть над ним в древности «приписывалась представителям иного мира – покойникам»⁷⁹³. Деталь-уточнение – «Морковины жили... у леса, рядом с кладбищем» – становится знаковым атрибутом, который повторяется в тексте далее, становясь репрезентантом смерти, вводящим в текст мотив невозвращения домой. Отсутствие обратной дороги читается как авторское указание на высший уровень правоты героини, ее правды, пугающей партизан: «Между тем они прошли и мимо кладбища, которое группкой сосен с едва приметными внизу крестами встретило и проводило женщину в ее скорбном пути».

Символика заглавия рассказа означает, во-первых, праведный путь («святая справедливость»), во-вторых, конец человеческой жизни, невозможной в условиях деформированной действительности, уничтожающей человека («...она давно уже перестала понимать, как следовало поступать в таких и подобных случаях...»); в-третьих, персонафикацию пространства на момент исторического опыта («они шли извилистой дорожкой, петлявшей в темени хвойного леса»).

Архетип «женщина-Мать». Мотив заступничества. Мотив подвижничества. Выбор автором героя – учительницы – закономерный. Семантика данного образа наставника, которому априори свойственны определенные черты, высокие моральные качества (сознательность, честность, бесстрашие, патриотизм, твердость убеждений и т.п.), реализует не столько традиционный нравственный императив, сколько идеологический план – идею отрицания кровавых расправ как таковых. Война в сознании женщины понимается не как историческое событие, а как нечто, внесшее в жизнь хаос, поэтому свой долг она видит в защите несчастных деревенских жителей. Автор не наделяет персонаж именем собственным, позиционируя собирательность его образа, но без опоры на конкретный фольклорный источник. По поводу русского символического пространства Р.Г. Погосян замечает: «...ключевой является фигура Матери» ("уробо-рическая мать") как архетипическое всепорождающее начало, главная ее функция сводится к "защите и стабилизации существования"⁷⁹⁴. Присутствие архетипического ярко обнаруживается в образе героини рассказа.

Женщина-Мать В.В. Быкова «прислушивается», «всматривается в ночную темноту», «сушит дерюжку», «утешает», «советует», «защищает», т.е. так или иначе участвует в судьбе жителей деревни Подлесье, проявляя архетипические черты. Она думает о страданиях людей, принимает их на себя, поэтому решается на разговор с партизанами: «...горькая народная судьба, жизни тысяч малых, старых и женщин, – кто обра-

⁷⁹³ Славянская мифология : энциклопедический словарь. 2-е изд. М. : Международные отношения, 2002. С. 139–140.

⁷⁹⁴ Погосян Р. Г. Концепт «судьба» и его языковое выражение в поэтическом тексте Ф.К. Сологуба : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2005. С. 40–41.

тит внимание на их горе? На их слезы и кровь. Похоже, никому нет дела до их страданий – ни немцам, ни полицаям, ни партизанам также. Этим только бы воевать, убивать друг друга, получать награды да угождать начальству». Данные слова звучат в тексте подобно исповеди, словно разговор с Богом, ведь героиня не нашла успокоения в общении с партизанами и теперь ей, а, значит, всем жителям деревни, остается «одна надежда на Господа. Однако Господь далеко. Во всей мерзости на этой земле не разобратся и Господу...» Отсутствие имени собственного у учительницы может аллегорично указывать на ее статус «спасителя» в контексте световой символики: «...в этот момент в ее затылок грохнуло. Свет в глазах сразу погас, ольшаник опрокинулся, она упала». Антиномии свет (в значении: день, «верх», жизнь) и темень (в значении: ночь, «низ», смерть, ад) характеризуют проникновение автора в сознание человека военного времени и выступают принципом сакрализации образа женщины. Г.В. Гриненко в основоположном труде «Сакральные тексты и сакральная коммуникация» рассматривает, наряду с другими категориями и элементами сакрального магические и профанные имена: «Говорят о "естественной" или "природной" концепции происхождения языка, которую можно назвать и "магической". Согласно этому подходу, вербальные знаки соответствуют природе обозначаемых объектов – хотя бы для "истинного (священного, исходного) языка" и "истинных или магических имен"... Так, по Библии, первые слова (свет, день и т.п.) были созданы самим Богом»⁷⁹⁵. Автор не считает нужным наделить героиню именем собственным, т.к. особую важность приобретает ее имя «учительница», несущее сакральный код.

В.В. Быков рисует «ценностный» образ учительницы: «Бедный партизанчик, с благодушной иронией вспомнила она и не в лад с прежними мыслями зло подумала о немцах – что натворили! Какое замешательство произвели в людях». Мысль героини «...в войну мораль значит ничтожно мало. Тем более для безбожников... Их религия – беспощадность» является лейтмотивом рассказа, который строится как развернутый авторский монолог. Монологическая организация повествования может объясняться «непререкаемостью истины», которую озвучивает учительница. Автор словно передает ей голос, обладающий «абсолютной авторитетностью»⁷⁹⁶. Представления женщины о происходящем отражают объективность жизни, доступной не каждому: «А деревни превращаются в руины и пожарища. Вокруг все горит, рушится, зарастает крапивой. Для чего тогда и победа. Победа на кладбище». Важным местом, дополняющим авторские размышления о духовном величии героини, становится «песчаная яма с сухим дном», в которую ее спустили партизаны. Можно уловить некоторое сходство, хотя и отдаленное, с образом Девы Марии, сидящей на земле и олицетворяющей смирение. Однако обратимся к архетипическому образу Матери Божьей. Народный культ Богородицы (Матери Божьей) имеет существенные различия по сравнению с церковным и отличается приземленностью. Трактовка образа Богородицы простым людям как «защитницы от бед, нечистой силы, напастей и страданий, небесной заступницы, отзывчивости, милосердия и участия»⁷⁹⁷ полностью соответствует образу учительницы В.В. Быкова: «Заступилась за своих деревенцев, потому что сами они за себя заступиться не могут? Бояться».

Мотив сиротства, дважды звучащий в рассказе, создает эмоциональное напряжение и усиливает безысходность, предчувствие героиней своего «конца»: «Но почему за нее должен платить ее Владик, который в восемь лет останется сиротой? Младенцем

⁷⁹⁵ Гриненко Г. В. Сакральные тексты и сакральная коммуникация. М. : Новый век, 2000. С. 97–98.

⁷⁹⁶ Нестеров И. В. Диалог и монолог // Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. М. : Изд. центр «Академия», 1999. С. 85.

⁷⁹⁷ Славянская мифология : энциклопедический словарь. 2-е изд. М. : Международные отношения, 2002. С. 47–48.

остался без отца, а теперь – и без матери. И что она натворила!», «Она начала думать про Владика... Бедный, несчастный мальчик! За что ему все это...» Портретная характеристика также доказывает высказанную мысль: «...ее платок и плечи под жакетом стали совсем мокрыми. Но она не ощущала большого холода – ее донимала обида: за что?», «дырявые ботинки набрали холодной воды», «А она совсем окоченела от стужи, ноги и плечи под мокрой одеждой озябли так, что не доставало силы дрожать. И она не дрожала. Она съежилась, сжалась и терпела». Внешнее изображение иллюстрирует нарастание внутреннего нравственного протеста героини.

В.В. Быков несколько раз обращает внимание читателя на «определенную потребность, овладевшую» учительницей; «неотступная, словно страсть, она вынуждала ее к чему-то конкретному». Плачущая Алена, которая пришла к односельчанке за помощью, увидела в ней способность влиять на людей, так как вторая некоторое время работала в школе: «Я так боюсь!.. А вы, может, бы их уговорили, вас бы они послушались, – со слезами упрашивала Алена. – Вы же учительница». Отчаянное положение вынуждает деревенских жителей искать себе заступника. Необходим человек, который может справиться с этой ролью: «Я не защищаю немцев. Но подумайте о людях... – Каких людях? – Здешних. Деревенцев. Баб да ребят. Подумайте, что их ожидает. После того, как вы взорвете этот злополучный мостик!» В тексте проступает мотив заступничества, тесно связанный не только с архетипом «женщина-Мать», но и с героическим архетипом, порождающим мотив подвижничества, трансформирующийся в мотив самопожертвования. Учительница принимает на себя заботу о сохранении жизни целой деревни ценой собственной. По дороге к партизанскому лагерю, предчувствуя свою смерть, она думает: «...а может, и хорошо, что ее поведут к какому-то командиру, уж она ему скажет! Пускай потом и убьют, но она скажет, что накопилось у людей за эту ужасную войну. Потому что кто же еще тут им скажет? Такие, как Алена, умеют лишь плакать». Высшей целью для нее становится борьба за жизнь деревенских жителей. Условная героизация учительницы поддержана внесюжетными элементами – воспоминаниями, выявляющими ее жизнестойкость и кротость, с которыми она переносила тяготы, ее верность нравственным идеалам: «случайный» расстрел отца, арест и расстрел мужа, причисленного к нацдемам.

Героический миф В.В. Быкова о войне состоит в реализации душевных характеристик женщины, несмотря на ее условную принадлежность к категории «герой». Отметим, учительница корит себя за проявление жалости, рассуждает о «генетическом браке, нарушившем элементарный механизм самосохранения», думает о банальной человеческой глупости, чувство страха не покидает ее до самого расстрела («Неужели они решатся ее убить? И за что? Что плохого она им сделала? Заступилась за своих деревенцев...»). Однако ее повергает в изумление радикальное, но простое и приемлемое для партизан, решение убить «ни за что».

Ситуация, описанная В.В. Быковым, для войны будничная и мотив подвижничества естественно разворачивается, когда партизаны уводят учительницу в лес: «Пожалела Алену, нашла время для жалости. Хотя Алена, может, еще и вывернется, а у нее, чтобы выжить, шансов все меньше... Не убереглась. Но в такое страшное время иначе, видно, нельзя. Иначе ей не дано, не позволяет душа» (мотив воскрешения духа). Вместе с тем, женщина терзается, беспокоится за маленького сына, оставшегося дома, что объясняет ее желание выжить, избежать смерти.

Земная жизнь героини – отнюдь не образец для подражания, но подана автором в явно сопоставительном ключе по сравнению с жалким существованием плачущей Алены, «пьяной» или «сонной» Нюрки Морковиной и ее сестры. Аллегоричная «ночная темень» «целиком поглотила» деревню, «готовую ко всему – к тревоге, несчастью, бе-

де». На этом фоне действия учительницы представлены как исключительные, вытесняющие примитивное, но естественное для человека чувство страха.

Культурный канон героини – архетип «женщина-Мать» – настаивает на актуализации ее «защитной», оберегающей функции. Авторская риторика, с которой подан образ учительницы, отчетливо слышна в тексте, несмотря на отказ В.В. Быкова от идеализации образа. Писатель создает контраст пафосному, официальному лику женщины-героя. Проблематизация подвига подлесской учительницы нарочитая, детально описанная автором. Формально гибель учительницы, как и убийство Нюрки партизанами, одинаковы – их смерти не изменяют миропорядок, но первая возрождает забытый подлинный героизм, связанный с подвижничеством, покоящимся на существовании высшего нравственного идеала и любви к людям. Организация повествования в рассказе сложная за счет постоянного переплетения, наслаивания и смены мотивов: праведничества, подвижничества, героизма и воскрешения духа, заступничества, сиротства, отсылающих к материнскому архетипу. В.В. Быков прибегает к знаковым формам воплощения судьбы учительницы, в которой усматривает особую тайну, и «освящает» ее. «Болотная стежка» становится сакральным местом, «местом духовного подвига», мотивированной «ключевой точкой» (В.Н. Топоров) текстуального пространства, в котором нет ни церкви, ни монастыря. Уникальный авторский ход – отказ от религиозной атрибутики при условном сохранении траектории вертикального движения (земля – небо, низ – верх), обновляет и трансформирует привычную систему сакрализации, закрепившуюся в агиографической литературе.

СИМВОЛИКА СВЕТА В РОМАНАХ Д.М. БАЛАШОВА О СЕРГИИ РАДОНЕЖСКОМ⁷⁹⁸

Свет для всех человеков – иноческое житие.
Иоанн Лествичник

Д.М. Бычков

Художественная агиография конца XX в. наследует древнерусский принцип символического постижения образа мира. Средневековая житийная традиция имеет определенные особенности скриптизации символического плана реальности, которые творчески учитываются современными писателями-«неоагиографами», интенционально перерабатывающими известный средневековый предтекст.

В исторических романах Д.М. Балашова находит воплощение актуальная для новейшего историко-литературного процесса агиографическая традиция, организующая повествование о святом подвижнике (в романах «Сергий Радонежский» из цикла «Святая Русь», «Похвала Сергию»), которая вводит исторический роман в архитектурные отношения с древнерусским источником-предтекстом – сочинением Епифания Премудрого.

В психологическом плане выражения точки зрения повествователя актуализируется типичное для средневекового автора восприятие святого как источника света в жизни верующего человека (неслучайно этимологически эти слова восходят к одному

⁷⁹⁸ Работа выполнена при финансовой поддержке ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы в 2009–2010 гг.» (тема гранта – «Картина мира в художественном произведении: герменевтический аспект»).

корню). Указанная специфика восприятия традиционна для русской культуры, об этом писал историк В.О. Ключевский, очерк которого «Значение преподобного Сергия для русского народа и государства» не мог быть не прочитан Д.М. Балашовым в процессе работы над романом о главном русском праведнике: «Это чувство вот уже пять столетий одинаково загорается в душе молящегося у этой гробницы, как солнечный луч в продолжение тысячелетий одинаково светится в капле воды»⁷⁹⁹.

Эволюция агиографической традиции в творчестве Д.М. Балашова обусловлена становлением историософии писателя, восходящей во многом не только к теории этногенеза Л.Н. Гумилева (что осознавалось самим писателем и исследователями), но и к теории В.О. Ключевского, который писал: «Так в половине XVI в. подросло поколение, выросшее под впечатлением этой тишины, начавшее отвыкать от страха ордынского, от нервной дрожи отцов при мысли о татарине. Недаром представителю этого поколения, сыну великого князя Ивана Калиты, Симеону современники дали прозвание Гордого. Это поколение и почувствовало ободрение, что скоро забрезжит свет»⁸⁰⁰. Интересно, что подвижническую деятельность святого Сергия Радонежского историк обозначает посредством дескрипции солярного образа. Так и исторические романы Д.М. Балашова организовывали ансамблевое единство художественных текстов, создававшихся писателем в соответствии с хронологией российской истории, и последним романом в творческой биографии автора становится произведение, посвященное святому, осенившему XVI в. «зарей политического и нравственного возрождения Русской земли»⁸⁰¹.

В романах Д.М. Балашова наследуется традиционное для отечественной культуры представление о национальном святом как *светильнике*, который «своею жизнью, самой возможностью такой жизни дал почувствовать заскорбевшему народу, что в нем еще не все доброе погасло и замерло; своим появлением среди соотечественников, сидевших во тьме, <...> открыл им глаза на самих себя, помог им заглянуть в свой собственный внутренний мрак и разглядеть там еще тлевшие искры того же огня, которым горел озаривший их светоч»⁸⁰². Светоносность святого персонажа оригинально воплощается также и в «неоагиографических» романах Д.М. Балашова и обусловлена концептуальным значением философемы «свет» в творчестве писателя-историка.

Образ света в поэтике романа «Сергий Радонежский» дескрибируется как структурный компонент повествовательных отрезков, заключающих собственно авторское слово, как правило, в экспозиционной части некоторых глав (в приведенных ниже цитатах выделим его *ширифтом*).

*«...шли толпы мирян, пробирались борами и моховыми болотами, терпели всяческие обстояния, и зной, и гнус, и холод, и осеннюю злую сырь, грелись у крохотных костерков-дымокуров...»*⁸⁰³ Подобные примеры словоупотребления «света», хоть и соотносятся с символическим планом повествования, думается, лишены непосредственно особого смыслового потенциала, как например: *«Игумен Федор, придерживая широкий подол монашеской однорядки и щурясь со света, спускался в темноту хлебни»* (с. 165).

В других фрагментах концепт «свет» организует символически осмысляемую автором смысловую цепочку, представляющую развернутую метафору: «сердце – воск – свеча – книга – слезы», антонимически соотносится со словом «ночь» и стано-

⁷⁹⁹ Ключевский В. О. Значение преподобного Сергия для русского народа и государства // Афоризмы и мысли об истории: Афоризмы. Исторические портреты и очерки. Дневники. М. : Эксмо, 2007. С. 112.

⁸⁰⁰ Там же. С. 114.

⁸⁰¹ Там же. С. 115.

⁸⁰² Там же. С. 124.

⁸⁰³ Балашов Д. М. Сергий Радонежский: Вторая книга трилогии «Святая Русь». М. : Астрель : АСТ, 2009. С. 153. Здесь и далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

вится контекстуальным антонимом слова «будни»: *«от сердца идущий принос: <...> комок воску: "На свечку тебе, батюшко! Читать ли надумать, али и так, от волков, да силы вражьей!.." И умилялись, и вытирали слезы, непрошенные, светлые, и уходили в ночь и в суровые будни мирской жизни»* (с. 154). Образ света символически представлен в данном фрагменте в материальной ипостаси. Свеча – олицетворение божественного света, идущего с небес, света как духовной сущности. Как духовный свет во тьме невежества (у Д.М. Балашова – во тьме повседневных забот) свеча – один из важнейших христианских символов. Зажжение свечи символизирует разговор с Богом, святыми, ангелами⁸⁰⁴.

В авторских историософских размышлениях, отличающихся публицистичностью, солярный концепт распространяется, выражает индивидуально-авторскую концепцию бытия: *«...в этой бренности бытия, в вечной смене поколений, передающих, однако, друг другу, как дар и завет предков, крохотные **огоньки духовности**, искры того огня, коим окружал себя Спаситель на горе Фаворской, быть может, в этом и заключена как раз главная тайна жизни, не позволяющая замереть и застыть, но вечно требующая, опять и опять, от всякого верного неукоснения в земных нравственных подвигах»* (с. 159). Фаворский свет становится основным символом в произведении.

Образ света в романе наделяется концентрирующим значением, связывается с представлением о духовности как связующем элементе бытия. В этом плане авторских виталистических представлений употребляется слово «свет» в составе устойчивого выражения «белый свет», приобретающее в контексте романа первоначальное, религиозное значение: *«Эх! Кабы дерево не горело, сколько красоты уцелело бы на просторах Русской земли! Кабы дерево не шаяло, кабы молодцы да не старились, кабы девицы красные не хихикали, кабы цветики лазоревы не вянули, кабы весна – лето красное не проходили! Да и был ли тогда, стоял ли и сам **белый свет**? Без грозы-непогоды не бывать ведру-ясени, без морозу да вьюг не настать лету красному, безо старости нету младости, без ночи темная нет и **свету белого!**»* (с. 160). Свет, по размышлениям автора, существует как бытийное начало, уравнивающее соотношение жизни и смерти, греха и святости. Употребление постоянных цветовых обозначений в данном фрагменте придает эпитету «белый» символическое значение, связанное с представлением обо всем праведном.

В сферу контекстного тезауруса⁸⁰⁵ включаются и другие образы, синонимичные словообразу «свет», связанные с религиозными концепциями: *«Силою власти можно лишь уничтожить **свечение духовности** в людях, сведя жизнь к серому течению будничного добывания «хлеба насущного», которое <...> никогда не удастся и не удавалось без того самого стороннего и как бы отрицающего плотную, тварную и вещную действительность огня, без того **свечения духа**, которое токмо и позволяет жить, и нести крест, и не губить сущее, Божий мир вокруг нас, и не губить самого себя, вместе с Духом живого, ежели есть вера не токмо во плоть, но и в Дух, не токмо в тленное, но и вечное! Так, верно, от Сергия к власти восходил, а не на него упал тот незримый ток, то истечение божественного света, о котором глаголали и писали оба Григория – Синаит и Палама, вослед великим старцам синайским первых, учительных веков»* (с. 154–155). Свет в этом обосновании уподобляется Духу, становится символом божественной силы.

Философема «свет» (как видно из цитируемого фрагмента) воспринимается автором-повествователем в ключе средневековой религиозной философии, как она излагалась в богословских трудах Григория Синаита и Григория Паламы, излагающих световую символику Духа, восходящую к раннехристианскому переосмыслению неопла-

⁸⁰⁴ Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М. : Эксмо – СПб. : Мидгард, 2005. С. 508.

⁸⁰⁵ Фоменко И. В. Введение в практическую поэтику. Тверь : Лилия Принт, 2003. С. 158.

тонизма, что заложило традицию истолкования Бога как Света, к которому должно и естественно стремиться человеку⁸⁰⁶.

Видимость для Сергия Фаворского света отличает персонажа-праведника от остальных героев, свидетельствует о его святости. С публицистической остротой, вложенной в монолог Феофана, Д.М. Балашов взывает к читателю ощутить этот свет во круг себя, подняться над действительностью, чтобы узреть свет как божий образ: *«Сколь умален, сколь мелок человек, коему не оставлено даже право обожения, не дано зримо и чувственно прикоснуться благодати Фаворского света!»* (с. 185).

Исследователи исторических романов Д.М. Балашова отмечали специфику постижения автором феномена святости и чудотворения «в понятиях то почти оккультных, то "необъяснимых наукой", – но только не как дары Божии»⁸⁰⁷. Действительно, семантически усложненная философема «свет» затрудняет постижение авторской идеи и обоснованную интерпретацию романа. Специфика частотной дескрипции солярных концептов в романе обусловлена сознательностью включения их в повествовательную поэтику, в связи с чем исследовательская интерпретация обосновывается зачастую пространный цитацией текста произведения.

В творческой эволюции балашовской «неоагиографии» представления о символическом свете имеют все большее значение. В последнем романе – «Похвала Сергия» – солярная философема становится центральной в авторских рассуждениях о природе молитвы. В различных толкованиях образа света уравниваются разные аспекты значения этого символа, отдельные из которых находили отражение в агиографическом романе «Сергий Радонежский»: *«И понять, постигнуть можно не Бога, а токмо истекающие из него энергии, ими же пронизан мир, ими он создается и разрушается. Ибо без них, без энергий света, мир – это тьма, и вещественный свет, видимый смертными очами, свет тварный, тоже сходен с несотворенною тьмой.*

Но есть иной свет, немерцающий, эфирный, создающий все живое, цветы и травы и всякое произрастание плодное.

И есть свет чувственный, цветной, свет внутри нас, образующий животную природу и природу всяких тварей земных.

И есть еще иной свет, свет разума, Логоса, данный только человеку. Этот свет и принес в мир Христос, поэтому он – Слово. Об этом говорит в Евангелии Иоанн: "И свет во тьме светит, и тьма его не объят". Частицу этого света каждый из нас получает при крещении. Она, частица эта, "закваска света", хранится в сердце, доколе человек не начинает осознавать свою небесную прародину. <...> И этот свет возможно узреть, увидеть, как бывает видимым сияние у святых. Познавший свет становится новым человеком, духовным, то есть сетоносным человеком»⁸⁰⁸.

В концептуальном изложении Д.М. Балашова находит отражение традиционная для православия метафора «внутреннего света», которая передает изначальную predisposition души человека к восприятию спасительной веры⁸⁰⁹, идея Христа как божественного света определяет традицию исихазма, которую воплощает в романе автор.

Итак, в исторических романах Д.М. Балашова о Сергии Радонежском выражается символическое значение образа света, обосновывается в рассуждениях автора или монологах главных героев, выступает в различного характера дескрипциях. Свет в концепции повествователя является структурообразующим элементом картины мира, становится сущностью, которую должен познать человек. Христианский богослов Иоанн

⁸⁰⁶ Словарь символов и знаков / авт.-сост. Н. Н. Рогалевич. Минск : Харвест, 2004. С. 376.

⁸⁰⁷ Любомуудров А. Исступленность и любовь (Дмитрий Балашов) // Коняев Н. М. Дмитрий Балашов. На плахе. М. : Алгоритм, 2008. С. 339.

⁸⁰⁸ Балашов Д. М. Похвала Сергию. М. : Астрель : АСТ : Хранитель, 2007. С. 366.

⁸⁰⁹ Словарь символов и знаков / авт.-сост. Н. Н. Рогалевич. Минск : Харвест, 2004. С. 377.

Лествичник говорил (его слова в древнерусском стиле цитируются писателем): «Свет инокам – ангелы, а свет для всех человеков – иноческое житие. Если же свет сей бывает тьма, то сущие в мире кольми паче помрачатся» (с. 173). Просветление, которое испытывает при жизни святой Сергей, озаряет всех персонажей и, конечно, читателя. Постигание образа святого и его праведной жизни – источник света, фокусирующее историю творчества Д.М. Балашова.

МИФ КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ В РАССКАЗЕ ТЫКО ВЫЛКИ «ПРО ЦИНГУ»

Н.К. Данилова

Взаимоотношения литературы и мифа в XX в. давно стали предметом серьёзного изучения. Выделяются различные аспекты обращения литературы к мифу: восприятие мифа как вневременной универсалии, внимание к архетипам, использование сюжетов и образов из мифа, создание новой (вторичной) мифологии, способной исказить реальность, и т.д. Одновременно исследователи пытаются ответить на вопрос: почему миф оказался таким востребованным сегодня? Очевидно потому, что миф «исключает необъяснимые события и неразрешимые коллизии, <...> не оставляет места для колебаний, сомнений, противоречий»⁸¹⁰. Литература ищет новые возможности изображения и постижения стремительно меняющейся жизни, а миф, напротив, запечатлевает устойчивое, вневременное. Соединение противоположных установок создаёт неожиданный художественный эффект.

Весьма своеобразно связь литературы и мифа представлена в младописьменных литературах малочисленных народов Севера. В культуре северных народов мифология осознавалась не как забытое предание, а как живая современность, благодаря чему восприятие и переживание мифа было напряжённым и ярким. Литература, письменная словесность, появилась только в XX в. Конечно, она испытала на себе мощное влияние традиционной культуры и фольклорных образов-символов. Но, с другой стороны, не менее сильным было влияние русской литературы (прежде всего, реалистической), под непосредственным воздействием которой развивалась национальная письменная культура. Как сочетаются в рамках художественного текста две столь различные художественные стихии?

Обратимся за примером к рассказу ненецкого писателя Тыко Вылки «Про цингу», который был опубликован в книге «Избранное» в 1965 г. уже после смерти автора, написан десятилетиями раньше, очевидно, в первой четверти XX в. Рассказ очень интересен по своим художественным достоинствам, потому что сочетает в себе противоположные качества. С одной стороны, это произведение реалистическое: в нём говорится о зимовке двух групп промышленников на Новой Земле, о трудностях жизни, болезни и смерти, а также о поддержке и помощи, спасении людей и возвращении на Большую Землю. С другой стороны, в рассказе имеются фантастические, волшебные элементы, сосредоточенные в той части текста, где изображены темнота, болезнь, смерть, вплоть до спасения двух героев, оставшихся в живых. Повествовательная манера рассказа сдержанная, лапидарная, что вообще характерно для фольклорных прозаических произведений народов Севера.

Рассмотрим подробнее особенности поэтики этого произведения.

⁸¹⁰ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 25.

