

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВОЛГОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ (ВГСПУ)

Кафедра литературы и методики ее преподавания

# **ВОСТОК – ЗАПАД**

## **ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОРА**

СБОРНИК СТАТЕЙ  
ПО ИТОГАМ СЕДЬМОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
(ЗАОЧНОЙ), ПОСВЯЩЕННОЙ 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
Д.Н. МЕДРИША

Волгоград, 15 декабря 2016 г.

ВОЛГОГРАДСКОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
2017

УДК 82  
ББК 83.3 (2Рос-Рус)  
В780

Сборник подготовлен при поддержке  
Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ),  
проект 16-04-00