При первом чтении оно поражает фантастическими элементами содержания. Рассказ напоминает предание. К берегам Новой Земли отправляются на промысел охотники. Героев рассказа можно разделить на две группы: ждущих и деятельных. Первые остаются на берегу, ожидают, когда к ним придут олени, и постепенно умирают от болезни. Вторые отправляются дальше за добычей. Разведены и в известном смысле противопоставлены не только герои но и последствия их поступков: одних ждёт смерть, других – жизнь. В таком построении можно заметить отголосок «негативной параллели»⁸¹¹, характерной для мифологического мышления. Любопытно, что мифологические образы используются только в описании жизни первых, покорно ждущих. К двум женщинам, находящимся среди мертвых, приходит цинга. Болезнь появляется в образе пугающего неведомого существа с чёрной головой, «туловища нет, только позвоночник, руки да ноги, а глаза сверкают, как искры»⁸¹². Героини рассказа – две ненки: старуха Некона и внучка Некоця – спасаются от цинги ковшиком растопленной крови. В рассказе не объясняется реалистически или психологически это событие. Читателю непонятно: оно происходит на самом деле, или его так воспринимают уставшие, запуганные женщины, единственные, кого пока не свалила цинга. Но у самих героинь сомнения не возникает. Для них произошедшее – абсолютная данность, как и умершие родственники, наступившая темнота, двери и окна, занесенные снегом, рычание медведей и лай песца.

Такой прием изображения (вспомним, он стал очень популярным в литературе XX в.) соответствует известным качествам мифического мышления: «Смысл мифа переживается теми, для кого он существует, как нечто непререкаемо истинное, не подлежащее сомнению и аналитическому рассмотрению»⁸¹³; «Мифическому мышлению совершенно чуждо <...> разделение идеального и реального»⁸¹⁴. Подобное восприятие мира, действительно, характерно для героев Тыко Вылки.

Также можно отметить в рассказе своеобразную повторяемость ситуаций и мотивов, что, с точки зрения В. Шмида⁸¹⁵, является чертой мифического мира. Так, например, герои, высадившись на берегу и осматривая место, возле домов, где собирались жить, увидели кости и обрадовались этому: «Это промысловое место»⁸¹⁶. Значит, здесь раньше останавливались люди, вели удачную охоту, теперь расположились новые охотники, наверно, так будет и впредь.

Другой пример повтора, очень характерный для фольклорных произведений – многократное появление цинги и постепенное ее приближение к человеку, чем, кстати, создается особое эмоциональное напряжение, нарастающее по ходу сюжета. Сначала цинга несколько дней подряд стучит в полночь в дверь сени, потом в дверь избы, затем заходит внутрь, подходит к мертвым и наконец к живым. Возникает своеобразный ритм рассказа, он напоминает ритмические повторы действий в тотемических сказках, как, например, в русской сказке «Медведь – липовая нога».

Человек как будто попадает под власть сверхъестественной силы. Невозможно сказать, кто или что им руководит. Подобное изображение героя тоже отвечает мифическому миру. В противовес этому герой реалистической литературы – человек действующий и активный, он как-то проявляет и заявляет себя в мире; человек и мир спо-

⁸¹¹ Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика». М. : РГГУ, 2001. С. 47.

⁸¹² Тыко Вылка. Про цингу // Проза народов Крайнего Севера и Дальнего Востока России / сост. А. А. Бурькин. М. : Северные просторы, 2002. С. 86.

⁸¹³ Хализев В. Е. Теория литературы. 3-е изд. М. : Высшая школа, 2002. С. 129.

⁸¹⁴ Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб. : ИНАПРЕСС, 1998. С. 301.

⁸¹⁵ Там же. С. 301–302.

⁸¹⁶ Тыко Вылка. Про цингу // Проза народов Крайнего Севера и Дальнего Востока России / сост. А. А. Бурькин. М. : Северные просторы, 2002. С. 85.

собны меняться. В рассказе Тыко Вылки герои сначала довольно инертно ждут, когда олени сами придут, вместо того чтобы идти искать добычу. Потом просто пребывают в какой-то неподвижности. Лишь в конце они начинают меняться, предпринимают какие-то действия и тем самым выпадают из общей картины мифического мира.

Обращает на себя внимание и стиль рассказа. Писатель подчеркнуто использует простые предложения, сужает до предела описания. Диалоги героев короткие, и как-то односложно представлена манера разговора:

«Наступила зима. Губа замерзла. Ижемцы говорят:

– Когда на Мучном мысе выпадет снег, дикие олени сами сюда придут. Никуда ходить не надо.

Ненец говорит:

– Надо идти в тундру искать оленей.

Ижемцы отвечают:

– Не надо ходить, олени сами придут.

Никуда не ходят»⁸¹⁷.

Стиль повествователя в этом отрывке кажется намеренно упрощенным, он напоминает записи фольклорных текстов: «говорят», «говорит», «отвечают».

И все-таки произведение нельзя отнести только к типу мифического мышления или к стилизации мифа. Рассказ сложнее, и смыслы его многограннее.

Так, по прочтении остается впечатление преодоления трудностей, победы над смертью, обретения новой жизни. С точки зрения реалистической манеры письма, важна переключка начала и конца рассказа. В начале герои прибывают на Новую Землю на зимовку, полные надежд на удачный промысел. В конце возвращаются домой: «Когда наступило лето, нагрузили карбас и все поехали на Большую Землю»⁸¹⁸. Возвращаются не все, но те, кто остался жив, действительно, «хорошо зажили», потому что стали более деятельными, активными. В конце рассказа Некона и Некоця выглядят иначе. В эпизоде с цингой героини пребывают в состоянии ожидания, но когда они начинают действовать сами, не подчиняясь власти каких-то неведомых сил, то этим изменяют ситуацию. Финал рассказа, несмотря на все зловключения героев, воспринимается как светлый, обнадеживающий.

Чертой реалистической поэтики, присущей рассказу, являются точные географические названия местности: выехали из Печоры на Новую Землю, карбас ушел в Карское устье, поехали к Мучному мысу, пристали к Мучной губе.

Далее изображение начинает как будто двоиться. В рассказе описывается место временного житья, с одной стороны, в тексте есть элементы мифа (об этом уже было сказано), а, с другой, вполне конкретные реалистические детали, позволяющие характеризовать и прежних, и новых жильцов.

«Половина избы упала и сгнила. Около нее лежали кости покойников.

За губой увидели еще два дома. Пошли посмотреть эти дома. В одном доме еще можно было жить, а другой совсем развалился. Около изб белели кости: олени рога, черепа медведей, моржей»⁸¹⁹.

Ижемцы обратили внимание на кости животных, порадовавшись чьей-то удачной охоте, и совсем не заметили костей людей. Мрачно выглядит жильё: сгнившее, упавшее, развалившееся. Но герои странно не замечают этого и остаются здесь на зиму.

⁸¹⁷ Тыко Вылка. Про цингу // Проза народов Крайнего Севера и Дальнего Востока России / сост. А. А. Бурькин. М. : Северные просторы, 2002. С. 85.

⁸¹⁸ Тыко Вылка. Про цингу // Проза народов Крайнего Севера и Дальнего Востока России / сост. А. А. Бурькин. М. : Северные просторы, 2002. С. 88.

⁸¹⁹ Там же. С. 85.

Фактическое бездействие героев в этой ситуации приводит к катастрофическим последствиям: промышленники постепенно умирают. Они ничего не делают, не охотятся, не борются с болезнью: «Лежат в тёмной сырой избе, в карты играют»⁸²⁰. Вспомним известную формулу реализма – бытие есть деяние. Для того чтобы жить, нужно двигаться, добиваться, идти за оленями, воздействовать на жизнь. Возникает ощущение, что герои ни в малой мере не управляют своей жизнью, они подчиняются стихиям: холоду, темноте, болезни, и потому постепенно умирают. «Когда наступил месяц Большой Темноты, ижемцы стали умирать. <...> Все ижемцы умерли <...> В передней части дома лежали покойники. <...> в доме темно, от покойников смрад»⁸²¹.

В рассказе можно прочесть еще одно объяснение гибели героев: они отступили от традиционных верований, приняли новую религию, запрещающую употреблять в пищу нерпичье мясо и кровь, поэтому заболели цингой. Спасаются только те, кто верен традициям.

«Старуха Некона молилась и приговаривала:

– Мы теперь будем есть нерпичье мясо. А бог, если ему надо, пусть как хочет, так нас и судит. Мы хотим жить. Сын мой и невестка не ели нерпичьего мяса и умерли. Бог не спас их от цинги»⁸²².

И всё-таки главное условие человеческой жизни в рассказе – человеческая деятельность, внимание к другим, доброта. Женщин спасли из снежного плена люди, приплывшие вместе с ними на Новую Землю на втором баркасе, те, что отправились дальше вдоль берега и расположились на другом становище. Жизнь там выглядит совсем иначе: «Здесь, оказывается, все остались живы. Цинги не было. Мяса запасено много. Промысла было много: песца, медведя, морского зайца, нерпы, белухи»⁸²³. В этом эпизоде уже нет ни одной детали, напоминающей о мифе. Изображение ведётся подчёркнуто реалистически. Здесь впервые говорится о том, что женщины смеются. Спасённые героини сразу включаются в привычную деятельность, поэтому начинается другая жизнь: «Некона и Некоця хорошо зажили. Некона стала чинить одежду и обувь: женские паницы, мужские малицы, пимы, липты. Иногда новое шьёт или шкуры сушит. В избе было тесно, сделали чум, и Некона с Некоцей стали жить в чуме»⁸²⁴.

Жизнь становится радостной, потому что человек сам занимается её обустройством. Героини погружаются в самые обычные заботы и хлопоты, но именно так создается ощущение благополучного финала.

В рассказе ничего не говорится о том, как сами героини воспринимают и осмысливают итог зимовки, но он, безусловно, для них значителен, и этот опыт убережёт их в дальнейшем. В эпическом произведении необратимость результата события очень важна. Она не только свидетельствует о завершенности происходящего, но и подчеркивает невозможность для героя вернуться к прежнему состоянию.

Авторская точка зрения в рассказе прямо не выражается. Автор прячется за простодушным повествователем, подмечая только внешние события и проявления и не дающим никаких оценок. Тем не менее, авторская мысль по прочтении делается понятной. Заметно сочувствие к героям, сожаление о тех, кто обрекает себя на болезнь и смерть, симпатии к деятельному, работающему, доброму человеку. Конечно, в суровых условиях Севера жизнь человека подвержена влиянию грозных стихий, но не в мень-

⁸²⁰ Тыко Вылка. Про цингу // Проза народов Крайнего Севера и Дальнего Востока России / сост. А. А. Бурькин. М. : Северные просторы, 2002. С. 85.

⁸²¹ Там же.

⁸²² Там же.

⁸²³ Тыко Вылка. Про цингу // Проза народов Крайнего Севера и Дальнего Востока России / сост. А. А. Бурькин. М. : Северные просторы, 2002. С. 88.

⁸²⁴ Там же.

шей степени она зависит и от самого человека. Авторское осмысление проблемы выходит далеко за рамки мифологического мышления. Так возникают новые возможности изображения человека и постижения его жизни.

МИФОЛОГЕМА КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА ПИСАТЕЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ П. КРУСАНОВА «УКУС АНГЕЛА» И Н. ПОДОЛЬСКОГО «ХРОНИКИ НЕЗРИМОЙ ИМПЕРИИ»)

Т.К. Ермоченко

Понятие «мифологема» было введено в научный оборот К.Г. Юнгом и К. Кереньи в монографии «Введение в сущность мифологии» (1941). «Мифологема» – термин, используемый для обозначения мифологических сюжетов, сцен, образов, характеризующихся глобальностью, универсальностью и имеющих широкое распространение в культурах народов мира.

Одно из главных свойств любой мифологемы – функционирование в системе и через систему многочисленных бинарных оппозиций (жизнь – смерть; огонь – лед; жара – холод; путешествие – отдых; любовь – ненависть и т.д.). Подобный механизм взаимодействия лежит в основе создания художественного мира в повести «Хроники незримой империи» Н. Подольского и романе П. Крусанова «Укус Ангела». Писатели моделируют особую реальность – Россию, причудливо соединившую самые различные культуры, народы и веяния. И эту воссозданную мозаичную картину объединяет, венчает Петербург – главный город новой державы. Отмеченные произведения написаны авторами в популярном жанре альтернативной истории.

В романе П. Крусанова возвышение Северной Пальмиры обусловлено возрождением имперских амбиций России. В развернутой мифологической системе романа «Укус ангела» художественно реализуется концепция Петербурга – имперского города – и является важнейшей составляющей мифа об истинном правителе и великодержавной России. Идея Петербурга – имперского города – художественно смоделирована писателем как мифологема, во многом определяющая «содержание» имперского неомифа, родившегося в конце XX – начале XXI в.

«Укус ангела» реализует в своей художественной ткани своеобразную триаду: империя – император – имперский город. Рождение новой державной России в романе П. Крусанова – следствие огромной любви подкидыша Клюквы (ставшей позднее Матерью и Надеждой Мира) и министра войны, сына правителя. Именно предательство последнего, «обманутая любовь» и завершили превращение Клюквы, родившейся в год трех знамений, в необычное существо, молитва которого дошла до неизвестного, склоняющего свое лицо над миром. Мать и Надежда Мира начинает войну против Отца империи и его сына, министра войны. Впереди стихийно собравшейся «нелепой» армии, где «рядом с танковыми дивизиями и авиационными полками были тьмы конных копейщиков и порождения дьяволов, рвущих врагов клыками» «катилось порождение природы нездешней – огромное огненное колесо с антрацитовым значком на месте незримой оси – такова была мощь благоволящей ей силы; позади, за колесом, курился прах над черным выжженным следом, и был этот след в ширину триста сажен без семи вершков». Войска Матери и Надежды Мира разгромили противника, и она получила в заложники своего бывшего возлюбленного. Однако мечта женщины обрести утрачен-

ную «витальную полноту», вернуть любовь, снова «стать счастливой наложницей» потерпела крах.

Чудо любви, ради которого «талантливо уничтожались города и армии» «выходит жаркой вытяжкой из крови... забирая глаз свеченье, дрожь из тела». Смерть чувства открывает череду смертей. Мать и Надежда Мира убивает министра «войны» и рассыпается сама, «как стаявшее тело свечи» превращаясь в «огромную блуждающую по Петербургу тень, неприкаянную и бесхозную». Именно во время такой жестокой и кровавой войны за любовь и из-за любви и обретает свой имперский статус Петербург («С несметной ордой нелепого воинства, впереди которой неукротимо катился чудовищный огненный жернов, спекавший землю в камень, Надежда Мира поделила державу надвое. Получив во владение Гесперию, а Отцу Империи оставив восточные пределы, она воцарилась в омытом водами Петербурге»). И после соединения Гесперии и Востока в Россию в «стране были официально сохранены обе столицы: первые два года правления вновь избранных консулов правительство располагалось в Москве, вторые года – в Петербурге».

Обретение Петербургом статуса первого города империи в романе П. Крусанова трактуется как совпадение субъективных и объективных причин. Для Ключки это – эквивалент земного рая, место, где должна «неотвратимо и прекрасно свершиться ее судьба». Впервые о городе на Неве она слышит от цыганки: «Цыганка, отдавшая ей свое молоко, не раз вспоминала город, где воды рек текут сквозь камень, где небеса капризно меняют свои неверные цвета, где дворцов больше, чем дураков... и где тени появляются прежде своих тел и не исчезают, когда тела уходят». С этого эпизода в романе доминирует мотив слияния – единства Ключки – Матери и Надежды Мира и Санкт-Петербурга. Город материализует мечту героини: «...мерещится ей каменный город – с дворцами и храмами, с золотыми пузырями куполов, охраняемыми чистыми водами, смывающими земную грязь, – город, где уже живет ее тень». Именно в нем она обретает и убивает своего возлюбленного, обретает и теряет свою любовь, здесь же навсегда остается ее тень. Такая глубинная связь города и таинственного inferнального существа (Матери и Надежды Мира) продолжает традиции петербургской поэзии А. Блока и прежде всего цикла стихотворений, посвященных Снежной девице, ставшей метафизическим воплощением северной столицы.

Особое значение для подчеркивания имперского статуса Петербурга играет и сравнение города с хрустальной игрушкой: «Город превозмог ее воображение: он является чудной кропотливой игрушкой, заключенной в благородный хрусталь...». Этот образ раскрывается автором в цепочке нарастающих сравнений мегаполиса с «затеей хладного вдохновения нечеловеческого свойства», с «забавляющей проделкой вечности». Выстроенное П. Крусановым смысловое поле, генерирующее культурные коды, связанные с Петербургом, построено на аксиоме автора: «...проблема империи – это проблема времени: история в империи должна остановиться...». Именно это утверждение и обыгрывается в сравнении города с «игрушкой», заключенной в благородный хрусталь – «внутри кристалла – время бесправно». Это сравнение красной нитью проходит через весь роман Павла Крусанова. Образ города, находящегося внутри непроницаемой прозрачной сферы и недоступного воздействию времени, становится доминирующим авторским видением Петербурга («Петербург походил на запаянную хрустальную сферу, в которой менялись лишь оттенки холодного внутреннего свечения»). К приведенному сравнению примыкают и два других – Петербурга – «влюбленного, отвернувшегося от действительности, потому что та для него прокисла, потеряла соль, смысл» и «влюбленного, безоговорочно извергнутого из мира» и Петербурга «Нарцисса», ревнующего себя к зеркальному отражению в водах Невы. Отмеченные образы по-

строены на акцентации оторванности северной столицы от конкретного времени, действительности, реальности, погруженности в вечность.

Составляющими художественно моделированной в романе мифологемы Петербурга – имперского города являются мифы об идеальной империи и «истинном» государе – «помазаннике небесном». Превращение России в мощную державу связано с экономической политикой: страна перестала поставлять сырье за границу и начала ориентироваться на собственный рынок, в результате «обнаружилась глубокая ложность суеверия, будто бы коммерческие отношения с Европой есть источник российского богатства». Особая идеологическая роль в новом «жестоким плане развития обновления хозяйства» отводится и Петербургу. Город на Неве символизирует цивилизацию в «закрывшейся» от внешнего мира России: «Производя осмотр пределов державы, специалисты выяснили очевидное – нет решительно ни одного промысла, который бы нельзя было бы поставить собственными средствами. Более того, исчезла вся цивилизация – одного Петербурга будет достаточно, чтобы целиком восстановить ее. В результате этих открытий Россия уединилась от всего мира в своих огромных границах, отказавшись от торговой дани Европе...»

Краеугольный камень авторского имперского мифа – эзотерическое учение о соединении «державы земной со всеми ее обитателями» с «тайным» государем: «Царство истое, не оплошное, не иначе родиться может как от <...> священного брака меж землею и небесами. Жених и есть тайный государь, а невеста держава... Вот только не всякий раз им повенчаться суждено – много на пути к алтарю терний. А если государь до алтаря дойдет, то через тот священный брак благодать небесная и земле передается. Земля без царя есть вдова».

Миф об истинном правителе отразился и в поэтике названия романа Павла Крусанова. Тайный государь отмечен поцелуем высших сил: «Государь завсегда меченный. Только отметина та простому глазу не видна... Точно ангел его поцеловал – вот. Да не печально, а со страстью – с прикусом». Отпечаток незримого для обычного человека божественного поцелуя носит главный герой романа Ивана Некитаев. Избранность персонажа реализуется автором через слияние метафизических пророчеств и событийной основы произведения. Так, предсказания оптинского старца Низария о новом повороте мира, который должен родиться «между молотом России и наковальней Поднебесной», зачат от мертвого, выношен рыбой и проживает в юном возрасте в доме дерева – полностью воплощается в фантастических перипетиях сюжета произведения: Никита Некитаев, русский дворянин, женившийся на китаянке Джан Третьей, умирает во время любовной схватки (после которой и был зачат будущий тайный государь), а его жена через день после родов убила себя на берегу озера старой косой и с кровью «скользнула в воду серебряной уклеей», превратился в странное существо, принадлежавшее растительному царству – «человека-дерево» – и уездный предводитель дворянства Легкоступов-старший. Каждый поступок, любое действие Ивана Некитаева несет на себе печать божественного промысла. Сопровождают истинного государя и природные явления-знамения: «С недавних пор за Некитаевым по пятам следовала радуга, оставляя на земле семипалые следы...».

В этой связи необходимо отметить и явно прослеживающиеся параллели между Петром Великим и Иваном Некитаевым, новым российским царством и периодом русской истории от Петра до Екатерины: так, ларец, в котором будущий император хранит череп и бороды покушавшихся на него смертников, назван в романе «жутковатой кунсткамерой», от горцев Ивана Некитаева получает прозвище «Иван-шайтан» (Петр Первый своими противниками объявлен антихристом), а «расквартированные в Петербурге гвардейские полки провозгласили Ивана императором». Подобных аналогий роман

П. Крусанова содержит большое количество. И это не было случайностью: именно с Петра Первого и началась мечта об империи и о Петербурге – имперском городе.

В таком подходе прозаиков новой петербургской прозы есть своя логика и своя парадоксальность. Актуализация идеи империи и имперского города происходит как раз в тот момент, когда историки, культурологи, социологи констатируют разрушение державных устремлений России. Ниже приводится одна из весьма распространенных в конце XX – начале XXI вв. точек зрения на данную проблему. «В XX веке Россия завершает свое имперское существование – "социализм" есть лишь тоталитарный момент имперской агонии, и, как это ни чудовищно звучит, – считает Сергей Четвертков, автор статьи "Семейный портрет в интерьере ампира, или почему русский народ рискует на время утратить государственность", опубликованной в журнале "Звезда" (1998. № 11) – Россия переходит в следующее состояние, при котором государство... слабеет и исчезает». Приведенная цитата во многом объясняет, почему в романе П. Крусанова имперская идея художественно осмыслена как мифологема.

Несколько другое очертание обретает данная идея в повести Н. Подольского «Хроники незримой империи».

Повесть Н. Подольского зафиксировала бытование «суверенного государства Незримая империя со столицей Небесный или Заоблачный Петербург» в «виртуальном пространстве интернета». Очень важным представляется в концепции Н. Подольского следующее: великая держава не совместима с условностью, прозрачностью существования. Главная цель автора – художественно доказать, что в виртуальном пространстве также может быть создана империя, чье воздействие и влияние на базовую реальность неоспоримо. Н. Подольский уделяет большое внимание тому, как происходит обретение.

Незримой империей державных, государственных функций. «Первый росточек» империи «проклюнулся» «после того, как в Интернете появился скромный сайт писателей-фундаменталистов», и «магистр Серж вывесил свою "черную страницу", на которую выводились, с указанием дат и имен, все случаи причинения авторам материального и морального ущерба...»

Результатом этой деятельности стал подсчет негативных рейтингов и многие издатели «поневоле стали действовать с оглядкой» на деятельность сайта. «Это было началом влияния Игры на базовую реальность, которое со временем переросло в фактическое управление», – констатирует автор повести «Хроники незримой империи». Виртуальная действительность полностью подчиняет первичную действительность в связи с «перетеканием деловой жизни в Незримую империю», чему способствует «появление в виртуальном пространстве симулякров», которые «могли выполнять вместо своего хозяина самую утомительную или нудную работу, что было в принципе невозможно в базовой реальности».

Компьютерная Незримая империя дает своим пользователям такую же полноту тактильных, зрительных, вкусовых впечатлений и ощущений, как и реальный мир, однако во многом делает их богаче и разнообразнее: «Свой сегодняшний путь в лабораторию, соответственно новогоднему настроению, она пожелала оформить как прогулку на финских санях вдоль набережной виртуальной Фонтанки, солнечной и заснеженной, и теперь наслаждалась плавностью движения, а тихий хруст снега под лезвиями полозьев и под сапожком толчковой ноги воспринимался как своеобразная зимняя музыка». Это и привело к тому, что «раньше игра помещалась в жизни, теперь жизнь уместилась в игре». Постепенно базовая реальность начинает все больше и больше уступать виртуальной: «Базовый Петербург по сравнению с виртуальным праздничным городом выглядел ужасно. Свинцовое небо, грязный снег и обшарпанные фасады домов действовали угнетающе». Н.Подольский создает миф о компьютерной империи, перешагнувшей рамки виртуального существования и ставшей новой реальностью будуще-

го. Как и любая другая империя, Незримая империя имеет свою структуру власти: управляет всем Совет магистров, состоящий из семи адептов, основное сословие – гамеры (люди, полностью переместившие свою жизнь в сеть и даже отдающее предпочтение виртуальному сексу в отличие от «зоологического», что привело к катастрофическому падению рождаемости в сословии «гамеров»). Другие «касты» – юзеры (ищущие заработка в виртуальном пространстве) и симулякры (виртуальная копия хозяина выполняющая за него тяжелую работу в компьютерном мире). Незримая империя «живет» осуществлением главной идеи – мечты – ожиданием своего императора: «Когда Незримая империя дождется своего императора, Совет магистров будет распущен. Империя обретет зримые контуры и воплотится во всех измерениях, включая политическое. Во избежание самозванства правомочность Императора проверяется самым надежным критерием: увидишь – не ошибешься».

Еще одна важная черта державности – рост антагонистических отношений между сословиями. В повести Н. Подольского симулякры организуют покушение на людей. Такое поведение виртуальных копий связано с новым законом Незримой империи: «Если хозяин симулякра при жизни зафиксировал юридически ясно выраженную волю к бессмертию, после смерти его симулякр может не подвергаться перепрограммированию и, пройдя психологическую реабилитацию, получить гражданский статус нон-гравитанта». И последняя стадия в отношениях человека и симулякра – восстание, которое готовят виртуальные копии и которое жестоко подавляет Совет магистров, ликвидируя компьютерные мыслящие программы третьего и четвертого рангов оставляя лишь вспомогательные компьютерные программы второго ранга. Бунт симулякров явно проецируется автором на исторические события. Так, виртуальная копия Великого магистра – Алекс – четвертого апреля выступает перед симулякрами с переделанными «Апрельскими тезисами» В.И. Ленина. Ход событий в Незримой империи постепенно начинает совпадать с историческим развитием реальных империй.

Две основные составляющие любого произведения – действительность и человек – рассматриваются автором в системе бинарных оппозиций («базовая реальность – виртуальная реальность», «человек – симулякр»).

Очевидно, что петербургская мифология конца XX – начала XXI в. начинает модернизироваться, и этот процесс объективен. Писатели воссоздают в своих произведениях реалии, отражающие новые технические достижения общества и, в частности, компьютерных технологий.

Повесть Н. Подольского «Хроники незримой империи» – попытка осмыслить двойственность Петербурга как противоположность реального и виртуального города. Одна из ипостасей Северной Пальмиры в произведении – образ технополиса – компьютерной программы. Виртуальный Петербург по воле автора уподоблен живому существу, имеет цель: преодолеть игровую нереальность своего несуществования и материализоваться в базовой действительности.

Обновление содержания произведения всегда позволяло писателям отразить новые ракурсы и аспекты традиционных литературных проблем. В повести Н. Подольского личность переносит свои поиски и запросы в виртуальный, компьютерный мир, который, казалось бы, и может предложить техническое решение вопроса человеческого счастья. Однако в этом запрограммированном пространстве, где должны быть предусмотрены и исключены любые неожиданности, происходит знакомое и типичное для петербургской прозы XIX в. «вдруг».

Виртуальный мир повести Н. Подольского позволяет перепроверить и с новых позиций осмыслить сущность *homo sapiens*, космические законы, божественную основу мира. Как справедливо считает литературовед С. Телегин, «в конечном итоге, содержанием мифа является сам человек, его подсознание, его иррациональные и неосоз-

нанные желания, поступки и комплексы, его искание смысла жизни»⁸²⁵. Симулякры в повести Н. Подольского – виртуальные копии человека – воспринимаются в контексте петербургского мотива двойничества. Компьютерные программы, «избавленные от потребности поедать и усваивать пищу, освобожденные от полового влечения», «ведут себя совершенно как люди, а иные даже и хуже». Автор художественно доказывает, что не социальные условия обуславливают «скверные... страсти». В произведении Н. Подольский культивирует идею о том, что человек забывает о своем «первородстве» как создании Божьим, чему во многом способствует и хронотоп технополиса.

Художественное оформление концепции великодержавности в «Хрониках незримой империи» и в «Укусе ангела» идентично: в обоих произведениях имперское начало Петербурга творчески осмыслено как мифологема и является структурообразующим принципом художественной картины мира писателей.

ГОРОДСКОЙ МИФ ИЛЬИ СТОГОВА: К ПРОБЛЕМЕ МЕТАСЮЖЕТА ПЕТЕРБУРГА

Ю.А. Повх

*Там, на Шпалерной улице, мой город
вступил в Бронзовый век своей истории.
Хотя потом кончился и этот, последний, век.*
И. Стогов. 1999. Роман в стиле техно

Городской миф – культурный феномен, возникший благодаря взаимодействию индивида и социального субъекта с городской средой, являющийся значимым фактором обусловленности социальной жизни. Культурный миф города может пониматься как «система представлений, задающих смысловое пространство, в котором происходит интерпретация разных составляющих истории города, его архитектурной среды и культурных традиций»⁸²⁶ или – шире – как некий обобщенный образ города. Причем этот миф является более конкретно-описательным, нежели история города. По мнению И. Шергановой, через городской миф «мы переживаем время, мир, историю города на основе чувства содружества, то есть миф формирует некую реальность, раскрывая ее через особые образы, которые понятны людям, живущим в одном городе»⁸²⁷.

Миф о городе в литературе состоит из набора мотивов, его формирующих. Их структуру ошибочно считать жестко закрепленной, композиция городского мифа открыта. Именно поэтому реализация городского мифа может представлять различные степени редукции или расширения набора мотивов. С одной стороны, авторское изображение города является индивидуальным образом пространства, с другой, оно обусловлено уже заданными культурологическими стереотипами, сформированными в том числе мифами. В пространственной форме города, созданной мифомышлением, вырисовывается общая мифическая жизненная форма. В романах петербургского писателя Ильи Стогова город-

⁸²⁵ Телегин С. Жизнь мифа в художественном мире Достоевского и Лескова. М., 1995. С. 4.

⁸²⁶ Евлампиев И. И. Петербург, Москва, Рим: взаимосвязь культурных мифов (город как смыслообразующий центр культуры) // Человек и город: пространства, формы, смысл. Екатеринбург, 1998. Т. 2. С. 215–223.

⁸²⁷ Шерганова И. Роль «городского мифа» в создании семиотики города (на примере Москвы и Петербурга) // Знание. Понимание. Умение. 2007. № 1. Режим доступа: www.zpu-journal.ru/e-zpu/1/Sherganova, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

ской миф раскрылся максимально полно, поэтому рассмотрение различных аспектов мифа о городе на данном материале является, на наш взгляд, наиболее репрезентативным.

Множество конкретных воплощений городской темы в романах Ильи Стогова объединяется в сложное семиотическое единство, в сверх-текст, пронизанный системными связями и соотношениями. Этот сверх-текст объединяет комплекс образов, мотивов, сюжетов, которые воплощают специфическую модель городского бытия и характеризуются единой системой средств художественного выражения.

Город в прозе И. Стогова предстает как некое «хронотопическое» образование, которое существует одновременно в культурно-историческом прошлом, настоящем и будущем. Вместе с тем, городское пространство предстает как некий мифогенный топос, в силу чего вполне конкретные городские реалии становятся одновременно сюжетно-образными элементами городского мифа. Этот метасюжет неразрывно связан с предшествующей литературной традицией («петербургским мифом»), но в то же время включает в себе новую модель городского пространства, которая отражает современное состояние мира и человека.

Цель настоящей статьи – на примере романов И. Стогова определить параметры современного мифа об истории Петербурга и представить образ города как мифопоэтическую модель мира.

Роман И. Стогова «1 000 000 евро, или Тысяча вторая ночь 2003 года» посвящен 1250-летию Петербурга. Через 160 лет после издания знаменитой «Физиологии Петербурга» И. Стогов предлагает свой вариант литературного сборника, состоящего из 14 глав, повествующих о различных сторонах петербургской жизни. Традиционно сложившееся представление о Петербурге как о городе рациональном и прагматичном соседствует в романе с представлением о Петербурге как об ирреальном мегаполисе. Реалии прошлого тесно переплетаются с современностью. Например, ежевечерний маршрут героя протекает через Спас-на-Крови и Михайловский замок, одни из самых мистических мест Петербурга. Повествуя об этом, герой не может не упомянуть о привидениях, населяющих эти архитектурные сооружения: «Замок был пуст, темен, тих. Внутри его притаились привидения. Здесь наверняка повсюду обитали привидения. В Михайловском замке, где убили Павла I, рядом со Спасом-на-Крови, где взорвали Павлова внука, чуть дальше по Фонтанке, на месте, где гомосексуалисты всадили контрольную пулю в голову Григорию Распутину и где сегодня расположено противное дорожное кафе.

Место, где я живу, битком набито привидениями. А не встречал я их только потому, что на моем мобильном телефоне установлена веселенькая мелодия из кинофильма “Ghostbusters”»⁸²⁸.

Автор не без иронии предполагает, что мелодия из фильма “Ghostbusters” («Охотники за привидениями») гарантирует ему безопасность от призраков некогда убитых царедворцев. Неотъемлемый атрибут современности – мобильный телефон – становится непосредственным «участником» сюжетно-образного ряда городского мифа. Сомещение в приведенном фрагменте романа временных пластов (XIX в. – XXI в.) актуализирует в сознании читателей петербургские мифы о призраках Павла I и Григория Распутина. Согласно городским легендам, призрак императора Павла I неоднократно играл на флажолете – старинном музыкальном инструменте, а в помещениях дворца-музея иногда поскрипывает паркет, необъяснимо стучат двери, при отсутствии ветра и сквозняков распахиваются старинные оконные форточки. Другой призрак – Григория

⁸²⁸ Стогов И. 1 000 000 евро, или Тысяча вторая ночь 2003 года. СПб. : Амфора, 2005. С. 52.

Распутина – до сих пор появляется в доме № 64 по Гороховой улице, где Распутин жил в начале XX в.⁸²⁹

Обращение к тайнам Михайловского замка не ограничивается в романе рассказом о населяющих его привидениях. С подземельями Михайловского замка связана легенда о пропавших сокровищах сторонников альбигойской ереси и кладах тамплиеров, наследником которых Павел стал, приняв под свою руку Мальтийский орден. Историки отрицают гипотезу о том, что средневековые сокровища были перевезены в Россию, следовательно, автор знакомит нас с очередным городским мифом. Ореол загадочности, таинственности присутствует в эпизоде романа, предшествующем изложению этого мифа: главный герой романа (нарративная тактика И. Стогова предполагает повествование от первого лица) изучает «материалы по Петроградской стороне», найденные им в компьютере погибшего коллеги-журналиста. Среди прочего он обнаруживает интервью, взятое погибшим коллегой у неизвестного в Михайловском замке, в комнате, где был убит Павел I. Свои предположения о сокровищах замка неизвестный интервьюируемый аргументирует двумя фактами: «Здесь НЕВОЗМОЖНО жить! Дворец не приспособлен для жизни. Во-первых, он в любое время года абсолютно сырой. <...> Во-вторых, планировка. Это же ужас!..

<...> – Павел и не планировал здесь жить. Замок строили просто как декорацию. Только как ширму, за которой можно спрятать золото тамплиеров»⁸³⁰.

Строительство Михайловского замка, действительно, было самым дорогим и спешным строительством XVIII столетия. Замок был возведен за 4 года (с 1797 по 1801). Всего было 13 проектов замка, автором одного из которых был сам император Павел. Он же детально разрабатывал интерьер замка в соответствии с некими символами, смысл которых был ясен только ему: «Павел был помешан на всевозможной мистике и с тех пор как стал магистром Мальтийского (католического) ордена, считал себя фигурой, соединяющей не только функции светского и духовного властителя наподобие ветхозаветного царя Мельхиседека, но и объединителем католической и православной церквей»⁸³¹.

Кроме того, процитированный фрагмент романа позволяет провести параллель «Михайловский замок – Петербург»; в этом случае образ замка строится как мини-модель Петербурга. Сходные черты очевидны: невиданный размах и короткое время строительства, сырость, непри приспособленность для жизни, ассоциации с декорацией, ширмой, множество символов и аллегорий, понятных только создателю проекта.

«Материалы по Петроградской стороне» включают также современные городские легенды: «1. Водосточный люк возле дома 23 по набережной реки Карповки не имеет дна. Упавшие туда предметы исчезают навсегда. Просто падают и никогда не долетают до дна. Иногда из отверстия люка течет молоко. <...>

3. Южный (правый) минарет в петербургской Соборной мечети <...> увеличивается в размерах. В высоту он прибавляет 9 см ежегодно, а в толщину целых 14,7 см. <...>

5. При основании в устье Невы города Петербурга было скрыто несколько капищ чуди белоглазой. Петровские гвардейцы перетаскивали каменные плиты из древних храмов на новое место, и позже были использованы при строительстве стен Петропавловской крепости. <...>

6. Как известно, на императорском гербе Петербурга до революции имелся латинский девиз, который переводится: "Любишь добро? Будь готов ко злу!"

⁸²⁹ Синдаловский Н. А. Призраки Северной столицы. Легенды и мифы питерского зазеркалья. М. : ЗАО Центрполиграф, 2007. С. 90.

⁸³⁰ Стогов И. 1 000 000 евро, или Тысяча вторая ночь 2003 года. СПб. : Амфора, 2005. С. 140.

⁸³¹ Воинова Н. Михайловский замок. Режим доступа: <http://www.gif.ru/cities/spb>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

Из этого выражения и родилась старинная петербургская примета: если прочитать названия всех улиц между памятником Добролюбову (любишь добро) и улицей профессора Козловского (ко злу) как акrostих, то получится отчество следующего президента страны»⁸³².

Последний миф пародийно обыгрывается в романе, потому что, решив головоломку с названиями улиц, герой Стогова выводит отчество: М-О-С-Л-О-В-И-Ч. Александр Мослович – сосед-алкоголик героя.

Что касается строительства Петропавловской крепости, то автор фактически приводит в романе легенду об основании Петербурга, поскольку закладка крепости явилась началом возникновения города. Миф о Петропавловской крепости связан с легендами о «гиблых местах» Петербурга. Дело в том, что в Петербурге есть целые районы, которые построены на месте бывших языческих святилищ. Одним из таких мест является Петропавловская крепость.

Относительно люка, не имеющего дна, можно сказать следующее. В романе подобная аномалия получает рациональное объяснение: дело в разломах земной коры под Петербургом. Вводя в роман в качестве персонажа профессора Лефорга, Стогов вкладывает в его уста объяснение очередного городского мифа, фактически развенчивая, разоблачая его. Петр Ильич Лефорг рассказывает о реках Петербурга следующее: «Фонтанка, Мойка это ведь не реки. Вернее, не совсем реки. Это трещины. Уродства на лике земли»⁸³³. В подтверждение своих наблюдений Лефорг рассказывает о прудике возле Летнего сада, к которому «лет двести назад со всего Петербурга съезжались топить влюбленные девушки». Считалось, что, нырнув в этот пруд, выбраться обратно из него невозможно. Более того, тела утопленниц «находили потом в очень неожиданных местах. Иногда за много верст от Летнего сада»⁸³⁴. Причина, по мнению Лефорга, в том, что под Летним садом расположены разломы земной коры, «причем такие глубокие, что их дно не прощупать ни одним эхолотом»⁸³⁵.

Заметим, что связь реки с нижним миром, смертью обнаруживается и в романе И. Стогова «Мертвые могут танцевать: Путеводитель на конец света»: «Говорят, из "Большого дома" в Неву выведены особые трубы, по которым в реку стекает кровь расстрелянных. Когда в следующий раз вы станете здесь гулять, то не поленитесь заглянуть через ограждения на набережной: вода и на самом деле красноватая. Говорят, это особенность придонного грунта. Но ленинградцам 1930-х годов смотреть на эту особенность было невесело»⁸³⁶. Здесь автор воспроизводит одну из легенд петербургского городского фольклора, связанную с исполнением расстрельных приговоров в Смольном во время блокады Ленинграда; и вновь он приводит вполне рациональное объяснение жуткому красноватому цвету воды в Неве напротив «Большого дома».

Таким образом, городские легенды о петербургских реках без дна являются составной частью эсхатологического мифа Петербурга.

Обратимся к роману «1999. Роман в стиле техно», своеобразной энциклопедии петербургской культуры последних 30 лет. Действие романа разворачивается в Петербурге 1980–2000-х гг.: в художественной галерее Тимура Новикова «АССА», в кафе «Сайгон», в сквотах на набережной Фонтанки, ночных клубах. Истории о современных автору художниках и музыкантах чередуются с фрагментами путеводителя «По обоим берегам реки», повествующего об истории Петербурга с момента его основания до современности.

⁸³² Стогов И. 1 000 000 евро, или Тысяча вторая ночь 2003 года. СПб. : Амфора, 2005. С. 130–132.

⁸³³ Стогов И. 1 000 000 евро, или Тысяча вторая ночь 2003 года. СПб. : Амфора, 2005. С. 16.

⁸³⁴ Там же.

⁸³⁵ Там же.

⁸³⁶ Стогов И. Мертвые могут танцевать: Путеводитель на конец света. СПб. : Амфора, 2008. С. 46.

Писатель стремится обнаружить универсальные начала в конкретно-исторической ситуации, открыть «символические соответствия» в искусстве и реальности, обнажить соположенность разных культурных эпох, что соответствует методам неомифологизма. Жуткие топографические легенды из прошлого Петербурга естественным образом переплелись в романе с житейской «кунсткамерой» настоящего. Истории о пьяных посиделках Цоя с Гребенщиковым чередуются с описаниями хмельных выходов Петра Первого. Рассказ о примитивных развлечениях жителей Петербурга XVIII в. (публичных казнях) следует в романе непосредственно после эпизода об убийствах и драках в первых петербургских ночных клубах.

В основу сюжета романа положен миф древнегреческого поэта Гесиода о пяти веках. По Гесиоду, мировая история делится на пять периодов: золотой век, серебряный, первый бронзовый, второй бронзовый и железный.

Согласно древнегреческому мифу, первым веком человечества был золотой век, когда люди напрямую общались с богами и ели с ними за одним столом, а смертные женщины рожали детей от богов. Работать было не нужно: люди питались молоком и медом, бывшими в ту пору в изобилии на всей земле. Они не знали печали. Некоторые утверждают, что золотой век окончился тогда, когда люди стали чересчур дерзки с богами, заносчивы и высокомерны. Кое-кто из смертных будто бы даже потребовал равной мудрости и силы с богами.

В романе Стогова золотому веку соответствует время Пушкина, Жуковского, Баратынского, Батюшкова: «Они пили французское шипучее вино, играли в карты, влюблялись друг в друга и в девушек и иногда писали стихи.

Когда они успевали писать свои стихи – непонятно. Они до обеда валялись в постелях. Потом несколько часов подряд занимались гардеробом <...>»⁸³⁷

За золотым веком наступает серебряный. По греческому мифу, в этот период людям пришлось научиться обрабатывать почву, чтобы добыть себе пропитание. Они стали есть хлеб. Впрочем, несмотря на то, что люди жили тогда до ста лет, они были слишком женоподобными и полностью зависели от матерей. Они постоянно жаловались на все и ссорились между собой. В конце концов великому богу Зевсу надоело смотреть на них, и он уничтожил их.

По Стогову, серебряный век начинается в 1912 г. с основания клуба «Бродячая собака»: «За бокалом вина в "Собаке" было изобретено три новых поэтических школы, две революционные театральные доктрины и весь художественный авангард XX века. <...> В "Собаку" ходили Ахматова, Михаил Кузмин, Мейерхольд и Маяковский. <...> Пили они намного больше, чем пушкинские приятели. Поэтому их компания и названа была всего лишь Серебряным веком»⁸³⁸.

За серебряным веком следует первый бронзовый. Согласно мифу, люди питались в ту пору хлебом и мясом, и от них было куда больше пользы, чем от людей серебряного века. Но они были чересчур воинственными и в конце концов все перебили друг друга.

И. Стогов подводит итог истории города: «А потом мой город умер, но в расселенной квартире Тимура Новикова все началось заново. Новым людям было не у кого учиться... и они стали учиться просто у города, и город сам воспитал себе новое поколение.

Там, на Шпалерной улице, мой город вступил в Бронзовый век своей истории. Хотя потом кончился и этот, последний, век»⁸³⁹.

⁸³⁷ Стогов И. 1999. Роман в стиле техно. СПб. : Амфора, 2004. С. 249–250.

⁸³⁸ Там же. С. 250–251.

⁸³⁹ Там же. С. 251.

Из персонажей романа к концу повествования в живых остаются единицы: «Они умерли и стали героями мифов. Как аргонавты. Как нибелунги. Их улыбки превратились в бронзовые бюсты. Они умерли почти все. Тех, кто остался, можно пересчитать по пальцам»⁸⁴⁰.

Итак, наше время, если следовать логике греческого мифа, – это железный век. Легко заметить, что с каждым новым веком ценность соответствующего ему металла уменьшается. То же происходит и с характером человечества: в железном веке он гораздо хуже, чем во все предыдущие эпохи. Люди больше не общаются с богами; более того, они вообще утратили благочестие. Люди железного века коварны, надменны, похотливы и жестоки. Единственная причина, по которой боги еще не уничтожили человечество, – то, что все-таки остается еще немного праведников⁸⁴¹.

И. Стогов не упоминает железный век, но вводит в роман еще одного персонажа, о котором не раз упоминается на протяжении всего повествования. Это Иван Сотников, художник, который уехал из Петербурга в поселок Вырица Ленинградской области и был рукоположен в дьяконы, а потом и в священники. Сотников в романе – тот праведник, благодаря которому боги еще не уничтожили надменных, похотливых, жестоких людей железного века. Каждый день своей жизни он просит у Бога сжалиться над теми, с кем когда-то жил, работал, дружил, общался: «Он-то помнит, что это были просто парни. Они жили так, как им хотелось. Им хотелось жить плохо – и они жили плохо, а потом они умирали и считали, что становятся героями, да только будущим шампольонам будет не расшифровать миф, героями которого они стали.

В их жизни не было ничего хорошего. Кроме того, что он за них просил»⁸⁴².

Выявленные параметры современного мифа об истории Петербурга дают представление о содержательном смысле городского мифа Ильи Стогова и представляются перспективными с точки зрения дальнейшего изучения и обобщения.

АРХЕТИПЫ В ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА

А.С. Атрощенко, И.Ю. Коваль

В настоящее время обращение к мифу как форме проявления коллективного бессознательного особенно актуально. Бессознательное в данном случае рассматривается не только как инстинктивные процессы, но и процессы духовные. Образы коллективного бессознательного спонтанны, поэтому они воспринимаются сознанием как нечто второстепенное и побочное. Человек жаждет абсолютной свободы и не приемлет бессознательных (и часто парализующих его волю) глубинных основ его психики. Таким образом, миф коренится и в сознании человека, и в его отношении к миру, и в системе ценностей, и в механизмах социальной регуляции поведения, формах и способах мировидения.

Основная функция мифа и мифологии – стремление разгадать и постигнуть реальность и индивидуальность человека. Согласно Энциклопедии «Британика» (Encyclopaedia Britannica), мифы – это «хранилище истины и знаний, он помогает контролировать вселенную или определяет деятельность человека как эффективную»⁸⁴³. Мифы,

⁸⁴⁰ Стогов И. 1999. Роман в стиле техно. СПб. : Амфора, 2004. С. 252.

⁸⁴¹ Бирлайнс Ф. Параллельная мифология. Режим доступа: <http://www.witchmirror.ru/Mif/Greek/epoxi.htm>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁸⁴² Стогов И. 1999. Роман в стиле техно. СПб. : Амфора, 2004. С. 253–254.

⁸⁴³ Encyclopaedia Britannica. Режим доступа: <http://www.britannica.com>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

как и большинство других аспектов, которые мы соотносим с культурой, создаются человеком и для человека и помогают ему ориентироваться в мире. По мнению Лосева, «миф необходимейшая, прямо нужно сказать трансцендентально-необходимая – категория мысли и жизни; и в нем нет ровно ничего случайного, ненужного, произвольного, выдуманного или фантастического – это подлинная и максимально конкретная реальность»⁸⁴⁴. Ж.Ж. Вюнанбурже в статье «Принципы мифопоэтического воображения» объясняет бессмертие мифов в мировой культуре и литературе тем, что внутри них существует некое «не поддающееся разрушению смысловое и ценностное ядро, которое не может быть опустошено или перемещено логическим философствованием»⁸⁴⁵.

Миф по сути своей был изобретен и используется, чтобы объяснить, возможно, оправдать, существование обычаев, привычек, верований. Миф – это синоним таких слов, как «правда» и «знание». Наиболее значимы мифы о происхождении вселенной или народа. Более того, мифология является не только частью культурной традиции народа или племени, но и частью мифологической (или мифопоэтической) традиции всего человечества. Сравнивая мифологии разных народов, мы постоянно встречаем сходные образы, повторяющиеся сюжеты и ситуации⁸⁴⁶.

Миф о Ла Малинче, как гласит легенда, является одним из мифов о происхождении мексиканцев с тех пор, как они осознали, что она является мифологической Праматерью их метисной расы. Ла Малинче – переводчица и сожительница Кортеса во времена завоевания Мексики. Ее имя является источником постоянных дискуссий. Испанцы называют ее «Дона Марина», или «Марина», местное мексиканское население – «Ла Малинче», или Малинтцин, имена, которые подразумевают и мифическую, и историческую фигуру. В молодом возрасте майя отдали ее в дар испанцам. Владея двумя языками, Марина стала переводчиком, переводя с языка Науатле на язык Майя, а позже и на испанский. Она родила Кортесу сына, которого считают одним из первых метизов (mezitzo)⁸⁴⁷. Ла Малинче сыграла важную роль в покорении испанцами Мексики. Она стала мифическим образом, который превратился в доминирующую идею, проникшую в общественное сознание, приняла на себя маску, которая воспринимается как истина, сформировав тем самым основополагающий принцип общественного сознания, который Юнг назвал «архетипами» или «коллективным бессознательным». Юнг дает следующее определение архетипа: «типос (печать – imprint – отпечаток), определенное образование архаического характера, включающего равно как по форме, так и по содержанию мифологические мотивы»⁸⁴⁸. На этом уровне исчезает всякая индивидуальность. «Наиболее глубоко лежащий слой, в который мы можем проникнуть в исследовании бессознательного, – это то место, где человек не является отчетливо выраженной индивидуальностью, но где его разум смешивается и расширяется до сферы общественного разума, не сознательного, а бессознательного, в котором мы все одни и те же»⁸⁴⁹. Так, если эти идеи воспринимаются как истина, они приобретают форму непреложной всеобщей веры, даже если они и не имеют прямой связи с реальностью, в которой они воспроизводятся. Мы не знаем достаточно о ее поступках, ее мыслях, о жизни в целом, но она открывает дверь для догадок и олицетворений. Как отмечает Е.А. Лопес, Ла Ма-

⁸⁴⁴ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Режим доступа: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/losew03/index.htm>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁸⁴⁵ Вюнанбурже Ж. Ж. Принципы мифопоэтического воображения. Режим доступа: <http://ontoimago.spb.ru/library>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁸⁴⁶ Мифы и мифология XX века: традиция и современное восприятие. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁸⁴⁷ Человек смешанных испано-индейских кровей (сегодня метизы составляют большинство населения Мексики).

⁸⁴⁸ Юнг К. Г. Аналитическая психология. СПб., 1994. С. 31.

⁸⁴⁹ Там же. С. 34.

линче – «...текстовый конструкт, знак, имя, символизирующее что-то негативное, она – символ народного предательства»⁸⁵⁰. Если бы Ла Малинче не существовала исторически, ее образ был бы выдуман. Ни один из архетипов не упоминается в западной культуре так часто, как Донья Марина, предавшая свой народ. Можно легко проследить сходство между Ла Малинче и Евой, первой женщиной в христианской религии.

Сегодня в мексикано-американской культуре имя Ла Малинче – это символ действующей силы и предательства группы людей или всего народа. Хотя исторических фактов недостаточно, мифическое воплощение Ла Малинче в мексиканском сознании устоялось прочно, как и образы девы Гвадалупской и Ла Йороны.

Обратимся к образу Ла Йороны. Впервые упоминание о Ла Йороне встречается в XVI в. в хрониках Саагуна, а в XIX в. образ Плакальщицы нашел свое воплощение в художественной литературе.

Ла Йорона (*La Llorona*, от исп. *llorar* – плакать, стенать), или Плакальщица, – это призрак женщины, которая убила своих детей и обречена оплакивать их вечно. Марта Фернандо Моралес, анализируя произведения мексикано-американской писательницы Ч. Морага, приводит две наиболее популярные версии о Ла Йороне⁸⁵¹. Согласно одной из них, настоящее ее имя – Мария. Она была очень красива и высокомерна. Она была покинута мужем, он приходил только, чтобы навестить детей. Чтобы отомстить мужу и взять реванш над ним – убила их. Мария выбросила их в реку. Как только они исчезли под водой, она осознала, что совершила, бросилась в воду, но они бесследно исчезли. На следующий день ее нашли мертвой на берегу этой реки. Ее похоронили, но с тех пор каждый вечер жители окрестных домов слышат звуки, похожие на завывания ветра, и голос, зовущий детей. Другая версия представлена Р. Гилей в «Энциклопедии приведенных и духов» (*“Encyclopaedia of Ghosts and Spirits”*). Согласно автору, Ла Йорона появилась в Мексиканском городе около 1550 г., когда индейская принцесса влюбилась в знатного мексиканца. После того, как он не сдержал своего обещания жениться на ней, она убила своих детей ножом, который он ей подарил. Она была приговорена к смерти, и с того времени ее призрак гуляет по Мексике.

«Образ Плакальщицы, – читаем в исследовании Я.В. Сорокиной, – раскрывает дихотомию "любовь – смерть", экзистенциальные категории, которые коренятся в самом существовании человека. Таким образом, Плакальщица, с одной стороны, отражает универсальные черты мексикано-американской культуры, ее место в мировом контексте. С другой стороны, в ней сосредоточены специфические черты культуры чикано: глубокий мифологизм, "индеанизм", тесная связь с природой, вера в "сверхъестественное", магию»⁸⁵².

Т.В. Воронченко в книге «Мексикано-американский феномен в литературе США» (1992) пишет: «Фигура Ла Йороны особенно часто проявляется в художественных произведениях 70–80-х годов в силу стойкой ориентации авторов на доколумбово прошлое Америки: наличие образа отчетливо прослеживается в литературном пласте «по горизонтали», на временном срезе семидесятых годов XX века»⁸⁵³. Зародившись в мифологии и получив развитие в фольклоре, образ Плакальщицы приобрел особую выразительность в художественных произведениях.

Для писательниц-феминисток Э.М. Вирамонтес и С. Сиснейрос голос Ла Йороны – это плач многих женщин. В их интерпретации Ла Йорона – «сильный, свободоло-

⁸⁵⁰ *Perspectivas transatlánticas en la literatura Chicana: ensayos y creatividad* / eds. Herrera-Sobec Maria, Lomeli Francisco. Universidad de Malaga, 2002. P. 52.

⁸⁵¹ Там же. P. 86.

⁸⁵² Сорокина Я. В. Образ Плакальщицы (Ла Йороны) как фактор становления этнокультурного самосознания мексикано-американцев : автореф. дис. ... канд. культурол. М., 2009. С. 25.

⁸⁵³ Воронченко Т. В. Мексикано-американский феномен в литературе США. М. : МГУ, 1992. С. 133.

бивый характер, плач ее превращается в боевой клич, становясь символом гражданского сопротивления»⁸⁵⁴.

Если два предыдущих архетипа имеют негативную коннотацию, то Дева Гвадалупская является покровительницей Мексики. О явлении Девы Гвадалупской также существуют многочисленные версии, приведем ту, которая, по мнению исследователя С. Пула, является истинной⁸⁵⁵. По данной версии, Дева явилась индейцу Хуану на горе Тепейак и просила его сообщить местному священнику о ее желании построить в ее честь храм. Дважды священник не поверил Хуану. Тогда в знак своего явления Дева дала Хуану цветы, которые по ее велению выросли на скалистых склонах. Все убедились в ее пришествии, и был построен храм во имя Девы Гвадалупской.

Как отмечает Октавио Пас, «Дева – утешение для бедных, защита для слабых, помощь для угнетенных. Она Мать всех сирот»⁸⁵⁶. Принимая во внимание ее религиозную значимость, Пас также говорит о ее политическом значении в формировании национальной мексиканской идентичности.

Многие авторы Чикана в своих произведениях обращаются к образу Девы Гвадалупской. По мнению Т.В. Воронченко, «логика писательниц такова: Иисус – суровый, "мужской", далекий от женского сердца Бог; Дева Мария (Гвадалупская) – близкая и родная»⁸⁵⁷. Дева Гвадалупская, как воплощение Девы Марии символизирует покорную, истинную женственность.

Мифы, воплощенные в истории о Ла Малинче, оскверненной женщине, Деве Гвадалупской, святой матери, во многом определяют женскую роль в мексиканской культуре; однако как исторические и мифические образы, эти фигуры имеют несомненное политическое, и социальное значение, а также влияют на культурное восприятие женственности в латиноамериканском мире.

Ла Малинче, Ла Йорона, Дева Гвадалупская стали архетипами, которые представлены в различных видах латиноамериканского искусства. По словам Т.В. Воронченко, эти образы «для писателей представляют особый интерес как живительный источник литературных сюжетов»⁸⁵⁸. Так, Ла Малинче является героиней романов К. Фалконер («Пернатый Змей: новелла о конкисте Мексики»), Г. Дженнингса («Ацтек»), Л. Эскивель («Малинче»), О. Паса («Лабиринт Одиночества») и других. Образ Ла Йороны мы встречаем в мексиканских напевах, в художественных произведениях Чиканас; существуют галереи, парки, названные ее именем.

Образы Ла Малинче, Ла Йороны, Девы Гвадалупской пронизывают исторические, культурные и социальные слои латиноамериканской культуры. Сегодня они заполнили собой искусство – живопись, художественную литературу, кинематограф. Они продолжают жить и в фольклоре, тем самым подчеркивая свою значимость и актуальность.

Мифы лежат в основании культурной традиции; они дают санкцию существующим обрядам и социально-общественным отношениям, объясняют происхождение мира и мироустройство⁸⁵⁹. Итак, мифы, согласно М. Элиаде, способны придать новый смысл человеческому существованию, поскольку они раскрывают его творческий потенциал и тем самым, до некоторой степени, приближают к самому Творцу⁸⁶⁰.

⁸⁵⁴ Сорокина Я. В. Образ Плакальщицы (Ла Йороны) как фактор становления этнокультурного самосознания мексикано-американцев : автореф. дис. ... канд. культурол. М., 2009. С. 25.

⁸⁵⁵ Poole S. Our Lady of Guadalupe. Tucson : University of Arizona Press, 1995.

⁸⁵⁶ Paz Octavio. The Labyrinth of Solitude. London : Penguin, 1967. P. 76.

⁸⁵⁷ Воронченко Т. В. Мексикано-американский феномен в литературе США. М. МГУ, 1992. С. 153.

⁸⁵⁸ Там же. С. 139.

⁸⁵⁹ Мифы и мифология XX века: традиция и современное восприятие. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁸⁶⁰ Строганова Е. Мир Элиаде // Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2000.

СИМВОЛИКА РАССКАЗА ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ «СВИДАНИЕ С ПТИЦЕЙ»

Е.С. Спицына

Прозу Т. Толстой отличает лаконизм, пристальное внимание к героям, детализация описываемых событий и явлений. Рассказы оставляют удивительное впечатление соприкосновения со сказкой. Рассказ «Свидание с птицей», относящийся к ранним произведениям Т. Толстой, был впервые опубликован в сборнике «Любишь – не любишь» в 1987 г. В этом рассказе ярко выражены символика, вечные темы и мотивы. Словарь литературных терминов дает следующее определение символа: «обычно под символом мы разумеем картинное изображение с переносным иносказательным значением»⁸⁶¹.

В основе сюжета рассказа «Свидание с птицей» – жизнь мальчика Пети, влюбленного в соседку Тамилу. Он живет с мамой, маленьким братом Ленечкой, умирающим дедушкой и дядей Борей, маминым братом. Петя мечтает о подвигах, о большой любви, но его мечтам не суждено сбыться. В его мире множество приключений, он хочет стать героем. Автор отчетливо показывает его детское сознание. Таким образом, в рассказе возникает образ детства. Т. Толстая точно передает детское восприятие мира: оживающие ночью детские страхи («Петя вскочил с бьющимся сердцем; еще не рассвело»⁸⁶²), непонимание со стороны взрослых («Дядя Боря, мамин брат, – мы его не любим... Вечно он пристает, дергает, насмехается – что ему надо?»⁸⁶³).

В монографии «Русский постмодернизм» М. Липовецкий использует исследования Хелены Гошило, которая показала, что «художественный мир Толстой весь пронизан мифологическими мотивами. Мифологические архетипы просвечивают и под сказками героев Толстой»⁸⁶⁴. Например, мечты маленького Пети о паруснике Летучем Голландце, на котором он увезет Тамилу – заколдованную красавицу – на поиски пропавшей Атлантиды, прямо указывают на мифологический сюжет.

«В традициях постмодернистского мировоззрения 80–90 годов Толстая настаивает на "первородной греховности" человеческой природы, на неотвратимости духовной деградации человека, на невозможности "вечной любви" или "полного счастья"»⁸⁶⁵. В связи с этим очень показателен образ дяди Бори, который символизирует то дракона, то волка. Образ дракона распространен в большинстве культур мира. В легендах дракон предстает как олицетворение изначального зла, победа над которым является высшим достижением героя. В своих мечтах Петя представляет дядю Борю драконом, который украл Тамилу, «полетал с ней по белу свету и завез сюда, в дачный поселок»⁸⁶⁶. Внешне дядю Борю Петя сравнивает с волком: «Зубы – редко видимые из-за бороды – были как у волка»⁸⁶⁷. В целом образ волка связан с символикой войны. В то же время в рам-

⁸⁶¹ Литературная энциклопедия : словарь литературных терминов : в 2-х т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. М. – Л. : Изд. Л. Д. Френкель, 1925.

⁸⁶² Татьяна Т. Н. Не кысь. М. : Эксмо, 2008. С. 318.

⁸⁶³ Там же. С. 307.

⁸⁶⁴ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997. С. 215.

⁸⁶⁵ Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). СПб. : Филол. ф-т СПб. гос. ун-та. 2004. С. 235.

⁸⁶⁶ Татьяна Т. Н. Не кысь. М. : Эксмо, 2008. С. 308.

⁸⁶⁷ Там же. С. 315.

ках большинства архаических культур волк – это образ врага. Таким и предстает перед Петей его родственник.

Тамила в сознании мальчика противопоставлена Борису. Она – принцесса, а он злой дракон. Но в реальности все оказывается по-другому. Эти два героя одинаковы. Это мальчик понял, когда ночью увидел «на кровати в полутьме силуэты двоих: Тамилины черные спутанные волосы разбросаны по подушке, черный халат на табуретке... Дядя Боря вскочил в постели, борода вверх, волосы всклокочены»⁸⁶⁸. Так ярко и образно показан момент краха детских иллюзий.

Важными образами-символами в рассказе являются птицы Сирина, Финист и Алконост. Наиболее ярко представлена птица Сирина – темная птица, темная сила, посланница властелина подземного мира, птица смерти. По мнению Пети, она хочет убить бабушку: «Петин больной бабушка боится птицы Сирии – сядет к нему на грудь и задушит»⁸⁶⁹. Финист обозначает образ сокола-жениха в фольклоре, а Алконост – райская птица-дева, приносящая счастье. В рассказе Алконост – утренняя птица, а Сирина – ночная.

Также в рассказе можно увидеть другие символы. На протяжении всего повествования Петя представляет гибель легендарной земли Атлантиды, что может символизировать падение и гибель его собственных надежд. Он думает о Летучем Голландце – легендарном парусном корабле-призраке, который не может пристать к берегу и обречен вечно бороздить моря.

Китайские розы, цветущие в доме Тамилы, являются символом любви, страсти, а на руке у героини надеты колечки в виде змеи с синим глазом, что символизирует женское начало, мудрость, и серебряной жабы, символом светлого начала, богатства. Тамилу, по мнению Пети, дракон принес в дачный поселок со Стеклой голубой горы, что в сказках обозначает обитель злого персонажа, где тот держит похищенную невесту.

В эпизоде, когда Петя возвращается домой с магазина и на своем пути видит «дохлую ворону – птицу кто-то раздавил колесом»⁸⁷⁰, можно рассмотреть вечный символ смерти – вестник несчастий, греха. И после этого момента в жизни Пети начинают происходить несчастья: умирает бабушка, предает его Тамила.

После возвращения домой Петя заводит разговор с мамой об утонувшей в озере девочке, которая после смерти превратилась в рыбку. Герою жалко погибшую девочку, и он думает о том, что если в озеро упадет его младший брат Ленечка, то он «не утонет, а станет рыбкой – лобастым, полосатеньким окунем»⁸⁷¹. Таким образом, рыба здесь является символом детства, душевной чистоты.

Также ярко выражена цветовая символика. Каждый цвет в рассказе имеет свою семантику. Преобладающие цвета: черный – цвет первобытной тьмы, пустоты, позора, отчаяния, испорченности, печали; красный – цвет огня, любви, страсти, жестокости, но также крови, гнева, мести, упорства. Эти цвета ассоциируются с дядей Борей и Тамилой. Хотя в сознании Пети эти герои противопоставлены, можно сделать вывод, что это одинаковые герои и по внутреннему состоянию, и по цветовой характеристике: «Утром дядя Боря с опухшим лицом курил натощак на крыльце. Черная борода вызывающе торчала... Черные брови поползли вверх»⁸⁷²; или: «А на память о драконе носит Тамила блестящий халат с широкими рукавами, а на спине – красный злобный дракон»⁸⁷³.

⁸⁶⁸ Татьяна Т. Н. Не кысь. М. : Эксмо, 2008. С. 319.

⁸⁶⁹ Там же. С. 313.

⁸⁷⁰ Там же. С. 316.

⁸⁷¹ Там же.

⁸⁷² Там же. С. 315.

⁸⁷³ Там же. С. 308.

В мире Пети преобладают «теплые» цвета: белый – цвет чистоты, света, прозрения – «белые паруса Летучего Голландца»⁸⁷⁴, «белые поляны с цветами дурмана»⁸⁷⁵; зеленый – это радость, уверенность, природа, рай, изобилие, мир – «прозрачные зеленые океанские волны»⁸⁷⁶; золотой – цвет солнца, бессмертия, божественной силы – «золотые огромные статуи»⁸⁷⁷, «золотые трехглазые статуи Атлантиды»⁸⁷⁸. Цветовая символика позволяет сделать вывод о том, что дядя Боря и Тамилла противопоставлены Пете.

Рассказ Т. Толстой «Свидание с птицей» включил в себя большое количество символов. Вся русская литература, начиная с фольклора и древнерусской литературы, пронизана разнообразной символикой. Изучение художественного произведения с помощью символов способствует более глубокому пониманию его особенностей и творчества писателя в целом.

АСПЕКТЫ АНАЛИЗА АРХЕТИПИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ ДОМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. УЛИЦКОЙ

М.В. Магомедова

Особую роль в произведениях Л. Улицкой играет мифологический образ дома: он является смысловым и пространственно-энергетическим центром, вокруг которого группируются другие мифологемы и образы. В доме всегда кто-то живет. Образ дома очень пластичен. В зависимости от того, кто его населяет, он может обернуться и загадочным, и величественным жилищем хранительницы рода («Медея и ее дети»), и мерзким бараком («Приставная лестница»), и коммуналкой («Финист Ясный Сокол», «Коридорная система»), и городской квартирой известного врача («Казус Кукоцкого»).

На наш взгляд, целесообразно выделить следующие функции дома: жизнеобеспечивающую и спасительную; защитную; нормативно-этическую; социально-консолидирующую; смыслообразующую; идентификационную; исцеляющую; обновляющую (восстанавливающую); сберегающую и эстетически умиротворяющую.

Во всех произведениях дом интернационален и атемпорален. Дом – это место, где начинается и заканчивается жизнь. Он является свидетелем рождения и смерти и потопу находится между *этим* и *иным* миром: «Это иное, потустороннее присутствует в самом доме – в его тайниках, лабиринтах, зеркалах, "темных комнатах". Это иное принадлежит смерти или же всплывает из тайников и лабиринтов нашей памяти. Дом вмещает в себя память и забвение. Дом несет в себе память рода – ведь под его порогом похоронены предки. Забытые, они напоминают о себе – двойниками-призраками, привидениями, проделками домовых. Дом по капле отдает нам нашу память, наше детство, наше прошлое»⁸⁷⁹. Дом собирает и позволяет сосуществовать в себе разным эпохам, разным поколениям. Время над ним не властно.

В то же время образ дома может быть и динамичен, если он дается через мотив потери дома и обретения его, возвращения домой. Дом – это перевалочный пункт на пути героя, как, например, дом в романе «Даниэль Штайн, переводчик»: периодическое «обретение» дома для главного героя обозначает возврат, пусть даже временный, к

⁸⁷⁴ Татьяна Т. Н. Не кысь. М.: Эксмо, 2008. С. 317.

⁸⁷⁵ Там же. С. 313.

⁸⁷⁶ Там же. С. 307.

⁸⁷⁷ Там же.

⁸⁷⁸ Там же. С. 315.

⁸⁷⁹ Петрова М. Эстетика сегодня: состояние, перспективы // Материалы научной конференции (20–21 октября 1999 г.). СПб.: СПб. философское общество, 1999. С. 59–61.

своим истокам и обретение семьи. В данном случае идет борьба двух начал – религиозного и человеческого. Еще Дж. Фрезер обращал внимание на тот факт, что любая религия (он рассматривал христианство и буддизм в сопоставлении, как противоположные друг другу по своим устоям и постулатам) со своим «прославлением бедности и безбрачия подружала корни не просто гражданского общества, но и самого человеческого существования»⁸⁸⁰.

Мифологические характеристики дома можно описать в терминах с приставкой транс-: *трансгрессия*, *трансформация*, *трансмутация*. Дом с такими «признаками» обретает подвижность: «Способность к перемещению свойственна уже избушке Бабы-Яги, которая поворачивается от того к этому и обратно. В еще большей степени этим свойством обладают такие модификации дома, как колыбель (люлька) и гроб, вобравшие в себя образ лодки как средства перехода в иной мир. Они не только переносят своего обитателя из одной реальности в другую, – они трансформируют его, приспособив к той реальности, в которую он попадает. В люльке человек "доделывается", наделяется социальными и культурными характеристиками, дающими ему возможность жить среди людей. В гробу человек тоже претерпевает соответствующие изменения, лишается плоти, чтобы попасть в мир бесплотных духов»⁸⁸¹. Не зря приемная дочь Кукоцкого Таня принесла свою новорожденную девочку в дом отца и матери в корзине: «Безымянная девочка почти безмолвно присутствовала в этой суматохе, ничему не мешая, почти не требуя к себе внимания. Таня поселила ее в бельевой корзине, обшив ее изнутри свежим ситцем, и сначала таскала корзину из комнаты в комнату»⁸⁸².

Малышка к тому времени оставалась все еще без имени, а человек, не имеющий имени, неполноценен и незащищен, и дом – мир взрослых для него не только неудобен, но и опасен. В связи с этим мы наблюдаем проявление еще и идентифицирующей функции дома: именно там ребенка называют и определяют как «другого», нового человека, то есть, фиксируют его «вхождение» в мир семьи:

«– Мамочка, это моя дочка.

– Это моя дочка, – эхом повторила Елена, а на лице ее изобразилось мучительное напряжение.

– Идем, мамочка, сейчас я ее тебе всю покажу...

Таня уложила ребенка на материнскую постель, а Павел Алексеевич порадовался, что Таня правильно себя держит: не отпугивает бедную Елену, а вовлекает в новое событие.

– Ну, как она тебе? Нравится?

Елена стыдливо опустила голову, отвела глаза:

– Это не Танечка, это другая девочка.

– Мам, конечно, не Танечка. Мы ее еще никак не назвали. Может, Мария? Маша, а?

– Евгения, – еле слышно прошептала Елена.

Таня не расслышала, Василиса повторила:

– Как еще? Евгения, по бабушке...»⁸⁸³

Однако динамичность образа дома не имеет ничего общего с хаосом: «Дом – это воплощение порядка, то, что получилось из хаоса первотворения. Поэтому во многих мифах дом выступает прообразом общественной организации и культа. Он спускается с неба или же его приносит культурный герой, тем самым учреждая социальную структуру и нормы права, религии, семейных отношений. Потом по этим же нормам сам дом оценивает своего обитателя. Избушка Яги разоблачает ложного героя, отличая его от

⁸⁸⁰ Фрезер Дж. Золотая ветвь. М., 1996. С. 402.

⁸⁸¹ Петрова М. Эстетика сегодня: состояние, перспективы // Материалы научной конференции (20–21 октября 1999 г.). СПб. : СПб. философское общество, 1999. С. 59–61.

⁸⁸² Улицкая Л. Е. Казус Кукоцкого. М. : Эксмо, 2003. С. 398.

⁸⁸³ Там же. С. 397.

истинного; царский дворец изгоняет старого правителя, чтобы повенчать на царство нового»⁸⁸⁴. Так, например, в рассказе «Приставная лестница» герои – Нинка Лошкарева и ее отец с матерью – живут в бараке, который раньше был двухэтажным, но потом первый этаж выгорел от случайного бытового пожара – «не от бомбы, а от печки», а Нинкин отец пришел с войны без ног и попадал к себе домой по приставной лестнице. В данном случае лестница к дому – трудный и опасный подъем наверх, «доносящий» все больше опускающегося Лошкарева до уровня дома. Дом как будто сам каждый день устраивал своему ущербному хозяину испытание, чтобы потом наградить его за успешно пройденные препятствия возможностью жить в себе. Дом принимал Лошкарева, поддерживал его и соответствовал ему: в символично-мифологическом плане дом часто сравнивается с телом человека. Тело – жилище души, дом – жилище тела: «Прежде всего, дом как жилище вызывает богатейшие ассоциации с телом и мыслью (т.е. жизнью) человека, как было эмпирически подтверждено психоаналитиками. А. Тейяр поясняет это тем, что образ дома во снах представляет собой различные уровни (души). Фасад здания означает внешний облик человека: его личность или его маску. Значение этажей определяется вертикальной и пространственной символикой. Крыша и верхний этаж соответствует голове и разуму, а также сознательному развитию самоконтроля. Следовательно, подвал ассоциируется с бессознательным и инстинктами (подобно сточным трубам в городской символике)»⁸⁸⁵. Здесь просматривается особая связь дома и его хозяина. Именно в этом доме с ним ничего не может случиться, и даже выброшенный на мороз в рождественскую ночь пьяный Лошкарев не замерз насмерть, а был водворен обратно в дом случайно проходившими мимо соседками.

Очень сильна в данном случае идентифицирующая функция дома: жилище определяется хозяином, а хозяин определяем жилищем. Дом «позволяет» ущербному Лошкареву пить, бить до полусмерти жену и творить новых Лошкаревых. «Чудесное» спасение хозяина дома оборачивается таким же «чудесным» спасением для всех домочадцев: «оправилась от воспаления легких Граня, выходила еле живого маленького Ваську. И через год родила еще одного, Сашку»⁸⁸⁶. Когда же у Лошкарева появляется новый дом – комната, которую им дали как многодетной семье, – он, очевидно не принятый новым домом, лишает себя жизни.

Таким образом, проявляются универсальные функции дома, которые остаются присущими этому понятию, несмотря на любые исторические, религиозные, социальные изменения. Что собой представляет жизнеобеспечивающая и спасительная функция?

Дом видится как спасительный островок в непредсказуемом внешнем мире. Прочность, предполагающая стабильность, несет в себе ощущение безопасности. Убежденность дополняется чувством, которое лежит в основе храмостроительства. Храм – Дом Бога, собирающего и хранящего под своим кровом всех единоверцев: «Итак, всякого, кто слушает слова Мои сии, и исполняет их, уподоблю мужу благоразумному, который построил дом свой на камне; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и устремились на дом тот, и он не упал, потому что основан был на камне. А всякий, кто слушает слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было падение его великое»⁸⁸⁷.

У защитной функции дома свои особенности. Прежде всего, следует иметь в виду, что борьба за существование «вне дома» означает нескончаемый поединок с окружаю-

⁸⁸⁴ Петрова М. Эстетика сегодня: состояние, перспективы // Материалы научной конференции (20–21 октября 1999 г.). СПб. : СПб. философское общество, 1999. С. 59–61.

⁸⁸⁵ Словарь символов. М., 1999. С. 179–180.

⁸⁸⁶ Улицкая Л. Е. Люди нашего царя. М. : Эксмо, 2005. С. 30

⁸⁸⁷ См.: Евангелие от Матфея 7. С. 24–27.

щим миром. Дома же человек чувствует себя в безопасности, в окружении своих близких, он имеет возможность отдохнуть в своем уютном уголке. Атмосфера любви и доброжелательности смягчает жесткость жизненных требований. Однако защитная функция дома проявляется не только в поддержании физической стабильности социума. Не менее важно поддерживать его психическую стабильность. Социум погружается в привычный психический мир своего дома (даже если он на данный момент напряженный), и тем самым происходит «снятие» психических нагрузок, полученных вне дома.

Специфическую роль выполняет смыслообразующая функция дома: «Дом задает ракурс видения окружающей социальной реальности, культурную призму, сквозь которую осуществляется ее восприятие. Действительно дом выступает в роли того пространственно-временного континуума, который как в зеркале отражает внешний мир или противостоит ему своим – домашним порядком. В этом смысле дом может придавать адекватный или иной смысл окружающей действительности»⁸⁸⁸.

Как мы уже упоминали, дом выполняет существенную роль и в процессах идентификации, наделяя домочадцев стабильными и непреходящими чертами их облика: «Само понятие "домочадцы" указывает на эту идентифицирующую функцию дома и задает путь его осмысления – все мы чада того или иного дома. В русских фамилиях Иванов, Петров, скрыт ответ на вопрос: из какого семейства-дома ты вышел – из Ивановых (Дом Ивана), Петровых (Дом Петра)»⁸⁸⁹. Однако идентифицирующая способность дома имеет пределы, оговариваемые ситуацией внедомашней – ситуацией, когда не всему свое время и место. Иными словами, существуют предметы и субъекты, не охватываемые (не ограниченные) домашним бытием. Речь идет о бездомности как таковой, и о ее видах: маргинальных типах и стратегии «гражданина мира».

Внедомашнее существование следует приписать и так называемым маргиналам, тем, кто существует на меже, «на краю» (термин «маргинал» (от лат. *margo* – край)⁸⁹⁰ говорит не в пользу дома, но в пользу номинального перехода границ). Эти люди не ощущают себя частицей какого-либо места или сообщества. Им чуждо чувство дома так же, как и ответственность перед другими. Они предпочитают расширяющееся пространство своего движения месту, с которым отождествляли бы себя, и людям, за которых несли бы ответственность. Бесспорно, неприкаянность и непривязанность коррелирует с независимостью личности, ее свободой от давления и жесткой регламентацией со стороны всевозможного рода авторитетов: «Идея же Почвы, идея первенства пребывающего Материнского Лона-Дома над преходящими отдельными порождениями, прежде всего, внушает сыновнее почтение к тому, что творили, что почитали, чем жили отцы и предки. В этой идее заключена вечная правда спасительного консерватизма»⁸⁹¹.

Особая роль принадлежит исцеляющей и обновляющей (восстанавливающей) функции дома. Как доказывают многочисленные исследования по истории и теории архитектуры, смысл и содержание дому придают не только населяющие его жильцы, но и стены дома, его внутренняя организация (пространство интерьера), место его локализации – все то, что насыщает место трудноуловимым, но отчетливо воспринимаемым «духом места». Более того, у законченного произведения есть «душа» еще до того, как оно было занято людьми. Таким образом, пространство дома пронизано градиентами взаимосвязей и взаимной зависимости.

⁸⁸⁸ Климова С. В. Социально-философские аспекты анализа архетипических функций дома // Материалы научной конференции (20–21 октября 1999 г.). СПб. : СПб. философское общество, 1999. С. 67–69.

⁸⁸⁹ Там же.

⁸⁹⁰ Попова И. П. Маргинальность. Социологический анализ : учеб. пос. М., 1996.

⁸⁹¹ Климова С. В. Социально-философские аспекты анализа архетипических функций дома // Материалы научной конференции (20–21 октября 1999 г.). СПб. : СПб. философское общество, 1999. С. 67–69.

Дом способен питать, поддерживать и уравнивать душу человека, равно как и обрекать ее на голодание, подавлять, извращать. В. Подорога, анализируя творчество Ф.М. Достоевского, заметил, что преступают границу сплошь и рядом люди неустроенные, лишенные дома, в идеальном смысле этого слова, но живущие в не-домах, только претворившихся домом: «Все персонажи, на которых возложена миссия "преступить", сплошь и рядом пребывают внутри сплюсненного, деформированного пространства, в неких выжидательных, кумулятивных пунктах, это – "углы", "каюты", "гробы", "шкафы", "комнатенки", "норы" – сравнения часто используемые Достоевским для описания пристанищ его героев. Именно в этих пунктах проживания скапливается энергия своеволия»⁸⁹². Здесь ближайшее внешнее окружение – интерьер комнаты – действует как ограничивающее движение препятствие.

Важной является и сберегающая функция дома, для дома как рода и семьи это сбережение и трансляция опыта, навыков, обычаев и ценностей предшествующих поколений. Для дома как жилища – это надежность предметов обихода. Сберегающая функция дома к тому же обеспечивает существование и поддержание идеи дома как наиболее оптимальной системы жизнеобеспечения социума в природной среде. Наконец, сберегающая функция дома способствует генерированию идеи о важности и роли вышеупомянутых функций в стабильности и процветании дома. Она же постоянно «сигнализирует» социуму о «болезнях» дома.

Как правило, пространство публичного рассматривают как антитезу дому с его правом на частную жизнь. В действительности, человек, будучи существом социальным, идентифицирует себя как с частной жизнью, так и с публичной. Проблема возникает только в том случае, если появляются тенденции к преобладанию одной стороны в ущерб другой. Стремление перевести человека на казарменное положение, превратить его дом в место для ночлега, выставляя жизнь индивида на всеобщее обозрение, когда большая часть жизни проводится у станка, на собраниях, в баракахстроек века, – все это превращает одухотворенный мир в безразличную взаимозаменяемость. Круг нашего вращения, среда обитания (обитель), искажается, становится местом общего пользования. Присутственные места, публичный дом в виде общежития строгого режима, с соблюдением общего порядка – все это места, где царит разъединенность, эгоизм, обрыв коммуникаций.

С некоторых пор дом и общая кухня становятся принципиально не соединимыми понятиями. Неухоженность и запущенность коммунальных квартир – признаки, не соотносимые с идеей дома, поэтому в произведениях Л. Улицкой коммуналка – место, где невозможна семья, невозможно нормальное отношение людей друг к другу, место, где опасно находиться: «Коридор был самым привлекательным местом квартиры, он был заставлен шкафами, этажерками, хламом деревянным и железным, на одной из стен даже висел такой диковинный в городском быту предмет как хомут. Но Жене запрещалось туда выходить именно из-за Филиппа: он любил выплевывать серые пенящиеся остатки своих легких не в стеклянную круглую баночку, а в места общественного пользования. Палочки Коха кишели в квартире миллионами, невзирая на совместные старания Клавы и ее матери уничтожить их хлоркой... В коммунальной квартире все и про всех знали. И что Клава воровала масло, тоже все знали»⁸⁹³.

Текущий, гибкий, пластичный образ дома все же является одним из самых константных художественных образов и одной из самых устойчивых мифологем. Он дает ощущение пристанища, крова, родового гнезда. У каждого есть или, по крайней мере, должен быть свой дом. Дома строят и на земле, и на небе, и под землей. Дом помогает

⁸⁹² Подорога В. Человек без кожи // Ad Marginem'93. М., 1994. С. 83.

⁸⁹³ Улицкая Л. Е. Люди нашего царя. М. : Эксмо, 2005. С. 92–93.

обитающему в нем существу быть самим собой. Он неотъемлемая часть нашего Я, и менять его – значит менять и себя.

АРХЕТИП ДОМА В ПРОЗЕ Л. УЛИЦКОЙ

П.И. Мамедова

Образ дома в русской культуре и литературе занимает значимое место, является «микроуниверсумом, отражающим макроуниверсум»⁸⁹⁴. Пространство дома как в мировой, так и в русской литературе является символом семейного очага, хранящим в себе память о предках, родовые и семейные традиции. В нем выражается определенная модель мира, связанная с национальным менталитетом, которая по-разному проявляется в разные исторические отрезки времени, но при этом имеет определенные качественные характеристики, свидетельствующие об архетипе дома в национальном сознании.

Образ дома в древнерусской культуре, соотносимый с областью сакрального, отражал присущую национальному сознанию модель мира, в которой «земство» (земная, повседневная жизнь человека), «царство» (государственная власть) были определены третьим членом русского мира – святостью, иерархически их подчинявшей⁸⁹⁵.

Пространство дома и его внутренний уклад были пронизаны «памятью о вечном», соотносились с церковным укладом, вследствие чего семья становилась «малой Церковью».

Кроме того, дом представляет собой бытовой пространственный образ и противопоставляется как закрытое пространство – открытому; при этом он тесно взаимосвязан с мотивом пути. В древности освоение человеком мира и осознание своего места в нем сопровождалось выходом из дома в пространство внешнего мира. Изучив русский менталитет, русский образ мира Г. Гачев определяет образ дома как «путь-дорога от порога в бесконечность»⁸⁹⁶.

Как в древнерусской, так и в современной литературе образ пространства настоящей семьи устойчив в своем художественном воплощении и тяготеет к образу дома. Именно дом в прозе современной русской писательницы Л. Улицкой знаменует настоящую семью. Поскольку дом – это замкнутый центр, отгороженный от истории, от окружающей героев действительности, в которой потеряны четкие аксиологические ориентиры, он выполняет защитную функцию, становится хранилищем подлинных ценностей: культурных, семейных, нравственных.

Так, в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» дом Медеи имеет символическое значение, дом – это своеобразный «пуп земли». Как мифопоэтический символ «пуп земли» связан с мотивом родового места, местом происхождения человечества. Родовым местом для всех родственников Медеи является ее дом, Медея же приобретает черты доброго гения, охраняющего это место. Автор говорит о Медее: «Родом она была из Феодосии, вернее, из огромного, некогда стройного дома в греческой колонии, давно слившейся с феодосийской окраиной. Ко времени ее рождения дом потерял изначальную стройность, разросся пристройками, террасами и верандами...»⁸⁹⁷ Автор подчеркивает: не из Феодосии, а из дома была родом героиня. Улицкая не дает нам

⁸⁹⁴ Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 203.

⁸⁹⁵ Топоров В. Н. Святость и святые Древней Руси. М., 1995. Т. 1. С. 439–440.

⁸⁹⁶ Гачев Г. Национальные образы мира. М.: Наука, 1998. С. 26.

⁸⁹⁷ Улицкая Л. Цю-юрих: Роман, рассказы. М.: Эксмо, 2007. С. 25. Далее цитаты этого издания приводятся с указанием страниц в скобках.

подробного описания дома Медеи. Мы узнаем, что он «стоял в самой верхней части Поселка, его усадьба была ступенчатая, с террасами». В доме была «умная печурка, которая брала мало топлива, но давала много тепла». Была летняя кухня, сложенная «из дикого камня, на манер сакли, одна стена упиралась в подрытый склон холма, а низенькие, неправильной формы окна были пробиты с боков. Висячая керосиновая лампа мутным светом освещала стол...» Все просто: умная печурка, керогаз, белоснежные занавески на окнах, легкая постель... (с. 45) Но тепло и светло в этом доме, потому что есть в нем хозяйка, на которой и держалось все.

В укладе Медеиной жизни есть особый смысл, который придает всему особую наполненность. Кажется, жизнь героини течет однообразно, монотонно, завтра будет похоже на вчера. Но это не однообразие, бесцельное, бездумное, а то, что мы называем традицией дома. Ее зимнее одиночество не тоска, не безнадежность, не брошенность. Это неосознанное накопление чувств и сил, которые Медея отдаст летом, когда придут все. И в летней жизни тоже свои традиции: время приезда, количество гостей, даже свой «график», по которому будут приезжать родственники. И ничуть не коробит читателя, что «лучший на свете вид открывается из Медеиногo сортира» (с. 33). Традиции Медеиногo дома – и в замечательных походах к морю, в которых и рождались близость, единение, а душа наполнялась до самых глубин.

У Медеи нет своих детей, но широко ее сердце, так широко, что в нем находится место каждому, что позволяет говорить нам, что дом Медеи Синопли – целый духовный мир. Дом Медеи как бы принадлежит вечности, а принадлежащие этому дому люди самоценны, уникальны, и в душе каждого – свой сокровенный смысл...

Высоко на холме стоит этот дом, а вокруг – природная красота, заставляющая сжиматься сердце. И тянутся к этому дому люди из Сибири, из Средней Азии, из Прибалтики и из Грузии... И «прожаренный солнцем и продутый морскими ветрами дом притягивает все это разноплеменное множество...» (с. 243).

В гостеприимном доме преемственность поколений не нарушается даже после смерти героини. Ощущение принадлежности к дому у рода Синопли начинается с детства: их привозят сюда еще детьми. Как раз в детстве начинается становление человеческой души, взросление, осознание себя в большом мире. Не случайно Улицкая вводит в роман особую тему – тему детства – и показывает взаимоотношения между представителями маленьких потомков Синопли.

Разгадка тайны силы дома является в его хозяйке. Медея предстает в романе носительницей вечных истин, которые дались ей нелегким жизненным опытом.

Дом в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» дает ощущение полноты жизни, не прячет от житейских бурь, а хранит свою силу и питает ею, чтобы дети смогли выстоять в этой жизни, не сломаться, протянуть руку помощи друг другу. В доме Медеи – тончайшая аура духовности, которая так притягивает к себе, такая аура, когда без слов «душа с душою говорит». «Это удивительное чувство – принадлежать к семье Медеи...» (с. 238).

Несколько иную функцию выполняют дом (квартира) в повести Л. Улицкой «Веселые похороны». В глаза читателю бросаются парадоксальные свойства пространства, воссоздаваемого писательницей: сначала оно явно имеет тенденцию к расширению (описание города, а затем страны), и перед нами возникает открытое пространство, а затем действие замыкается в четырех стенах квартиры, отграничивая происходящее от большого мира. Но в то же время туда постоянно проникают – вместе с приходящими людьми – отзвуки внешнего мира. Они приносят новости, делятся подробностями своей жизни, обсуждают события, которые произошли с ними «наружи»: «...дома у них был проходной двор. Толпились с утра до ночи, и на ночь непременно кто-то оставался. Помещение здесь было для приемов отличное, а для нормальной жизни – невозможное:

лифт, переоборудованный склад с отсеченным торцом, в который была загнана крошечная кухня, сортир с душем и узкая спальня с куском окна. И огромная в два света, мастерская...»⁸⁹⁸

Таким образом, в пространстве квартиры заключен целый мир: сравнительно небольшое помещение становится его проекцией. В центре повести – история талантливого и неизлечимо больного (парализованного) художника Алика, эмигрировавшего в США где-то в 70-х гг. С его образом неразрывно связаны судьбы других персонажей повести. В основном эти персонажи являются представителями русско-еврейской эмиграции «третьей волны», пережившими перемещение из социализма в капитализм, поэтому их переполняет чувство полной нереальности происходящего, которое на первых порах освобождало от обычных человеческих тревог. Так вступает в повесть тема времени. Будущее, настоящее и прошлое постоянно смешиваются в сознании посетителей и обитателей квартиры. И будущее, каким бы оно ни было, все равно казалось лучше прошлого – «...позади все было слишком уж погано» (с. 133). Автор верно улавливает одну из спасительных и непостижимых особенностей психологии эмигрантов – способность не замечать драматизма тех абсурдных ситуаций, в которых им случается оказываться. Отсутствие жилья и средств к существованию, необходимость самыми фантастическими способами зарабатывать на пропитание воспринимается героями повести как нечто вполне естественное. Улицкая показывает, что абстрагироваться от происходящего человеку помогает инстинкт самосохранения. Все они одиноки, и только в пространстве квартиры Алика, где он, по сути, «устроил Россию вокруг себя» (с. 170), они перестают ощущать одиночество, перенося сюда свое прошлое и мечтая о будущем.

Таким образом, в квартире и мастерской Алика вновь воссоздаются исчезнувшее пространство и ушедшее время. И все это называется Россией, которую они покинули физически, но которую и унесли с собой, возможно, навеки: «И здешние, бывшие русские, в полном единодушии радовались, и всеобщая радость по этому поводу выражалась не в том, что пили больше обычного, а в том, что запели старые советские песни» (с. 161).

В рассказе Улицкой «Чужие дети» любовь героев к дому – это сильнейшая страсть не только для героинь рассказа «их дом – это место, где они любили, были любимы и счастливы, где росли, и будут расти их дети», но и для Серго, казалось бы, разлюбившего Маргариту: «Он вошел в парадное и едва не потерял сознание от запаха стен – как если бы это был запах родного тела» (с. 157). Серго представить не может свою жизнь вне этого дома, дом для него это олицетворение семьи. В рассказе дом является аксиологическим символом, таящим в себе традиции семьи, не меняющиеся уже в трех поколениях.

Таким образом, в прозе Л. Улицкой дом выполняет защитную функцию, становится хранилищем подлинных ценностей: культурных, семейных, нравственных. Все герои в произведениях Л. Улицкой так или иначе связаны с домом, являющимся для них надежным местом. У Л. Улицкой образ дома противостоит разрушительной силе социальных обстоятельств; хаос внешнего мира не может проникать в его внутреннее пространство. В творчестве Л. Улицкой образ дома становится очагом основных жизненных ценностей, оплотом традиций, местом формирования нравственных устоев.

⁸⁹⁸ Улицкая Л. Три повести. М.: Эксмо, 2008. С. 77. Далее цитаты этого издания приводятся с указанием страниц в скобках.

МИФОТВОРЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖАНРА FANTASY

А.Н. Дуйсекова

Жанр *fantasy*, являясь порождением литературы XX в., характеризуется, прежде всего, созданием собственных миров, связанных или не связанных с существующей действительностью.

Модель мира определяется как «способ сокращенного и упрощенного отображения всей суммы представлений о мире в данной традиции, взятых в системном и операционном аспекте»⁸⁹⁹. Модель мира базируется на бинарных оппозициях. Это объясняется, прежде всего, тем, что анализ с применением модели мира используется при исследовании мифолого-фольклорных текстов. Наличие же типичных оппозиций типа «свет – тьма» стало своеобразным штампом жанра *fantasy*, что говорит о его мифологических корнях.

«Фольклорный авантекст как предварительная стадия текста продуктивен и легко реализуется в текст/тексты еще и потому, что базируется не только на сохранении в памяти носителя отдельных элементов или фрагментов традиции, но и потому, что в памяти носителя ММ [модели мира] заложены некие основы, некие правила монтажа исходных элементов»⁹⁰⁰. На этом, как нам кажется, и основан эффект узнавания в произведениях стиля *fantasy*. Несмотря на наличие фантастической посылки, миры *fantasy* предстают неуловимо знакомыми.

«<...>авторы *fantasy*, строя свои произведения по различным мифологическим схемам, формируют миры одновременно и неправдоподобные – как может показаться современному рациональному человеку, – и абсолютно реальные, если взглянуть на них через призму архаического сознания»⁹⁰¹. Эксплуатация писателями этого жанра мифологием основана на тех же принципах, что и у других писателей XX в.: поиск истонных, древних, как мир, истин в мифах как отражении коллективной сокровищницы мудрости всех народов.

Модель мира в мифологии – это «описание взаимосвязи основных пространственных и временных координат, определяющих место человека (коллектива) в мифологизированном космосе»⁹⁰². Понятие «мифотворческой модели мир» в данном контексте означает конструирование собственной мифологии за счет реконструкции и переосмысления известных мифологических схем.

В своих трудах разные исследователи отмечают следующие характеристики мифа: сакрализация мифического «времени первотворения», в котором кроется причина установившегося миропорядка (Элиаде); нерасчлененность образа и значения (Потебня); всеобщее одушевление и персонализация (Лосев); тесная связь с ритуалом; циклическая модель времени; метафорическая природа; символическое значение (Мелетинский).

Как жанр, во многом имеющий мифологическую основу, *fantasy* вобрал в себя некоторые из этих особенностей.

Структура мифа определяет принадлежность некоторых элементов произведения к мифологическим. Таким образом, мифологическим элементом может быть и нечто

⁸⁹⁹ Цивьян Т. В. Модель мира и ее роль в создании авантекста. Режим доступа: www.rin.ru, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁹⁰⁰ Там же.

⁹⁰¹ Сазонова З. Н. Миф и история в аспекте проблемы осознанного/неосознанного творчества // *Intercultur@Inet*. Владимир, 2005. Вып. 4.

⁹⁰² Мелетинский Е. М. Мифологический словарь. М. : Советская энциклопедия, 1991. С. 365.

реальное, интерпретированное особым образом (битва, болезнь, вода, земля, предки, числа и пр.). Как выразился Р. Барт, «мифом может быть все»⁹⁰³.

Е.М. Мелетинский включает в круг мифологических элементов очеловечивание природы и всего неживого, приписывание мифическим предкам свойств животных, т.е. представления, порожденные особенностями мифопоэтического мышления.

Это могут быть:

- мифические предки – основатели рода;
- время «первотворения» (dreamtime);
- сакрализация имени;
- цикл;
- всеобщее одушевление (природа и Космос).

Время «первотворения» (Мелетинский), или dreamtime, – время сновидений; оно является неизменным спутником произведений *fantasy*. Напомним, что главной их чертой является создание Вторичных миров, в которых обязательно присутствуют космогонические мифы.

Мифическое время характеризуется отдаленностью и, если можно так выразиться, «внеаходимостью», все действия происходят в неопределенном времени и пространстве. В «Мифологическом словаре» Мелетинского оно является «сферой первопричин последующих действительных эмпирических действий, объяснение устройства вещи тождественно рассказу о том, как она делалась, описание окружающего мира равно изложению истории его творения»⁹⁰⁴. Мифическое время присутствует в космогонических, этиологических, антропогонических мифах разных народов. Эта точка зрения связана с идеей об онтологической функции мифа.

Это же можно отнести и к циклической модели времени, наличествующей во множестве произведений в стиле *fantasy*. По мнению Мелетинского, эта теория поддерживается ритуальным повторением событий, произошедших в «правремя». Элиаде считал повторяемость событий необходимой частью ритуала, это воспроизведение перводействия предка-демиурга: «Деяние обретает смысл, реальность исключительно в том случае, когда оно повторяет изначальное, образцовое действие»⁹⁰⁵.

В *fantasy* как жанре, наиболее активно использующем мифологические элементы, часто встречается циклическая модель времени, несомненно, призванная усилить «эффект узнавания».

Таким образом, мы видим отражение влияния мифов на внутреннюю целостность и правдоподобие произведений жанра.

Обобщая все вышесказанное, необходимо заметить, что мифологические элементы выполняют в структуре текста роль деталей, скрепляющих различные мифологические представления, вплетенные в канву повествования на всех уровнях произведений в жанре *fantasy*. Мелетинский отмечает «сознательное обращение к мифологии писателей XX в. обычно как к инструменту художественной организации материала <...>»⁹⁰⁶.

Такая опора на миф в литературе *fantasy* связана, прежде всего, с «эффектом узнавания». Кроме того, стоит заметить, что «вспоминательная» тенденция была характерной чертой культуры XX в. в целом. Она заключалась в «открытиях» старого, в утверждении культуры как суммы достигнутых человечеством в разной мере и в разных

⁹⁰³ Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. С. 234.

⁹⁰⁴ Мелетинский Е. М. Мифологический словарь. М. : Советская энциклопедия, 1991. С. 357.

⁹⁰⁵ Элиаде М. Миф о Вечном возвращении. Режим доступа: <http://www.lib.ru/rin/ru/doc/i/7069588.html>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁹⁰⁶ Мелетинский Е. М. Миф и сказка. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/index>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

формах воплощенных истин. Именно возвращением к первоначальным источникам истины, мифам объясняется столь мощное воздействие их на жанр *fantasy*.

СЕМАНТИКА ТРАВНЫХ СЛОВООБРАЗОВ В КАЗАХСТАНСКОЙ ПОЭЗИИ (от 1970-х к 2000-м гг.)

Ж.Ж. Толысбаева

К любой травинке припадаю!..
Т. Васильченко

На первый взгляд, трава – самый постоянный и естественный образ в поэзии вообще, а уж в литературе народа, некогда принадлежавшего к конно-кочевой цивилизации, трава должна быть самым главным художественным символом. Ведь для кочевника (пусть и в столетнем прошлом) трава, ее обилие – это символ спокойствия, достатка, красоты, и здесь вряд ли нужна разветвленная система доказательств. Все очень ясно и понятно: трава – основа жизни. Для подтверждения этого тезиса можно было бы обратиться к фольклорным текстам. Но гораздо интереснее, на наш взгляд, увидеть содержательную изменчивость исследуемого словообраза в письменной литературе, а именно в текстах казахстанских поэтов 1970–2000-х гг. (так называемого переходного и в политико-экономическом, и в культурном отношении периода), проследить динамику изменений его кругов-смыслов и попытаться понять природу этих изменений.

Наблюдение первое. В творчестве казахстанских авторов конца XX – начала XXI в. трава сохраняет фольклорное содержание и остается абсолютно позитивным словообразом. Если попытаться собрать содержательные возможности данного образа, то получим богатый спектр смыслов.

Возраст травы является мерой времени:

Когда рассветет, сверкая,
Звезда Сумбуле,
Косяки кобылиц
Отдадут свое белое молоко, ...
И угрюмо-печально в ночи прокричат
Мои бедные белые гуси.
Это значит – трава постарела на пастбищах⁹⁰⁷

Идут по тундре молодые яки
И топчут легендарную траву⁹⁰⁸

Город был наг, как младенец,
С жидким пушком травы.⁹⁰⁹

Трава – символ генопамяти:

«Дети мои, крепкороберные совята!
Вспомним траву Аягангу на берегах!...
Снятся нам – трава и кобылицы...»⁹¹⁰

⁹⁰⁷ Сулейменов О. Избранное. М. : Художественная литература, 1986. С. 82.

⁹⁰⁸ Там же. С. 187.

⁹⁰⁹ Шиленко О. Жесты. Алма-Ата, 1989. С. 14.

⁹¹⁰ Сулейменов О. Избранное. М. : Художественная литература, 1986. С. 138.

Я родом из сада, как травы и яблоки эти...⁹¹¹

Трава – первооснова радостного бытия:
Я навсегда запомню, как счастливо
Глядел на нас кузнечик из травы⁹¹²

Трава – символ чистоты и истины, безобманного начала:
Травой не отравишься...⁹¹³

Трава – философский образ конечно-бесконечной жизни:
Опять как трава прорастают слова –
А больше ведь нечем, а больше и нечем
Поведать о том, что и вечер не вечен
И вечная мудрость кругом не права⁹¹⁴

Трава – живой образ-коррелянт поэзии:
Да никнет чуткая трава,
Где – не пробившиеся к цели –
Мои пристрастные слова
У ног беспомощно осели...⁹¹⁵

Трава – символ обновления жизни:
Трава молодая вокруг
Проступает сквозь панцирь осенний⁹¹⁶

Трава – исчезающая первоизданность:
Там, где траву сожрал ракетодом,
Где прет лишь хвощ, жиреющий в озоне⁹¹⁷

Трава – единое праобщее начало:
Рост травы – осмысленный поступок растения...
Растение –
Это первоначальный образ человека.
...У всех растений мира единая корневая система –
Земля...⁹¹⁸

Трава – символ истинной вечной любви:
...ты – как умение дышать,
как звезды,
травы...⁹¹⁹

Трава – образ абсолютной силы:
В лесах, в долинах, на сырых лугах
Трава большую силу переломит...⁹²⁰

Многозначность образа травы позволяет ему стать важнейшей составляющей синтаксического параллелизма:
У травы – ни жалоб, ни обид.
А душа сиротство обретет...⁹²¹

⁹¹¹ Канапьянов Б. Векзметры. Алматы, 2003. С. 38

⁹¹² Сулейменов О. Избранное. М. : Художественная литература, 1986. С. 164.

⁹¹³ Соловьев А. Ветер странствий. Алматы, 1990. С. 45.

⁹¹⁴ Курдаков Е. Мой берег вечный. Алма-Ата, 1986. С. 20.

⁹¹⁵ Васильченко Т. Зеленый иероглиф. Алматы, 1990. С. 11.

⁹¹⁶ Потахина И. Скрипичный ключ. Алма-Ата, 1986. С. 73.

⁹¹⁷ Киктенко В. Световид. Алматы, 1990. С. 46.

⁹¹⁸ Там же. С. 164–165.

⁹¹⁹ Лукбанов Б. Дожди и грозы. Алма-Ата, 1989. С. 33.

⁹²⁰ Чернова Н. Солнцеворот. Алматы, 2000. С. 59.

⁹²¹ Васильченко Т. Зеленый иероглиф. Алматы, 1990. С. 71.

Образ травы меньше всего используется как декоративно-экспозиционный. Круги смыслов актуализируют «травные» ассоциации и метафоры. В стихах О. Сулейменова метонимическая замена словообраза «я» происходит на основе природной связи с травой – по смежности, родству, сопредельности.

По берегу улыбчивой земли
Иду травой...⁹²²

В процитированном отрывке оригинально не столько буквальное сравнение (я как трава), сколько грамматическая форма презентации этой близости. Неправильное отношение главного и зависимого слов «иду (чем? как? с чем?) травой» рождает череду прихотливых ассоциаций, среди которых на первом месте – человек в одном строю с миллионами трав. Не выше, не ниже – но вровень с травами, радостно встречающий рассвет.

По аналогичному сходству психологически-достоверный образ рождается в стихах Т. Ровицкой:

Я с поклоном, травой-муравую,
Припаду и поникну...⁹²³

Трава в стихотворениях 1970–1980-х гг. «работает» в достаточно спокойном метафорическом ряду. И, в первую очередь, является метафорой памяти:

Задуть свою память, траву...⁹²⁴

и словотворчества:

Опять как трава прорастают слова –
А больше ведь нечем, а больше и нечем
Поведать о том, что и вечер не вечен
И вечная мудрость кругом не права⁹²⁵.

Одним из постоянных свойств образа травы является ее обязательная «вхожесть» в образно-художественные антитезы:

1) «малое – большое»:

В лесах, в долинах, на сырых лугах
Трава большую силу переломит...⁹²⁶

2) «национальное – инонациональное»:

Мы сплетены, как корни саксаула
И стойкая российская трава⁹²⁷

3) «жизнь – смерть»:

Концлагерь –
...это – трава,
которой на площади
нету...⁹²⁸

4) «трава насущная – трава досужная»:

Судьбой Земли и Воздуха
Насущная жива...
А в парке, в зоне отдыха, –
Досужная трава...⁹²⁹

⁹²² Сулейменов О. Избранное. М. : Художественная литература, 1986. С. 96.

⁹²³ Ровицкая Т. Гребень. Алма-Ата, 1989. С. 49

⁹²⁴ Киктенко В. Заповедник. Алма-Ата, 1985. С. 112.

⁹²⁵ Курдаков Е. Мой берег вечный. Алма-Ата, 1986. С. 20.

⁹²⁶ Чернова Н. Помню. Алма-Ата, 1982. С. 59.

⁹²⁷ Медведева Л. Письма на лепестках сне. Усть-Каменогорск, 2001. С. 44.

⁹²⁸ Сулейменов О. Избранное. М. : Художественная литература, 1986. С. 213.

⁹²⁹ Киктенко В. Город. Алма-Ата, 1982. С. 14.

5) «травя – другая травя»:

Я знал совсем другие дни,
Я знал совсем не те слова,
Не так в саду росла травя...⁹³⁰

В лирике 1970–1980-х гг. изредка образ травя используется как цитата. Так, например, сказочность образа травя легко считывается в тексте Т. Ровицкой:

Я с поклоном, травой-муравой,
Припаду и поникну...⁹³¹

И здесь рождается *второе наблюдение*. В стихах поэтов 1970-х – первой половины 1980-х гг. *травные* образы присутствуют в минимальном объеме. Авторы 1980–1990-х гг. фиксируют художественный интерес на видовой индивидуальности растений, на названиях цветов, но не травя. Только конец 1990-х – 2000-е гг. возрождают травя из глухого забвения.

Казалось бы, хронологически 1970-е и их авторы ближе к *травяной* памяти предков. Но парадокс именно в том, что художественный образ «травя» почти не появляется в текстах обозначенного периода или находит себе семантическую замену. Например:

Я снова в поле, где ростки живые
Проклюнулись сквозь скорлупу земли...⁹³²

Так проявлялась логика вызревания иной картины мира: 1960-е и 1990-е гг. с их интересом к индивидуально-личностному началу проявились в стремлении «поименоваться», выделиться из общего травного ряда в узнаваемую мать-и-мачеху, Иван-чай, одуванчик, женьшень, ковыль, лопух, чертополох.

...земные луга
Нас выходят встречать
Стебельками забытого Иван-чая.⁹³³

Он над степью московской
Стоит, словно корень женьшеня...⁹³⁴

Душа – как одуванчик-
Облетела...⁹³⁵

Завертись, травя, у ног!
Лопухи, чертополох!⁹³⁶
...Наверное, не зря не умирают корни
Цветущих ковылей...⁹³⁷

В перекастной траве
мне привиделось
в сумерках долгих
кочевье⁹³⁸

В строках из стихотворения К. Бакбергенова семантика и звукоряд определения «перекастной» имеют цель конкретизировать точный образ степной травя перекасти-поле.

⁹³⁰ Киктенко В. Город. Алма-Ата, 1982. С. 77.

⁹³¹ Ровицкая Т. Гребень. Алма-Ата, 1989. С. 49.

⁹³² Тамарина Р. Жизнь обычная. Алма-Ата, 1981. С. 13.

⁹³³ Сулейменов О. Избранное. М.: Художественная литература, 1986. С. 67–68.

⁹³⁴ Там же. С. 94.

⁹³⁵ Васильченко Т. Зеленый иероглиф. Алматы, 1990. С. 19.

⁹³⁶ Ровицкая Т. Гребень. Алма-Ата, 1989. С. 23.

⁹³⁷ Чернова Н. Солнцеворот. Алматы, 2000. С. 114.

⁹³⁸ Бакбергенов К. Возвращение. Алма-Ата, 1985. С. 5.

Наблюдение третье. Начиная с 1990-х гг. трава кумулирует в себе два взаимоисключающих смысловых центра: с одной стороны, она коррелирует с образом-символом постмодернистской культуры, а именно – ризомой; с другой – тихо противостоит постмодернистской эпохе «шизонарциссизма» (И. Смирнов), как бы предчувствуя «усталость» от незащищено-индивидуального существования. В 1990-е трава вновь заявляет о своей онтологически-всеобщей сути. В стихах казахстанских поэтов акцент переходит с личинно-разъединяющего начала на типологически-объединяющее. Н. Чернова так прокомментировала смену приоритетов:

И как ее зовут – не все ль равно:
Дымянка, горицвет, ночная Любка?
Она придет, шумя зеленой юбкой,
Она заглянет в каждое окно...⁹³⁹

Поэты начала XXI столетия активно (возможно, и несознательно) подхватывают эту интенцию: в их текстах трава работает исключительно как собирательный образ. И здесь удивляет трава В. Киктенко. Она переросла статус образа-этнонима и приняла на себя функции координанты системы ценностей художественного мира поэта:

Упасть в траву, былинку надкусить...
И лежа на спине, увидеть: как легко
Сквозь душу в облака вошла травинка!⁹⁴⁰

Примечательно, что В. Киктенко не мыслит обобщенными категориями, и для него ценна не «трава», но «травинка». Травинка в мире поэта центрирует-упорядочивает пространство, заполняет горизонталь земного существования, выстраивает вертикаль «душа – облако – небо».

Трава в стихотворениях В. Киктенко из 1970-х гг. посмела «бросить вызов» постмодернистской ризоме. В строках стихотворения

...убаюканный травами дикими...
Остаток стены крепостной⁹⁴¹

трава проявляет культуру постепенного вrastания-завоевания пространства. В отличие от информативно-пересыщенной ризомы, пытающейся подменить собой все содержание пространства, трава В. Киктенко не накапливает, но «гасит» информационный переизбыток. *Эта трава* ничего не помнит и ничего не хочет знать о прошлом, она есть здесь и сейчас. Так начинается противопоставление травы разума – траве вечности.

Трава активно участвует в диалоге поэтических поколений, принимая на себя интерпретирующие функции. В 1970-х гг. Олжас Сулейменов в строке-афоризме

Мы кочуем навстречу себе,
узнаваясь в другом...⁹⁴²

запечатлел свое оригинальное человековидение, а в другом тексте уточнил:

...по берегу ...иду травой...⁹⁴³

Спустя десятилетия в поэзии Д. Накипова созрело альтернативное видение данной темы, и броуновскому беспокойству узнавания им было предложено спокойствие отрешения:

Не надо, певец,
давай в траву упадем навсегда
И будем смотреть ей в лицо
И слушать смех человека,
Идущего к своему одиночеству...⁹⁴⁴

⁹³⁹ Чернова Н. Солнцеворот. Алматы, 2000. С. 59.

⁹⁴⁰ Киктенко В. Заповедник. Алма-Ата, 1985. С. 112.

⁹⁴¹ Киктенко В. Город. Алма-Ата, 1982. С. 12–13.

⁹⁴² Сулейменов О. Избранное. М.: Художественная литература, 1986. С. 120.

⁹⁴³ Там же. С. 96.

Эта полемика «травных» мирообразов заставляет вспомнить о другой литературной ситуации, в которой Л. Андреев устами своего героя рассказа «Тьма» пригласил всех отказаться от амбициозного и потому сомнительного индивидуализма, «полезть во тьму». В начале XX в. приглашение Л. Андреева к погружению в первозданный народный мир оказалось непонятым. В отличие от сюжета 100-летней давности, сознание ныне живущего автора открыто и направлено только на сближение-прирастание, на узнавание себя в мельчайшей живой сущности – в безымянной травинке.

Наблюдение четвертое. Новейшая поэзия демонстрирует растущий художнический интерес к образу травы. Последняя узаконивает свое положение в оригинальной метафорике современных текстов. Неожиданно сравнение травы с солнцем в поэтическом откровении поэта новейшей формации С. Алексеенка:

Пусть лучи взойдут, как травы.
Не взойшли? Так не беда.⁹⁴⁵

Если вдуматься в «странную» логико-хронологическую соотнесенность образов солнца и травы, можно обнаружить приоритетное положение земного растительного образа. В сознании землянина именно трава выступает символом Абсолютного Начала, поскольку для него это единственное в своей целокупности (зримое, осязаемое, обнимаемое и повсеместное) доказательство вечности жизни.

Сюжет стихотворения Айгерим Тажи «Цвести не умею – ворую узоры...» ведет образ травинки как символ покорно-откровенно-страдающе-униженного начала. Пронзительность и драматичность откровения героини о самом главном и болящем в женской судьбе выведена через метафору-олицетворение:

Прикрой мою тайну руками,
припудри землей обнаженные корни.
Качнусь от пощечины стеблем покорным,
травинкою сорной.
Завидую, глядя на спелые вишни
за клеткой зачатого сказкой забора.
Сижу на пороге отвергнутой нищей,
бесплодной и лишней –
мишень неподвижная в стрелах укора...⁹⁴⁶

В фокусе поэтической рефлексии А. Тажи оказались неожиданные свойства травы: «сорная» безымянная трава не цветет, не плодоносит, не создает собственных узоров, но «ворует узоры» ветра, беззащитная и униженная, бесплодная, лишняя. Даже стрелка как форма травинки обыграна в том же «болевом» направлении – это стрелы укора. В строке «...мишень неподвижная в стрелах укора», на первый взгляд, несколько непоследовательно разъединяются форма травинки и с ее неподвижным статусом, необоснованно происходит наложение единственности «мишени» на множество «стрел». Но если вдуматься в смысл такого художественного приема, то можно обнаружить парадокс художественного решения образа травинки. К финалу текста она (травинка) срастается с образом самой земли, без вины виноватой в том, что ее разорили, становится символом stoического отношения к жизни, долготерпения, смирения и мужества.

В текстах поэтов-современников трава нередко функционирует как:

1) образ-олицетворение:

Давай в траву упадем навсегда
И будем смотреть ей в лицо
И слушать смех человека,

⁹⁴⁴ Накипов Д. Песня моллюска. Алматы, 2000. С. 98.

⁹⁴⁵ Алексеенок С. Бабочка безумия. Алматы, 2006. С. 35.

⁹⁴⁶ Тажи А. Бог-о-слов. Алматы, 2004. С. 87.

Идущего к своему одиночеству...⁹⁴⁷
По тысячам грустных сердец
Иду я в полях одиноко...⁹⁴⁸

2) образ-обобщение:

жую
травинку
глотаю
сок млечных
путей⁹⁴⁹

3) как символ неисчислимой множественности:

Те утренние пассажиры,
Переполюнявившие трамвай,
Как придорожная трава,
Живут покуда, просто живы...⁹⁵⁰

Все чаще и чаще тексты казахстанских поэтов новейшей формации начинают формировать литературные «травяные» цитаты. Так, в строке Ивана Полторацкого

Будет время – и мы прорастем
звуком через асфальт...⁹⁵¹

слышна отсылка к началу романа Л. Толстого «Воскресение», а в стихах Д. Накипова

Очень хочется вкопаться
До уровня чистых корней
И среди нетронутых пастбищ
Искать глубоких людей.
Куда мы растем?⁹⁵²

узнаваема аллюзия к тексту Б. Пастернака. И если сниженный перифраз «Очень хочется вкопаться до уровня...» узнаваем и легко декодируется на лексико-грамматическом уровне (сравним: «Во всем мне хочется дойти до самой сути...»), то интенция развития художественного образа в тексте поэта-современника направлена на сближение «суть» и «травы».

Та же трава ведет звукоряд стиха:

Но на земле, где только травы правы⁹⁵³.

Неудивительно, что трава участвует в образовании антитетичных метафор. К примеру, по такому принципу создается мирообраз в тексте Д. Накипова:

Нам осталась мечь трав среди снега...⁹⁵⁴

Трава осваивает несвойственное ей ранее оксюморонное содержание:

Поздно, не знаю я имени трав...⁹⁵⁵

Троп «имя трав» используется автором в значении «имя каждой травинки» (подтверждением этому могут стать строки «Давай в траву упадем навсегда / И будем смотреть ей в лицо» из того же циклического контекста).

Хочется заметить, что в творчестве поэта и романиста Д. Накипова, идущего в авангарде творческого поиска современной казахстанской литературы, лейтмотив травы занимает позицию ключевого и декодирует процесс выхода **за** постмодернистскую кар-

⁹⁴⁷ Накипов Д. Песня моллюска. Алматы, 2000. С. 98.

⁹⁴⁸ Соловьев А. Волшебная книга. Алматы, 2000. С. 104.

⁹⁴⁹ Тажи А. Бог-о-слов. Алматы, 2004. С. 76.

⁹⁵⁰ Соловьев А. Волшебная книга. Алматы, 2000. С. 22.

⁹⁵¹ Полторацкий И. Стихи // Мегалог. 2010. № 3. С. 78.

⁹⁵² Накипов Д. Песня моллюска. Алматы, 2000. С. 8.

⁹⁵³ Там же. С. 82.

⁹⁵⁴ Там же. С. 18.

⁹⁵⁵ Там же. С. 202.

тину мира. К такому выводу можно прийти, изучив образность двух его романов – «Круг пепла» (2005) и «Тень ветра» (2009). Начальная фраза романа «Круг пепла»: «Вечерело. Отцветала ветиветрия-вековойная, трава хаомная-конопляная-пряная-упрямая хмарь...»⁹⁵⁶

есть не что иное, как кода ко всему тексту, в котором звучит гимн жизни, непрекращающейся ни при каких обстоятельствах, и воспроизводится образ *другой* травы, «упрямо» прорастающей сквозь время из романа Л. Толстого «Воскресение».

Изучение динамики и качества образа травы в диахроническом аспекте дают основание засвидетельствовать следующее:

- с конца 1980-х гг. *травяные* образы начинают возрождаться и вести так называемую реинкарнацию национальной устно-поэтической системы;
- семантическое наполнение образа травы с 1980-х по 2000-е гг. позволяет обнаружить наличие в казахстанской поэзии (шире – культуре) сложнейшего процесса перекодировки всей существующей системы ценностей (от идеологической до утонченно-поэтической);
- можно предположить, что новая *травяная* символика несет с собой идею принципиального аксиологического (в первую очередь!) и методологического обновления литературы. Этот процесс только начался, но некоторые черты новой литературы проступают: это мирообраз примирения и узнавания каждого в каждом, иная пластика художественного образа (естественная, неброская, но очень четкая вписанность последнего в текучий сюжетный ряд), повышенная созвучность всех составляющих единого художественного образа.

Думается, что возвращение травы в пространство поэзии – знак начинающихся глобальных перемен, результаты которых будут очевидны в ближайшем будущем.

МИФОЛОГЕМА БРАКА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Ю. МАМЛЕЕВА

О.В. Якунина

Проза Ю. Мамлеева – весьма специфическое явление, «ибо повествование свое автор строит во многом по законам мифа»⁹⁵⁷.

Брак с чудесным существом – устойчивый мотив сакральных текстов (мифов); уже заглавия некоторых рассказов писателя отсылают нас к этому устойчивому архетипу – например, «Жених» или «Свадьба». Знаменательно, что между этими произведениями промежуток в несколько десятилетий; первый из них входит в «Ранний цикл», последний – в цикл «Конец века». Это свидетельство того, что на всем протяжении творческого пути писатель демонстрирует устойчивый интерес к художественному воплощению мифологемы брака. Это так называемый ситуативный мотив, типизированный ситуативный комплекс, реализующий некоторые элементы авторского мировидения и выражающий интенцию автора в повествовании.

В рассказе «Жених» девочка-первоклассница умирает, сбита грузовиком. Мать девочки берет убийцу на поруки и фактически усыновляет его. Картина происшедшего вызывает оторопь и отвращение своим натурализмом. Водитель думает о покупке новых штанов. Вероятно, это и отвлекает его от дороги. «Услышав что-то неладное, вроде

⁹⁵⁶ Накипов Д. Круг пепла. Роман интенций. Алматы, 2005. С. 5.

⁹⁵⁷ Гашева Н. В. Инвариантная структура прозы Ю. Мамлеева. Режим доступа: <http://language.psu.ru>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

писки мыши сквозь грохот мотора, он резко притормозил и, с папиросой в зубах, выглянул из кабины.

Дите уже представляло собой ком жижи, как будто на дороге испражнилась большая, но невидимо-необычная лошадь»⁹⁵⁸. Натурализм как принцип подачи материала выдерживается и далее: «Санитары из сумасшедшей белой машины совком сгребли остатки девчухи в медицинский мешок и увезли» (с. 136). Шокирующая ненормальность ситуации подкрепляется абсурдностью детали: «Мать, лежавшую пластом, отхаживали на лестнице. Рыжая кошка лизала ей пятку» (с. 136).

Дальнейшее развитие действия все так же абсурдно. Здесь действуют две нормы, два понятия нормированного: обычное мерило нравственного и норма «анормального бытия»⁹⁵⁹. Для читателя описываемое ненормально, нелогично. Однако для Пелагеи, матери погибшей Надюши, усыновление убийцы ее дочери вполне последовательно: «...никак Ваня родной... Все-таки Надин убивец» (с. 139). Метафора «кровное родство», реализуемая здесь, буквализируется; переносному значению возвращается прямое. Действительно, кровь Надюши легла на Ваню Гадова и навсегда связала их.

Сквозь сюжет этого рассказа мерцает архетипический библейский мотив о приношении Авраамом сына на Синайской горе, идея о Божьем промысле, не явленном людям. Именно так оценивает смерть дочери Пелагея. В молитве в Божьем храме она проникает Божий промысел: смерть Надюши – божественная жертва, Ваня Гадов – орудие Господа. «Господи! – говорила она, съезжившись на корточках у желтой иконы. – Господи! Не может быть так жизнь устроена, чтоб один человек был причиной гибели другого... Не может... Ваня не убивец, хоть и убивал... Он только прикоснулся к Надюше и связался с ней раз и навсегда... Тайна, о Господи, их связала... Теперь для меня что Ваня, что Надюша... Таперича Ваня не убивец, а жених, воистину жених будущей Наденьки!» (с. 143).

Связь между убийцей и убиенным постулировалась и в народном поверье о том, что убийцу роковым образом тянет на место преступления; оно, кстати, нашло свое отражение и в знаменитом романе «Преступление и наказание» (помимо прочего, Раскольников выдает себя тем, что возвращается в квартиру процентщицы).

Кстати, весьма интересно рассмотреть рассказ Ю. Мамлеева именно «сквозь копиру» Достоевского. По законам человеческого общежития преступление налицо: девочка мертва. Однако связь убийцы и убиенного переформулирована в рассказе. Равно как и факт преступления и (тем более) – наказания. Преступление Вани «снимается» тем, что он – орудие Божие. Наказания, соответственно, он не получает. Пережив некоторые мытарства, связанные с недолгим пребыванием в тюрьме, он обретает рай в доме усыновивших его родителей Надюши: «И жизнь его пошла как по маслу... Через полгода это уже был настоящий тиран в семье, маленький божок... И начал жить припеваючи: плечи у него стали сальные, гладкие, как у бабы... И лежа под одеялком, не мог нарадоваться на свою судьбу... Теперь, когда Ваню кто-нибудь спрашивал о жизни, о ее смысле, он всегда отвечал, что мы живем в самом лучшем из миров» (с. 147, 148). Так переиначивается в рассказе представление о справедливости: убийца живет «в самом лучшем из миров» именно потому, что убил ребенка.

Однако подобная оценка событий – проявление здоровой атеистической рациональности; в сакральном контексте смерть девочки интерпретируется иначе. Л. Новикова в этом смысле находит параллели между «Невестой» А. Чехова и «Женихом» Ю. Мамлеева. Как не типична чеховская невеста, сбежавшая от благополучия брака,

⁹⁵⁸ Мамлеев Ю. О чудесном: Циклы. М. : РИПОЛ классик, 2005. С. 135. Далее цитаты из этого издания приводятся с указанием страниц в скобках.

⁹⁵⁹ Бондаренко В. Русский национальный упырь (По мотивам «России вечной» Юрия Мамлеева) // Завтра. 2002. 27 авг. Режим доступа: <http://www.zavtra.ru>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

так не типичен и мамлеевский жених, заключивший брак посредством убийства нареченной. Причем именно факт ее смерти и сообщает Надюше статус невесты. (Заметим, что имена невест в рассказах А. Чехова и Ю. Мамлеева совпадают.)

Та же Л. Новикова отмечает: «В отличие от чеховской "Невесты" мамлеевская невеста мертва... В произведениях Мамлеева жизнь и смерть навечно обручены»⁹⁶⁰. Интересны обозначения, которыми номинируется главный герой – «маленький божок» (с. 147). Следовательно, брак с Ваней – брак с Божеством. Божество, в свою очередь, обручает Надюшу со смертью.

Символична фамилия главного героя – Гадов, от слова «гад». Гад – змий, существо, причастное библейской истории; в архаических культурах, указывает Словарь символов, змея «выступала символом сакрального брака Земли и Неба»⁹⁶¹. Одновременно «гад» имеет и другое значение. Это вульгарно-просторечная форма слова «негодяй». Подобная семантика тоже находит свое выражение в рассказе. Вообще фамилия главного героя многозначительно соединяет в себе комплекс как негативных, так и позитивных значений, добро и зло. Гад – персонаж библейской мифологии, прикосновенный к Божеству (двуединство Добра и Зла в райском саду Эдема). Гад в значении «негодяй» – предатель, Иуда. Именно так называют Ваню Гадова его сокамерники. В лагере Ваня «...начал с того, что стал предавать кого попало, вообразив, что от этого ему будет лучше. Он почти ничего не знал об окружающих его уголовниках и больше фантазировал, чем предавал. Начальство прямо остолбенело от его рвения. Остолбенели даже уголовники.

"Первый раз вижу такого ненормального иуду", – говорил старый, порыжевший в лагерях каторжник» (с. 140).

В полярности номинаций (*божок* и *Иуда*) – пересечение двух точек зрения на событие; одна из них представлена обществом уголовников, другая – матерью Надюши. Первая заранее дискредитирована принадлежностью к социально-маргинализированному сознанию – уголовникам. Поэтому она не может выражать авторскую интенцию. Вторая несет в себе сакральный подтекст, выражает нормы *анормального бытия*, иные законы, согласно которым смерть Надюши оценивается как заключение брака, обручение со смертью, прикосновение к Вышнему. Если вспомнить Новый Завет, то смерть Надюши в его контексте можно интерпретировать как воскресение, сравнимое с воскресением Иисуса. Иуда, ставший причиной распятия Христа (и, следовательно, его смерти в земном облике), равновелик в рассказе иуде Гадову, который обручил девочку со смертью. Однако как воскрес Иисус, можно ожидать, воскреснет и Надюша. Именно эту идею, думается, и выражает архетип брака в рассказе. Смерть оценивается как благо, как Высший промысел: живущий вместо девочки Гадов, заступивший место ребенка при матери, «...тем самым... дает жизнь не только себе, но и погибшей Наденьке» (с. 146). Истинная жизнь – после смерти, – постулируется в рассказе.

Столь же странный брак заключен персонажами в рассказе «Учитель» («Южинский цикл»). Ирина, жена одного из главных героев, – личность весьма неординарная. Ее муж Толя так представляет супругу: «Моя жена – вот она, перед вами – была лисой в прямом смысле этого слова... Ее поймал под Рязанью один мой приятель, егерь. И подарил мне, я люблю животных» (с. 305). По первому впечатлению, Ирэн-Ирина вполне обычна, как выражается рассказчик, «вполне терпима... главная странность ее лица заключалась не в сходстве с лисьей мордой, а в каком-то туповатом и загадочном выражении» (с. 305, 306). Однако несмотря на туповатость общего выражения, жена-

⁹⁶⁰Новикова Л. Книги за неделю от 28.03: Рецензия на кн.: Юрий Мамлеев. Бунт Луны. М.: Вагриус, 2001 // Русский журнал. 2001. 28 марта. Режим доступа: www.russ.ru/krug, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

⁹⁶¹Словарь символов и знаков / авт.-сост. В. В. Адамчик. М.: Аст – Минск: Харвест, 2006. С. 65.

лиса оказывается прикосновенна к некоей тайне, к Постороннему, «и это Постороннее она ощущает даже в природе; ей достаточно увидеть, например, лес, поле и реки, и она чувствует это Постороннее, которое – по ее словам – присутствует во всем и везде. Но люди, однако, не могут его замечать...

Этот культ Постороннего всему Бытию (и даже Небытию) таил в себе что-то немислимое, тайное, нечеловечески страшное» (с. 311). Рассказчик, случайно познакомившись со странной супружеской парой, предлагает им: «Давайте устроим брак вторым.. А, милый, – я схватил его за руку и приблизил свое горящее лицо. – Не отнимайте у меня счастья!..» (с. 309). Как видим, брак со странным существом (получеловеком-полуживотным) оценивается как счастливая перемена в судьбе. Это соответствует мифологической картине мира, где брак с чудесным существом (тотемом племени) всегда оценивается только положительно и олицетворяет производительные силы природы, космоса, Вселенной.

Замечательно, что жена-лиса является носителем иного сознания, выступает в роли проводника в мир высшей тайны, сообщая человеку интерес к смерти и посмертному существованию в новом качестве. Более того, она – учитель, а ее последователи – неофиты, приобщаемые к тайному знанию. Именно так – «наш Учитель» – называют Ирэн-Ирину ее мужа (с. 313). Ее функция в художественной вселенной Ю. Мамлеева – посеять сомнения, тревогу, вырвать индивидуума из мира серых будней, пробудить духовность.

Так и происходит с Толей и рассказчиком, хотя пробуждение духовности в них и описано в пародийном ключе. На главных героев рассказа «Учитель») связь с Ириной повлияла роковым образом, хотя и не так кардинально, как можно было ожидать в художественном мире Ю. Мамлеева; персонажи остались в этом мире, на бренной земле, но в некотором роде пережили инициацию: «Проснулись мы одни-одинешеньки. И... без яичек. Кастрированные, но только не по-медицински. На наших мошонках были следы вострых лисьих зубов» (с. 313). Хотя итог общения с носителем тайного знания выглядит весьма иронически, тем не менее физическая кастрация способствует пробуждению в героях скрытой духовности: «Лишившись яичек, мы вдруг как-то разом помнели. Но только в самом гнусном, карьеристском, направлении.

Мы сейчас с Толей – научные работники... Он исследует одно взрывчатое вещество, а я – другое. Так что в один прекрасный день мы всю эту вашу канитель можем взорвать. И Москву, и Киев, и Париж, и Нью-Йорк – все!.. академики» (с. 313).

Итак, брак в художественной Вселенной Ю. Мамлеева – это всегда брак с чудесным существом, поднимающий брачующихся на высшую ступень самосознания, к престолу высших тайн. Однако иной раз мифологема брака в рассказах писателя реализуется только внешне, типизированный ситуативный комплекс остается в «свернутом» виде.

Подобное мы наблюдаем в рассказе «Петрова» («Центральный цикл»): в загс является странная пара – солидный мужчина N.N. и его спутница, дама в платочке, у которой, «однако ж вместо лица... была задница... Две ягодицы чуть выдавались, как щеки. То, что соответствовало рту, носу и глазам и в некотором смысле душе, было скрыто в черном заднепроходном отверстии» (с. 362). Странная пара, явившись в загс, вызывает вполне объяснимую реакцию; однако парадокс состоит в том, что произвести нужного эффекта ей не удастся. Инстинкт выживания работников загса оказывается сильнее; Васильев весьма удачно изображает полное спокойствие: «Не надо шевелиться, не надо задавать глупых вопросов, иначе конец» (с. 363); Климент Сергеевич в тех же целях применяет аутотренинг: «вдруг убедил себя, что задницы нет. Нет, и все. Нету» (с. 365). Знаменательно, что угрозу, которая исходит от странной пары, люди ощущают и даже могут предугадать последствия: «...его как мячик выталкивали из одного мира в другой» (с. 365), то есть дают вполне верную оценку ситуации, осознавая, что граница

между этим и иным миром становится проницаемой, что брак здесь – проникновение в иной мир, куда *как мячик* выталкивают персонажа, некая центробежная сила, воронка, засасывающая человека. Однако конфликтная схема «дает сбой»; лучшее доказательство тому – слова Петровой на пороге загса: «Я так и знала, что ничего не получится...» (с. 367). Что должно было *получиться* – читателю неизвестно, однако факт остается фактом: вмешательство иного мира в земной порядок оказалось безуспешным. Брак был заключен, но ожидаемого эффекта (рождение нового сознания, пробуждения духовности) не происходит.

Как замечает Н.В. Гашева, «в мамлеевской прозе осознание, рождение нового смысла для героя остается перепутьем, началом дороги или тупиком»⁹⁶². Видимо, последний рассказ демонстрирует именно тупиковый вариант развития описанного конфликта («Петрова»).

В рассказе «Свадьба» функции проводника и носителя потустороннего, которыми наделен таинственный обитатель леса, особенно явны. Это персонаж современной былички, не более и не менее; да и сюжет рассказа может быть легко возведен к фольклорному жанру. Этому способствуют мотив свадьбы-обручения с мертвецом (жених умирает на брачном пиру) и мотив брака с чудесным существом, представителем иного мира – лесником (или Лесным). Лесной появляется неведомо откуда, он страшен. «Страшен не только своей формой и ростом, но и взглядом – темным, пригвождающим, а еще более страшен – духом» (с. 475). Обручаясь с мертвецом, Ирина (невеста) обручается со смертью. А обручение со смертью – обручение с тайным знанием. Неслучайно Лесной обещает героине: «Выходи за меня, далеко-далеко пойдем. Я тебя уму-разуму научу» (с. 474).

Финал рассказа неожиданен: муж Ирины оживает и выходит к брачному столу; Лесной радостно встречает это событие. «Ну наконец-то. Я ожидал этого. Давно пора. Присоединяйтесь! Свадьба продолжается! – крикнул он в ошолобеневшее окружение» (с. 477). Этой почти по-гоголевски немой сценой и завершается рассказ. Читатель волен самостоятельно решить, грозит ли появление ожившего мертвеца невесте или гостям на свадьбе. И здесь, как в рассказе «Петрова», писатель останавливается, не доходя до логического конца и оставляя впечатление недосказанности. Брак заключен, и только. Что ожидает брачующихся за порогом странного союза – неизвестно. Однако в любом случае создается ощущение, что происходящее выбивается из рамок обычного и оставляет впечатление пугающего чуда.

Как видим, символика брака в малой прозе Ю. Мамлеева несет в себе подчеркнутую сакральную, мифологическую функцию, обозначая прикосновение к тайне смерти. Супружеский союз или обручение – это союз человека и тайных, непознанных сил Вселенной.

⁹⁶² Гашева Н. В. Инвариантная структура прозы Ю. Мамлеева. Режим доступа: <http://language.psu.ru>, свободный. Заглавие с экрана. Яз. рус.

ВОСТОЧНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В АНЕКДОТАХ, ОПУБЛИКОВАННЫХ НА СТРАНИЦАХ АСТРАХАНСКОЙ ГАЗЕТЫ «ВОСТОЧНЫЕ ИЗВЕСТИЯ» (1813)

Г.С. Белолипская

Из истории русской культуры известно, что восточные мотивы вплетались в русскую литературу на всем протяжении ее развития. Уже в древнерусской литературе слышны голоса Востока. Через византийское посредство к нам попадают агиографические сочинения, старинные повести, сказки и притчи. Однако настоящее знакомство с литературой мусульманского Востока (не разделяемого зачастую на арабский, персидский, турецкий) начинается в XVIII в., в эпоху Екатерины. Успехи российской дипломатии, победы русского оружия (присоединение Крыма, войны с Турцией) пробуждают государственный интерес к магометанской вере, а распространение идей вольтерьянства и просвещенного абсолютизма влечет за собой потоки переводов с французского модной ориентальной литературы. Сочинения с французского, английского и латыни представляли русской публике новые экзотические имена, неизвестные дотоле мифы и предания. Большую роль в этом ознакомительном процессе сыграли переводы сказок «1001 ночи» (печатались с 1763 г.) и последовавшие затем переводы многочисленных подражаний⁹⁶³.

Так появляются на русском языке первые сведения о Коране: «Алкоран о Магомете или закон турецкий», перевод с франц. кн. Д. Кантемира (СПб., 1716); «Магомет с Алкораном», издал Петр Богданович (2-е изд., СПб., 1786), а также первый перевод Корана «Книга Ал-Коран аравлянина Магомета, который в 6-м ст. выдал оную за ниспосланную к нему с небес, себя же последним и величайшим из пророков Божиих» (пер. с фр. Мих. Веревкина. СПб., 1790). Именно по этому переводу ознакомился со священной книгой мусульман А.С. Пушкин. Многие мифологические персонажи коранической мифологии постепенно становились также фольклорными и литературными образами благодаря деятельности бродячих проповедников, комментаторов Корана, что послужило промежуточным звеном в последующей трансформации многих рассказов Корана из «священной истины» в притчу, в религиозный фольклор, и, наконец, в литературные повествования этико-дидактического содержания.

Уже во второй половине XVIII в. накопленный фонд восточных сюжетов, имен и образов стал служить в просветительской литературе формой выражения «острых мыслей, тонкой критики и разумных наставлений». Естественно поэтому, что, когда в конце XVIII в. начинают появляться переводы восточных стихов и украшенной прозы, первым в поле зрения переводчиков попадает великий перс Саади (XIII в.), прославленный на всем мусульманском Востоке умением «развлекать наставляя и наставлять развлекаая» как властителей, так и их подданных.

В последние годы XVIII в. российские журналы публикуют во множестве восточные анекдоты и небольшие нравоучительные рассказы, а также «мысли восточных мудрецов», наставляющие о пользе почтительности к родителям, щедрости и терпения, о вреде порока и рубцах от ран, наносимых ложью.

В журналах второй половины XVIII в. печатались также и страноведческие заметки, дневники путешествий, этнографические наблюдения (главным образом переводные). Они знакомили публику с настоящим, невыдуманным Востоком и, возможно, какие-то из них послужили прямо или косвенно источниками формирования в поэзии XIX в. устойчивых, «сквозных» восточных мотивов.

⁹⁶³ Чалисова Н., Смирнов А. Сравнительная философия. М.: Восточная литература РАН, 2000. С. 245–344.

В литературе и журналистике русской провинции наблюдаются те же процессы освоения восточного материала. Газета «Восточные известия», издаваемая в Астрахани в 1813–1816 гг., тоже публиковала на своих страницах историко-этнографический материал о Востоке, культурологический и художественный с использованием восточных мотивов и образов. Редактор газеты «Восточные известия» И.А. Вейсгопфен, австрийский аристократ, получивший образование в Венском университете, человек европейской культуры, приехав в Астраханский край, привнес в местный национальный колорит ценностные ориентиры европейского человека – толерантность, культурный плюрализм. В своей издательской политике он предпочитал придерживаться следующих позиций, которые соответствовали крылатому выражению А.С. Пушкина: «Европеец, и в упоении восточной роскоши, должен сохранить вкус и взор европейца». На страницах газеты немало внимания уделялось вопросам торговли с Востоком, поэтому много публикаций посвящено иранским купцам. Персов в Астрахани манила торговля и возможность быстро разбогатеть. У персов в Астрахани были гостиный двор и мечеть. В мужской городской гимназии преподавался персидский язык. О персах «Восточные известия» публиковали следующие подробности: «О медицине Персов» (1813. № 11. С. 95–96), «Новейшая персидская история» (1813. № 41. С. 337–338; № 43. С. 351–352), «Нечто о торговле Персии» (1814. № 15. С. 135–136), «Из Персии о землетрясении» (1814. № 33. С. 279), «Описание Российской торговли в Персию производимой» (1815. № 34–42).

Кроме того, «Восточные известия» публиковали переводы с французского языка, которые знакомили с философией восточной культуры. Так, например, в № 9–16 за 1813 г. публиковалось «Нужное и Лишнее. Восточная повесть» (пер. с фр.). В целом программа газеты «Восточные известия» сообщала о следующих публикациях: «... известия о рукописных или печатных сочинениях и книгах и не на европейских языках, или и на европейских употребительных где либо старинных, особенно же рукописей с подробным описанием оных; книги персидския, армянския, монгольския, грузинския, бухарския и турецкия, есть ли будут, и индийския»⁹⁶⁴. Следуя этой программе, к примеру, «Восточные известия» публикуют «Описание города Испагани» (отрывок из путешествия г-на Оливье в Персию). В анонсе к новой книге редактору важно было указать следующее: «Хотя из записок многих путешественников всякой может иметь достаточно сведения о государствах и странах Азии, однако ж мы надеемся, что сделаем не неугодное читателям Восточных Известий, поместив здесь описание славного города Испагани, бывшего некогда столицею Софиев – тем более, что мы, оное заимствовав из новейших записок ученого путешественника г-на Оливье, имели время видетсья и разговаривать с персиянами, здесь проживающими, и с удовольствием слышали от них признания, делающие честь беспристрастию и точности г. сочинителю»⁹⁶⁵.

В числе любопытных для Астрахани сведений, которые обещала публиковать газета, это были сведения «об особенностях в нравах, обыкновениях, вероисповеданиях, празднествах, нарядах, характере и телосложении, языке, образовании и искусстве живущих или приезжающих в Астрахань»⁹⁶⁶. Когда газета еще готовилась к выпуску, по городу были расклеены объявления: «С 1813 года в губернском городе Астрахани будут издаваться еженедельно в среду "Восточные известия", в которых помещено будет: 1. О наиважнейших азиатских происшествиях; 2. Выписки из европейских ведомостей; 3. Статистическое описание азиатских стран и произрастаний; 4. О торгах на Каспийском море и г. Астрахани; 5. Описание азиатских народов; 6. Смесь и анекдоты (выде-

⁹⁶⁴ Вейсгопфен И. А. От издателя «Восточных известий» // Восточные известия. 1813. № 43. С. 355.

⁹⁶⁵ Вейсгопфен И. А. От издателя // Восточные известия. 1813. № 4. С. 33.

⁹⁶⁶ Штылько А. Н. Астраханская периодическая пресса (исторический очерк). 1891. С. 4–5.

лено мной – Г. Б.); 7. Известия о приходящих и отходящих судах; 8. О денежном курсе, продаже, найме и пр.»⁹⁶⁷.

Из процитированного материала редакторской программы видно, какое внимание «Восточные известия» уделяли описанию образа жизни, обычаев, культуры, верований и истории многонационального населения Астрахани и Астраханского края. Причем редактор, размещая в своей газете подробные описания обычаев разных народов, сопровождал их рекомендациями деликатного свойства: «как строить отношения, что им может быть приятно и полезно». Даже истории в рубрике «Анекдот» часто являются некими притчами, позволяющими разобраться в нравах и традициях разных стран и народов.

Появление анекдота на страницах газеты «Восточные известия» – это явление демократизации печати. Точнее, это продукт расширения коммуникационной установки, что было характерно для газеты в России первой трети XIX в., когда она все больше обращалась к человеку с его частными интересами, повседневными нуждами, и не в последнюю очередь, – потребностью в отдыхе и развлечении. Неслучайно такой «легкий», часто в основе своей развлекательный анекдот начал активно разрабатываться именно в частной газете, рассчитанной на «массового читателя». Судя по тому что этот жанр представлен почти в каждом номере газеты «Восточные известия» на протяжении всего периода выхода газеты, он пользовался популярностью и выполнял достаточно полезную миссию, приобщая к чтению новые слои читателей.

На наш взгляд, важно обратить внимание и на тот круг чтения современников, которые являлись читателями газеты «Восточные известия». И.А. Вейсгопфен, помимо издания газеты, занимался книгоизданием. Он был первым астраханским редактором, а также предпринимателем и главным распространителем книжной торговли. Так, например, в конторе «Восточных известий» в 1813 г. продавались следующие книги: «Кузь-Курпачь» («Башкирская Повесть»); «Разговоры столетнего старца страны Московской с французским пленным солдатом в походе октября 1812 года»; «Ошибки, или утро вечера мудренее» (комедия в пяти действиях); «Наследники» (комедия в одном действии); «Бобы» (комедия в пяти действиях); «Слуга двух господ» (комедия в одном действии); «Рассуждение о прошениях и жалобах, подаваемых в Правительственные и судебные места и к тем лицам, кои по законам принимать оные должны»; «Россы в Италии или закон и природа» (драма в пяти действиях); «Русский солдат, или хорошо быть добрым Господином» (оригинальная драма в двух действиях)⁹⁶⁸. Этот список демонстрирует интерес к мировой культуре в целом, а также к самобытной национальной культуре. Выделяются жанры комедийного и драматического плана. Это наследие назидательной эпохи Просвещения. От нее же остается и внимание к жанру анекдота в первой четверти XIX в.

Различные современные словари, а также словари эпохи XIX в. дают разное толкование жанру анекдота. Так, например: «Анекдот, судя по окончанию, заимствованы из французского языка, который, в свою очередь, заимствован из греческого языка, что обозначает "неизданное"»⁹⁶⁹. Словарь языка Пушкина говорит о том, что это: «1. Небольшой занимательный рассказ; 2. Происшествие, случай»⁹⁷⁰. Современный словарь иностранных слов предлагает такую формулировку: «1. Рассказ о забавном или поучительном случае из жизни исторического лица; 2. Краткий устный шуточный рассказ, обычно злободневного содержания с остроумной концовкой»⁹⁷¹. В.И. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» комментирует анекдот «как корот-

⁹⁶⁷ Марков А. С. Редкие астраханские издания // Марков А. С. Найдено в Астрахани. Волгоград, 1988. С. 70.

⁹⁶⁸ Восточные известия. 1813. № 9. С. 83.

⁹⁶⁹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1986. С. 78.

⁹⁷⁰ Словарь языка Пушкина. М.: Азбуковник, 200. С. 24.

⁹⁷¹ Современный словарь иностранных слов: Ок. 20 000 слов. М.: Русский язык, 1993. С. 47.

кий по содержанию и сжатый в изложении рассказ о замечательном или забавном случае; байка, баутка»⁹⁷². Литературная энциклопедия терминов и понятий дает следующую справку: «Анекдот – занимательный рассказ о незначительном, но характерном происшествии, особенная жизнь исторических лиц... Английский лексикограф С. Джонсон в "Словаре английского языка" (1755) определяет анекдот как "еще не опубликованную тайную историю". Позднее анекдотом стали называть малые повествовательные жанры юмористического характера (фаблио, фацеции, шванки в западно-европейской литературе). В России анекдот получил распространение со второй половины XVIII века (М.А.П. Гомес. Анекдоты, или Достопамятнейшие исторические сокровенные деяния Оттоманского двора. Пер. с фр. СПб., 1787; Пулен. Анекдоты любопытные о любви супружеской. Пер. с фр. М., 1790). В современном словоупотреблении под анекдотом понимается небольшой шуточный рассказ с остроумной в своей непредсказуемости концовкой и нередко с острым политическим содержанием»⁹⁷³.

Разночтения в понимании жанра в словарных статьях обусловлены тем, что этот жанр имеет в истоке своем различные традиции. На наш взгляд, интересно рассмотреть становление жанра в традициях России первой четверти XIX в.

Истоки жанра анекдота можно поискать в двух важнейших явлениях русской печати XVIII – первой трети XIX в.

Во-первых, это сатирическая журналистика второй половины XVIII в., причем как «разоблачительная», резко обличающая общественные пороки («Живописец» и «Трутень» Н.И. Новикова), так и «улыбательная» с ее довольно мягкой критикой общественных нравов («Всякая всячина» Екатерины II). Генетически они напрямую связаны, что сказалось в характерном жанре анекдота с наличием критического комического пафоса.

Жанр анекдота достаточно активно разрабатывался на страницах российской периодики. Н.И. Новиков, один из первых, будучи редактором газеты «Московские ведомости», перенес в газету некоторые журнальные формы: стихи, письма, в том числе исторические и литературные анекдоты.

Обращение к жанру анекдота стало традицией отечественной журналистики на рубеже XVIII–XIX вв. Другой редактор – Н.М. Карамзин, который возглавлял журнал «Вестник Европы», – также уделял внимание жанру анекдота. Дело в том, что целью журнала, по замыслу его издателя, было не только познакомить читателя с произведениями словесности, но и удовлетворять нужду в познаниях и идеях, «помогать нравственному образованию такого великого и сильного народа, как российский, развивать идею, указывать новые красоты в жизни, питать душу моральными удовольствиями». Цели издания были определены в № 22 журнала «Вестник Европы»: «Мы издаем журнал для всей русской публики и хотим не учить, а единственно занимать приятным образом». Достижению этих целей, по замыслу Н.М. Карамзина, мог способствовать жанр анекдота. Так, например, в № 8 журнала он обращается к читателям: «Издатель желает, чтобы "Вестник Европы" часто украшался **анекдотами** добродетели, и просит всех патриотов, всех друзей человечества доставлять ему сведения о происшествиях, утешительных для чувствительного сердца». Журнал «Вестник Европы» под редакторством М.Т. Каченовского (1805–1807 гг.) отдавал предпочтения острым **анекдотам** о Наполеоне. План книжек «Восточной Европы» на 1810 г., где главным редактором был уже В.А. Жуковский, включал следующее содержание: «Смесь. **Анекдоты**. Мысли. Московские записки. Известия внутренние».

⁹⁷² Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М. : Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. Т. 1: А–З. С. 43.

⁹⁷³ Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина ; Ин-т науч. информации по обществ. наукам РАН. М. : НПК «Интелвак», 2001. С. 34–35.

Анекдоты, публиковавшиеся в астраханской газете «Восточные известия», содержали восточную образность и поэтику. Это соответствовало программе газеты «Восточных известий» и отражало этническое своеобразие Астраханской губернии. Анекдоты появлялись в контексте публикаций о философии, нравственном воспитании, вере восточных народов, например, «О Заповедях Магометовых», «Нравственность Восточных народов», «Восточная нравственная повесть». Это несомненно, влияло на воспитание читателей газеты. Один из них обращался к издателю газеты: «Господин Издатель Восточных Известий! Я с удовольствием читал в ваших известиях повествование о Героических – военных, гражданских и семейных добродетелях древних и новых времен. Издание такого рода, думал я, не только любопытно, но и поучительно для человечества. Тот, кто занимает одно любопытство наше, приятен нам на время; но тот, кто взор свой простирает далее – и в купе с приятною новостью сообщает нам древнее, может быть забытые уроки нравственности, тот есть вечный наш друг и благодетель» («Восточные известия». 1814. № 8).

Важно, как нам видится, восстановить тексты анекдотов, которые печатались на страницах газеты в 1813 г. (с тех пор ни разу не переиздавались) и прокомментировать их, выделив восточную поэтику.

Первый анекдот был опубликован в № 3 за 1813 г. Вот его текст: «Некоторый мулла с отличными дарованиями пришедши по несчастью в бедность и испытавши все без малейшего успеха возможные средства к восстановлению прежнего своего состояния, решился, презря все опасности, явиться пред лице Султана. Султан, увидя Мулла в бедном платье между свитою его престол окружающею, к удивлению всех предстоящих смягчил гнев свой, и к умоляющему о своей бедности простер свою руку, которою показывал пространство неба, сказал с веселым, но гордым видом: "белый свет велик! чего в нем поищешь, то и получишь...". Мулла, подумав немного о сих словах и сложивши по обыкновению руки поклонился Султану до земли – вышел. Твердя безпристрастно слова Султанские пошел он из города, и повстречался с бедным Армянином, которого начал упрасивать о перемене одежды с придачею некоторой суммы, на что Армянин и согласился.

Мулла, переодевшись в Армянское платье, явился к Муфтию, и объявил свое желание сделаться Мусульманином. Муфтий, приняв как Армянина в свое покровительство, велел водить его по всем городским улицам, с наблюдением правил при таком случае установленных. Подарки от многих Турков сделали новообращенного богатым; а острота разума, с какою он понимал все наставления, проповедуемые алкораном, привели его в почтение и у самого Муфтия.

Муфтий, почитая за чрезвычайность, что он в столь короткое время узнал основательно все правила веры, довел до сведения Султана, который по любопытству своему сам пожелал видеть сего новообращенного.

Через несколько дней мнимый Армянин представляется Султану, который его находит таким, каким его описал Муфтий. Султан, удивляясь великим его познаниям в рассуждении веры, спросил: как это возможно человеку новообращенному в короткое время столь основательно узнать все правила нашей веры? Вспомни, о великий Султан! сказал о том бедном Мулле, который за несколько месяцев умолял твое высочество, и которому ты сказал: белый свет велик, чего в нем поищешь, то и получишь. Я искал – и ты получил, возразил ему Султан, ну молчи».

На наш взгляд, в данном тексте присутствует аллюзия на важнейший ритуал мифологии – обряд инициации. Как известно, инициация осмысляется как смерть и новое рождение, что связано с представлением о том, что, переходя в новый статус, герой как бы уничтожается в своем старом качестве. Как в данном анекдоте, когда Мулла пере-

одевается в платье Армянина. Следовательно, из «верного» превращается в «неверного» и потом – в первоначальную ипостась.

В тексте прослеживается также особенность структуры обряда инициации – его трехчастность. Сначала герой выделяется из привычного общества (так как переход должен происходить за пределами устоявшегося мира). В данном случае Мулла переходит из одной веры в другую: из мусульманской в христианскую. Далее наступает пограничный период, который длится от нескольких дней до нескольких лет. Это же наблюдается и в тексте анекдота, когда переодетый в одежду христианина герой должен познать основы мусульманской веры и традиции. И наконец, возвращение, реинкорпорация в новом статусе или в новой подгруппе общества. Новообращенный герой вновь предстоит перед глазами Султана и признается ему в своем истинном лице: «Вспомни, о великий Султан! сказал о том бедном Мулле, который за несколько месяцев умолял твое высочество, и которому ты сказал: белый свет велик, чего в нем поищешь, то и получишь». При этом инициация осмысливается как смерть и новое рождение, что связано с представлением о том, что, переходя в новый статус, индивид как бы уничтожается в своем старом качестве. Итак, в начале анекдота Мулла предстоит перед Султаном немощным и неспособным поправить свои дела, восстановить прежнее свое состояние и «пришедший по несчастию в бедность». Затем наступает ритуал инициации, и Мулла возрожден вновь к жизни, основой которой является мусульманская вера. При этом отмечается парность или даже полярность мотивов, отражающая полярность мыслительных обобщений, в данном случае – «потеря / обретение», «верный / неверный». Так, в тексте можно проследить наличие отголосков мусульманской мифологии. Текст был опубликован без подписи автора, что наводит на мысль о его фольклорном происхождении, бытовании среди народов Востока, населяющих Астраханскую губернию в первой четверти XIX в.

Следующий анекдот был опубликован в № 5 за 1813 г.: «Нельзя иногда не чувствовать жалости, рассматривая человека в таком состоянии, как он есть. Вот два друга, которые между собою живут согласно и обращаются вежливо. Сущая безделка ссорит их; искра превращается в пожар; они совершенно уже воспламенились и в бешенстве причиняют один другому ужасную обиду. – Подлинно не состоим ли мы из какого-то слишком горячего вещества? Какой тайно кроющийся под нашею грудью враг так сильно воспламеняет нас? Это наше самолюбие, всюду готовый пламению с собой носящее.

Два Персиянина неразлучно служившие в походах с предприимчивым Шахом Надыром, возвратясь на свою родину продолжали постоянно между собою дружбу. В одну ясную, тихую ночь сидевши у окна разговаривали они обо всем, что им на ум приходит. Они смотрели на звезды, коими усеяно было небо. Один из них говорит: желал бы я иметь луг столь же великий, как небо. Другой говорит: а я – я желал бы иметь столько же овец, сколько на нем звезд. Но где бы ты стал пасти овец своих, первый спрашивает. На том большом лугу. Да, есть ли бы я это позволил. И без твоего позволения я бы это сделал.

Таким образом они начинают говорить колко и грубо, воспламеняются. – вот уже вышли из себя – устремляются один на другого, и причиняя опасные раны оба упадают в бессилии».

В данном анекдоте главные герои обозначены как «персияне», и по аналогии напрашиваются параллели с иранской мифологией и культурой. Во главе угла иранской мифологии ставятся религиозная мораль, и соответственно, образцы праведной деятельности (включая и хозяйственную), отношения человека к миру богов, его обязан-

ности во всеобщей борьбе сил добра и зла, благие мысли, слова и дела⁹⁷⁴. (8). В целом иранская мифология отличается этической окраской, резким дуализмом добра и зла.

В цитируемом тексте используется символ огня, чтобы подчеркнуть относительность человеческих чувств и расположений, а также несовершенство человеческой природы, подверженной разным грехам, в том числе, и самолюбию. В иранской мифологии огонь был Священным Центром персидского храма, местом божества и Божественным Светом в душе человека. С общеисторической точки зрения, огонь – это форма опосредствования человеческих отношений, их взаимоотношения и взаимоотталкивания. Текст также не имел авторства.

Элементы восточной поэтики встречаются в следующем тексте (1813. № 33), который имеет заголовок «Восточный анекдот»: «В царствовании Калифа Абуль-Вехаба, один Персиянин так напился пьян, что ночью, идя по улице, упал и заснул. Ворона выклевывала у него глаза. Было донесено Калифу. Он строго запретил употреблять крепкие напитки, и ходить по ночам. Для сего вечера выпускал из зверинца льва, который всю ночь ходил по улицам города. Однажды напал он на пьяного Персиянина, который его убил. Калиф объявил, что явившийся Победитель льва получит награждение. Приходит Персиянин – Калиф спрашивает, как он это осмелился сделать. – Персиянин отвечает, что он был пьян. Калиф, похвалив его дает всенародное повеление столько пить, чтобы льва можно умертвить, а не столько, чтобы ворона выклевывала глаза. **Ир.**».

Как известно, образ пьяницы часто встречается в стихах суфийских поэтов (Ираки, Хафиз и др.). Пьяный в восприятии суфиев – это тот, кому хорошо знаком мистический восторг (джазба) и упоенность (сукр). Такое понимание пьянства объясняет поведение второго персиянина, который убивает льва, и чей пример калиф оценивает. Важно здесь выделить и образ льва, который в мифологиях и фольклоре многих народов Восточной Азии является символом силы, мощи, власти и величия калифа. У другого пьяницы глаза выклеывает ворон, что иносказательно означает смерть. К примеру, ворон в Индии – вестник смерти. Таким образом, выстраивается антитеза «герой – антигерой», которая свойственна восточным мифологическим текстам. Новое в оформлении текста – это появление автора, который обозначен как «Ир.». Это говорит о начале литературной обработки данного жанра – жанра анекдота.

Следующий текст (1813. № 43): «Нуегирван Царь Персидский, по возшествии своем на престол нашед воинство Персидское в худом положении денно и ночью старался обучить оное воинному искусству и сделать славным и страшным в свете. Он присутствуя однажды при экзерции, деланной по его повелению одним корпусом его войска, увидел вдали некоего незнакомого ему степенного человека, который примечая все воинские движения, при многих приятною улыбкою изъяснял свое удовольствие, а при многих качанием головы некоторое неудовольствие. Царь возвратясь во дворец свой повелел представить себе незнакомого сего человека, котораго после представления, взяв за руку, ввел в свой тайный кабинет, спросил, каких он мыслей о его воинстве? Незнакомый отвечив с благоразумием и скромностью, хвалил все то, что похвалы достойным ему показалось; Царь продолжал: я приметил однако, что ты при некоторых движениях изъяснял свое неудовольствие, я хочу знать от чего оное в тебе родилось. Незнакомый, помолчав немного, говорил: неудовольствие во мне родили некоторое мое понятие превосходившие движения, которые показались мне несогласно с правилами истинного военного искусства. Веселый Царя вид, ободрив его, влиял в него смелость объяснить ему те движения, которые он неправильными и бесполезными признавал. Царь во многих быв с ним одного мнения, записал важнейшие, сделанные им примечания и наградя его богато отпустил от себя. Незнакомый не успел еще выйти из ворот дворца, как об-

⁹⁷⁴ Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М. : Российская Энциклопедия, 1997. Т. 1: А–К. С. 561–562.

ратно был позван к Царю, который встретя его, сказал ему: содержание нашего разговора так меня занимало, что я даже не спросил, кто ты, – как тебя зовут? – имя мое Миоза, – откуда ты? – из Макерана – из Макерана? я бы отгадал, если бы ты мне и не сказал. – Не-победимый Государь! дозволю спросить твоему рабу, почему? – потому, отвечал Царь, что отважившись правду сказать пред тем, во власти которого жизнь и смерть твоя, показал ему погрешности в таком деле, в котором тысячи хваля его разум, знания до небес превозносили; сие заставило меня думать, что ты родился и воспитан в отдаленнейшей стране от двора, следственно не имел случая напоить душу свою ядом ласкательства. – Увы! я охотно бы тебя оставил при себе, но уверен, что не больше двух недель ты мне будешь полезен, а в свете убудет один честный человек. Однако я другое средство предложу: возвратись ты ныне в твои горы, где родился, но всякий год приходи ко мне на десять или на двенадцать дней один и в таком же виде, как теперь, не сказывая никому, какое ты дело имеешь. По пришествии же разведай все в столице и дворце моем и скажи мне об оном мнении. Откровенностию своею ты меня не оскорбишь, путь твой и потеряние времени в оном щедро наградит рука моя. **Л.В. Изв.**».

В данном тексте встречается уже известный в восточной литературе образ скупающего государя, время от времени изъявляющего желание узнать истину о положении своего народа. Интересен в этом тексте и образ «неизвестного», который говорит правду своему правителю. Этот образ также заимствован из восточной литературы. Соответственно, в этом тексте воплощаются литературные архетипы, использование которых говорит о высокой филологической культуре автора, который скрывается за аббревиатурой «Л.В. Изв.».

Хотелось бы остановиться на такой особенности текстов анекдотов, как их авторство. Учитывая устную природу передачи жанра анекдота, авторство в публикациях не предполагалось, как это наблюдается в текстах народного фольклора. Но так как некоторые анекдоты подписаны инициалами, хотелось бы расшифровать их. Поиск авторов заставил обратиться к архивным документам и материалам по издательству газеты «Восточные известия». Один из документов – письмо издателя и редактора газеты И.А. Вейсгопфена к попечителю Казанского учебного округа М.А. Салтыкова⁹⁷⁵ – раскрывает тайну инициалов. Редактор пишет о трудностях организации газеты и журналистского труда: «В течение сего упрости я здешней Семинарии Господина Префекта, мужа учености отличившегося, ордена Святой Анны 2-го класса и другими отличиями украшенного. Он согласился составить маленькое общество под скрытым именем любителей Восточных Известий и все, что в Восточных известиях означено буквами Л. В. И. происходит от сего общества, но оно охолодело по какой же причине объясняет Записка № 3. Таким образом, одна подпись была расшифрована. «Ир.» – такая подпись часто появляется в публикациях «Восточных известий» за 1814 г. и в скором времени расшифровывается как: учитель философии Иеромонах Иринеи.

Раскрытая тайна позволяет увидеть, что тексты, содержащие притчи из мусульманской, иранской мифологии, а также ассоциации из восточной литературы, написаны православными людьми, больше того, служителями церкви. Этот факт говорит о том, что редакторская политика, учитывая восточное направление газеты и поликонфессиональную аудиторию Астраханской губернии, была направлена на анализ культурных традиций мира и подчеркивала общечеловеческие принципы и представления о добре и зле. Форма изложения, к которой прибегают эти авторы, помогает им в не назидательной манере, а опосредованно выразить идеи единства культур, общих евразийских истоков.

Таким образом, на страницах газеты «Восточные известия» отражено становление жанра анекдота первой четверти XIX в. с привнесением в этот жанр черт этнического

⁹⁷⁵ Письмо И. Бунина к Н. Леонтьеву. ГААО. Ф. 857. Оп. 2. Д. 3а. Л. 1–2.

характера. Некая эклектичность, неравномерность в стиле и образной структуре говорят, в-первых, о разном авторстве, а, во-вторых, о становлении и развитии жанра, который из устной формы бытования переходил в письменную, литературно-обработанную.

КОНФЛИКТ РЕЛИГИОЗНОЙ И СВЕТСКОЙ ИДЕОЛОГИИ В ТУРЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ПУБЛИЦИСТИКЕ

Н.М. Байбатырова

Османская империя изначально являлась мусульманским государством. В культурном контексте страну можно назвать наследницей великих ближневосточных государств с богатой исламской художественной, в том числе литературной, культурой. В XIX в. культурное состязание между исламскими традициями и западной современностью привело к первым сбоям внутри Османского государства. Идеи национализма и либерализма, которые доносились из стран Европы взволновали многонациональную империю и многих побудили к борьбе за свободу. В 1839–1876 гг. был осуществлен ряд реформ, в связи с которыми это время в истории Османской империи было названо периодом Танзимата (реформ).

Писатели-танзиматцы стремились посвятить свое творчество служению новым идеалам. Именно в этот период в литературном творчестве Турции зародился конфликт исламской и секулярной, светской идеологий. Литература и журналистика не представлялись турецким писателям сферой, предназначенной лишь для узкого круга придворной знати. Они стремились выйти за рамки установившихся канонов придворной литературы и публицистики, сковывавших индивидуальность авторов, их творческую инициативу. Так, основоположником новеллы европейского типа в Турции принято считать Сезаи Сами Пашу (1859–1936), которому принадлежит сборник «Мелочи».

Однако приход в турецкую литературу светской идеологии не смог вычеркнуть религиозной составляющей. Как во всякой восточной и особенно мусульманской ментальности, в турках глубоко сидит потребность веры в бога. Специфика обществ с такой ментальностью такова, что даже весьма светские и прогрессивные мусульмане при некоторых обстоятельствах в глубине души готовы признать свою светскую жизнь слабостью, грехом и отступлением от суровых законов ислама. Исследователь Г.В. Милославский пишет, что концепция о единстве всех мусульман независимо от национальных и социальных различий является одной из основополагающих в догматике и социальной доктрине ислама⁹⁷⁶. Во многих аятах Корана говорится о единстве и братстве верующих⁹⁷⁷. Понятие таухида (единобожия, единения), на котором зиждется исламское богословие, подразумевает не только догмат о единственности бога и отрицании многобожия, выраженный в формуле «Нет божества, кроме Аллаха», но и мысль о единстве всех верующих перед этим Богом.

В 1920–1930-е гг. конфликт религиозного и мирского в турецкой литературе обострился. Появилось немало рассказов, написанных очевидцами и участниками национально-освободительного движения. Определенное идейно-художественное единство обнаруживали ведущие писатели Турции и в своем отношении к прошлому, которое олицетворяли для них феодально-мусульманская идеология и ретроградство. Произведения этих писателей содействовали объективному процессу ломки старого, помогали

⁹⁷⁶ Милославский Г. В. Интеграционные процессы в мусульманском мире: Очерки исламской цивилизации. М., 1991. С. 53.

⁹⁷⁷ Коран, 49:10 / пер. И. Ю. Крачковского. М., 1963.

силой художественного слова прогрессивным мероприятиям правительства, ибо в них большое внимание уделялось показу реакционной роли духовенства в жизни турецкого общества, осуждались семейный деспотизм, приниженное положение женщины. Огромный общественный резонанс, например, вызвал роман Якуба Кадри «Старец Нури» (“Nurbaba”), разоблачивший неблаговидную деятельность тайных сект дервишей. Изменническая роль многих представителей духовенства в годы Первой Мировой войны и национально-освободительного движения описана в романах «Зеленая ночь» (“Yeşil gece”, 1928) Решада Нури и «Убейте блудницу» (“Vurun kahbeye”) Халиде Эдиб. Остро и весело осмеял мнимых святош из духовной семинарии Решад Нури в рассказе «Божий гость» (“Tanrı misafiri”). Наконец, сокрушающий удар по религии и ее служителям нанес Назым Хикмет в поэме «Анатолия» (“Anadolu”), вышедшей в 1923 г.

Подвергая широкой критике суеверие, косность, домострой, турецкая литература и публицистика 20–30-х гг. XX в. одновременно отражала новые, только еще зарождавшиеся явления. Во многих произведениях турецких писателей периода национально-освободительной войны затрагивается конфликтный вопрос о взаимоотношениях западного и восточного, религиозного и светского мировосприятия, а также проблемы космополитизма. Так, Якуб Кадри пишет о процессе «нового космополитизирования». В своем романе «Анкара» он правильно подметил, что космополитизм – это не простое наследие прошлого. На судьбе ряда персонажей, многие из которых – участники национально-освободительной войны, Кадри показал, как осуществляется низкопоклонство перед Западом.

В романе Махмуда Есари «Мухи поденки» мы видим еще более резкую критику подражания западному образу жизни. Автор романа был далек от того, чтобы посягать на социальные устои турецкого общества, но все же дал весьма язвительную сатиру на развращенные нравы «европеизированных» стамбульских кругов и резко поставил вопрос о растлевающем влиянии американской литературы и американского кино на молодежь различных кругов населения. В романе есть только три положительных персонажа – патриархальные старушки, с ужасом вззирающие на окружающие их безобразия. Все остальные действующие лица обрисованы в неприглядном виде и подвергнуты осмеянию. В их числе почтенные на вид представители богатых семейств, погрязшие в распутстве и ставящие единственной целью жизни превзойти своих знакомых в роскоши нарядов и обстановки, их дети, юноши и девушки, не желающие учиться, умственно отсталые, но с тем большим рвением подражающие в нарядах и образе жизни шику кинозвезд Голливуда. Автор показывает, что поддается разврату и молодежь менее обеспеченных кругов, которая начинает употреблять наркотики, «играть в любовь», теряет человеческий облик.

В ряде произведений была показана стремящаяся к эмансипации женщина. Нередко это еще схематично очерченные романтические образы общественных деятелей народнического типа. Таковы героини романов «Анкара» (“Ankara”) Якуба Кадри, «Три подруги» (“Üç kız arkadaş”) Ака Гюндюза, «Татарочка» (“Tatarcık”). Иногда же это сторонницы так называемой свободной любви, образы которых обычно трактовались в сатирическом плане (роман «Старая болезнь» (“Eski hastalık”) Решада Нури). Ведь увлечение европейской модой, «современным образом жизни» Запада, «свободой» отношений между мужчинами и женщинами разрушало не столько патриархальные, сколько национальные и общечеловеческие нормы морали.

После национально-освободительной войны, когда наступил период относительной временной стабилизации, в турецкой литературе и публицистике выделились новые направления. Появились группировки, называвшиеся «левыми» и «правыми». Авторы левого направления, более или менее последовательные сторонники идеологии турецкой национальной буржуазии, приверженцы новой, национальной культуры, столкнулись с упорным, часто неприкрытым противодействием правых – выразителей старой идеологии и поклонников

«западной цивилизации». Между литературными журналами, отражавшими позиции этих двух группировок, происходила ожесточенная полемика по ряду философских вопросов.

Восхваляя западноевропейские идеи либерализма, «свободу личности», такие журналы, как «Фикир хаяты» и «Хюр Адам», популяризировали западноевропейские учения Ницше, Бергсона, Конта, Дюркгейма, а в литературе ратовали за «чистое искусство». Наиболее последовательные и принципиальные сторонники кемализма видели опасность этого воскрешения «любви к Европе» и преклонения перед ней и тревожно сигнализировали об этой опасности. В этом отношении особо выделялась группа писателей и публицистов, объединившихся вокруг журнала «Кадро», газет «Курун» («Kurun», «Эпоха»), «Вакит», отчасти журналов «Ени Тюрк», «Варлык». Так, основатель журнала «Кадро» Якуб Кадри в 1934 г. отмечал, что идет ломка старых канонов в турецком искусстве, что турецкие писатели решительно меняют прежнее содержание литературы, расширяют ее тематику, обновляют художественную форму⁹⁷⁸. Он писал: «Мы чувствуем, что у нас произошла революция. Мы ждем от наших поэтов, художников новых произведений. Литература сейчас переживает переходный период. Еще живы старые вкусы, старые методы. Новые явления, новые типы людей изображаются в старых формах. Еще есть реакционеры, консерваторы, невежды, схоласты»⁹⁷⁹.

В романистике 50-х гг. XX в. с новой силой прозвучала тема противостояния косных религиозных порядков в турецком обществе и новых веяний западного мира. В 1947 г. выходит произведение «Наша деревня» («Bizim köy») сельского учителя Махмута Макала. Талантливый самородок из крестьян, почти не выезжавший за пределы родной деревни, объединил в своей книге ряд очерков, напоминающих дневниковые записи. Здесь были даны портреты односельчан автора, рассказано об их быте, условиях труда, состоянии здравоохранения, культуры и о многом другом. Издатель и редактор «Нашей деревни» Яшар Наби подчеркнул, что он намеренно изменил в книге название деревни и имена ее обитателей. «Все, что здесь написано, – полная правда, – пишет Яшар Наби. – И к чему нам название деревни. Это живой пример всех обездоленных деревень Средней Анатолии»⁹⁸⁰.

«Наша деревня», действительно, в своем роде уникальный в турецкой публицистике документ невероятной силы. Книга состоит из небольших, иногда занимающих полстраницы очерков-картин. В них нет единого сюжета, публицистических отступлений, даже авторских обобщений. Очень характерны названия глав книги: «Хлеб», «Еда», «Спички», «Обувь», «Окно», «Нашествие шейхов», «О женщинах», «Радио и школа», «О болезнях», «Мертвые и живые», «Уборные», «О вшах» и др. Заключают «Нашу деревню» стихи, озаглавленные «Вроде сказки», в которых автор излагает взгляд на жизнь крестьян, сжившихся со своей нечеловеческой судьбой и не верящих, что на свете может быть справедливость:

Было не бывало, а в наши времена все наоборот стало.

Чистого – на умыванье, а грязного – на гулянье.

Сытый ходит в довольстве и холе, нищий согнулся от тяжелой доли...

Только не говори о беде своей, дойдет до злых ушей.

Язык за зубами держи, молчанье за пост сочти.

Есть горбатая судьба. И глуха она, и слепа.

Сколько бумаг не испишешь, доброй души не сыщешь.

Кому судьба в руки дыню дала, кому – арбуз, а кому на шею груз повесила.

И сколько ты слез ни лей, ей только весело...⁹⁸¹

⁹⁷⁸ Алькаева Л. О. Очерки по истории турецкой литературы: 1908–1939. М., 1959. С. 112.

⁹⁷⁹ Kadro. 1934. № 33.

⁹⁸⁰ Mahmut Makal. Bizim köy. Istanbul, 1961. С. 5.

⁹⁸¹ Там же. С. 28–29.

Махмута Макала называют зачинателем жанра «репортаж из деревни»⁹⁸², который развил в своем творчестве Дурсун Акчам. В 1963 г. он получил премию газеты «Миллиет» за документально-художественную серию «Наши матери», «Наши дети», «Наши отцы», «Босоногие», «Восточные беды» и «Суп из камней». За годы работы сельским учителем Дурсун Акчам собрал богатейший материал о крестьянском быте, о патриархальных традициях и обычаях, усугубляющих бедственное положение народа⁹⁸³.

В 1960–1970-х гг. активно развивается очерковая публицистика в Турции. Европейское влияние на турецких писателей было весьма многообразным и сильным, проникало и проявлялось различно. Светское начало выступило в литературе и публицистике Турции на первый план, а земные проблемы и трезвые суждения потеснили на страницах книг, газет и журналов мистику и отвлеченную дидактику. Исследователь турецкой прозы К.А. Белова пишет, что для очерка этого периода характерен поиск положительного героя, а также стремление к типизации характеров: «Журналисты как представители передовой творческой интеллигенции приняли выдвинутые Рабочей партией Турции лозунги "пробуждения и просвещения народных масс" и воплощали их в газетных очерках»⁹⁸⁴.

Одной из основных социокультурных проблем, обсуждаемых в современной публицистике Турции, является проблема взаимодействия «традиции» и «модернизации» в современной культуре. Известный литератор и публицист середины XX в. Яшар Наби высказывал свое мнение по этому поводу следующим образом: «Европейская культура появилась еще в древнем мире, достигла расцвета в Греции и Риме, не останавливаясь на одном месте, веками развивалась до своего сегодняшнего уровня. Мировоззрения, выступающие против империализма, тоже появились на Западе. Отсталый Восток должен заимствовать западную культуру. Это не означает отказа от национальных традиций. Прежде всего нужно исследовать и установить, какие именно традиции являются сугубо национальными, а какие арабо-персидскими»⁹⁸⁵. Кроме того, Яшар Наби пишет, что политики прекрасно знают, что религия веками имела и имеет огромное влияние на отсталый народ. Потому они стараются еще больше отделить религию от ее подлинной сущности, преследуя при этом единственную цель: максимально использовать религию для привлечения масс на свою сторону⁹⁸⁶. Другой турецкий писатель Четин Озек утверждает: «Они сами пользуются всеми благами современной культуры и техники, но в то же время агитируют народ против современной цивилизации, следовательно, отстраняют народ от передовой интеллигенции, тогда как цель лаицизма заключается в изменении культуры»⁹⁸⁷.

Проблема соотношения «мирского» и «духовного» – одна из наиболее трудных и дискуссионных в современном диалоге прессы. Настойчивые противопоставления мусульманского мира Западу, ислама – христианству в национальной литературе и публицистике Турции повлекли возникновение и функционирование в ней полярных концептов-стереотипов. К разряду концептуальных (идеологических) слов произведений турецких авторов, поддерживающих или сочувствующих процессу исламизации страны, можно отнести, например, слова "eşitlik" («равенство»), "adalet" («справедливость»), "hürriyet" («свобода»), которые имеют арабское происхождение и являются основными принципами ислама, прописанными в Коране. Так, принцип равенства провозглашен шариатом. Все мусульмане, утверждают мусульманские богословы, равны,

⁹⁸² Белова К. А. Новые темы и герои турецкой реалистической прозы. М., 1975. С. 221.

⁹⁸³ Там же. С. 221–222.

⁹⁸⁴ Белова К. А. Новые темы и герои турецкой реалистической прозы. М., 1975. С. 226.

⁹⁸⁵ Nabi Y. Birinci Büyük Millet Meclisinin açılışı ve isyanlar. İstanbul, 1955. С. 7.

⁹⁸⁶ Там же. С. 19.

⁹⁸⁷ Varlık. 1969. № 6. С. 3.

«как зубцы гребня»⁹⁸⁸. Принцип равенства распространяется фактически только на мусульман, да и то не на всех: права женщин-мусульманок, согласно шариату, значительно более ограничены, нежели мужчин.

Показательной в этом отношении является публицистика современного турецкого писателя Орхана Памука, в которой отразилась проблематика взаимодействия религии и светских устоев в турецком обществе. Так, в произведении «Снег», написанном в 2002 г., Памук выражает свою точку зрения о противостоянии западничества и исламизма в современной Турции. Этот момент очень актуален для турецкого народа. Творчество писателя отличается нестандартным для турка взглядом на парадигму отношений двух цивилизаций. Сами турки неоднозначно относятся к своему писателю, некоторые считают Орхана Памука национальным героем, другие – предателем.

Религиозные и светские символы в турецкой литературе и публицистике в целом в значительной степени обусловлены географической близостью страны к Европе и генетической принадлежностью к исламской культурной традиции. Несмотря на то, что современная система турецкой публицистики начала складываться относительно поздно, во второй половине XIX в., благодаря способности воспринимать передовые импульсы западных жанровых форм, ныне она в значительной степени опережает журналистику многих стран Ближнего и Среднего Востока.

Как показывает анализ литературных и публицистических произведений некоторых турецких авторов, конфликт между секуляризмом и исламизмом так и не завершился полной победой светских норм в жизни общества. Противопоставление светского и религиозного в Турции является чрезвычайно модным предметом для литературы и публицистики. Мы убедились, что современная Турция на протяжении всей своей истории вынуждена была приводить соединение восточной и западной культур, этих цивилизаций в гармоничное состояние.

⁹⁸⁸ Ахмедов А. Социальная доктрина ислама. М., 1982. С. 68.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акулова Анна Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Астраханского государственного университета.

Аналикова Виктория Олеговна – магистрантка филологического факультета Астраханского государственного университета.

Арефьева Наталья Генриевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Астраханского государственного университета.

Атрощенко Анна Сергеевна – аспирантка, ассистент кафедры литературы Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г. Чернышевского (г. Чита).

Байбатырова Наиля Мунировна – аспирантка, ассистент кафедры теории и истории журналистики Астраханского государственного университета.

Барляева Елена Александровна – кандидат филологических наук (кафедра иностранных языков для математических факультетов Санкт-Петербургского государственного университета).

Барышева Светлана Геннадьевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии.

Белолипская Галина Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой теории и истории журналистики Астраханского государственного университета.

Бельская Юлия Вячеславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Астраханского государственного университета.

Большакова Алла Юрьевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы АН РФ.

Борова Асият Руслановна – кандидат филологических наук, доцент Кабардино-Балкарского государственного университета им. Х.Н. Бербекова.

Боровская Анна Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Астраханского государственного университета.

Бычков Дмитрий Михайлович – аспирант кафедры русской литературы филологического факультета Астраханского государственного университета.

Вологина Ольга Вячеславовна – аспирантка кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI вв. Московского педагогического государственного университета.

Гаврилова Светлана Сергеевна – соискатель кафедры русской литературы Астраханского государственного университета.

Громова Татьяна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Астраханского государственного университета.

Гуткина Эсфирь Иосифовна – кандидат педагогических наук Института художественного образования Российской академии образования.

Данилова Наталья Кузьминична – кандидат филологических наук, доцент Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина.

Данилова Наталья Кузьминична – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина.

Дубровская Евгения Аркадьевна – аспирантка Иркутского государственного университета.

Дуйсекова Асия Назымовна – соискатель Волгоградского государственного университета.

Ермоченко Тамара Константиновна – кандидат филологических наук, старший преподаватель Брянского государственного университета им. академика И.Г. Петровского, заслуженный учитель Российской Федерации.

Жукова Ирина Александровна – магистрантка филологического факультета Астраханского государственного университета.

Завьялова Елена Евгеньевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Астраханского государственного университета.

Ивашнева Лидия Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Астраханского государственного университета.

Исаев Геннадий Григорьевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Астраханского государственного университета.

Исаева Людмила Халиковна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры русской литературы Астраханского государственного университета.

Исеналиева Дина Германовна – аспирантка кафедры русской литературы XX века Астраханского государственного университета.

Калганова Виктория Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент, завкафедрой истории русской литературы Сочинского филиала Российского университета дружбы народов.

Коваль Ирина Юрьевна – аспирантка, ассистент кафедры политологии Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г. Чернышевского (г. Чита).

Коновалова Екатерина Егоровна – аспирантка Волгоградского государственного педагогического университета.

Крохина Надежда Павловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии и литературы Шуйского государственного педагогического университета.

Куксенко Софья Георгиевна – аспирантка кафедры русской литературы XX века Астраханского государственного университета.

Кушниренко Анна Анатольевна – аспирантка кафедры теории литературы Тверского государственного университета.

Лапина Вероника Александровна – магистрантка филологического факультета Астраханского государственного университета.

Магомедова Мария Васильевна – аспирантка кафедры истории новейшей отечественной литературы Ставропольского государственного университета.

Максикова Наталия Александровна – кандидат филологических наук, доцент Дагестанского государственного университета.

Мамедова Пери Исрафил гызы – аспирантка Бакинского славянского университета.

Мирзоева Лейла Экрем – кандидат филологических наук, доцент Бакинского славянского университета (г. Баку, Азербайджан).

Миталева Марина Владимировна – аспирант, Астраханский государственный университет.

Монина Наталья Петровна – кандидат философских наук, доцент Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского.

Мотыгина Жанна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Астраханского государственного университета.

Неронова Ирина Владиславовна – аспирантка Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского.

Панова Анастасия Юрьевна – студентка филологического факультета Астраханского государственного университета.

Повх Юлия Александровна – аспирантка кафедры русской литературы Астраханского государственного университета.

Полтавец Елена Юрьевна – кандидат филологических наук (Московский городской педагогический университет).

Портнов Георгий Олегович – аспирант Самарского государственного университета.

Романовская Ольга Евгеньевна – кандидат филологических наук кафедры русской литературы XX века Астраханского государственного университета.

Седина Елена Витальевна – аспирант Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г. Чернышевского.

Сизых Оксана Васильевна – кандидат филологических наук Якутского государственного университета им. М.К. Амосова.

Скиркова Наталья Николаевна – магистрант Волгоградского государственного университета.

Сложеникина Юлия Владимировна – доктор филологических наук, профессор Самарского государственного технического университета.

Соколова Татьяна Сергеевна – кандидат филологических наук Российской национальной библиотеки.

Спесивцева Любовь Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Астраханского государственного университета.

Спицина Екатерина Сергеевна – аспирант Дальневосточного государственного университета.

Сутырина Анна Владимировна – магистрантка филологического факультета Астраханского государственного университета.

Табатадзе Хатуна Шотаевна – магистр филологии, докторант Грузинского технического университета (г. Тбилиси, Грузия).

Тадевосян Тадевос Вруйрович – старший преподаватель Ванадзорского государственного педагогического института им. Ов. Туманяна (г. Ванадзор, Армения).

Телегин Сергей Маратович – доктор филологических наук, профессор Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина (г. Москва).

Терновская Елена Александровна – кандидат филологических наук, доцент Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова.

Толысбаева Жанна Женисовна – доктор филологических наук, профессор Каспийского государственного университета технологии и инжиниринга им. Ш. Есенова (г. Актау, Казахстан).

Трофимова Полина Викторовна – кандидат филологических наук, доцент РВВДКУ (Военный институт), г. Рязань.

Целовальников Игорь Юрьевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Астраханского государственного университета.

Чурсина Людмила Кузьминична – кандидат филологических наук, доцент Липецкого государственного педагогического университета.

Шадракова Гиляна Кайратовна – аспирантка кафедры русской литературы Астраханского государственного университета.

Якунина Ольга Владимировна – аспирантка кафедры русской литературы Астраханского государственного университета.

АРХЕТИПЫ, МИФОЛОГЕМЫ, СИМВОЛЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ
МИРА ПИСАТЕЛЯ

**Материалы Международной заочной
научной конференции**

**19–24 апреля 2010 г.
г. Астрахань**

Редактор *Ю.А. Повх*
Компьютерная правка, верстка *Ю.А. Яценко*

Заказ № 2126. Тираж 100 экз.
Уч.-изд. л. 23,8. Усл. печ. л. 33,3.

Издательский дом «Астраханский университет»
414056, г. Астрахань, ул. Татищева, 20
Тел. (8512) 48-53-47 (отдел маркетинга), 48-53-45 (магазин),
48-53-44, тел./факс (8512) 48-53-46
E-mail: asupress@yandex.ru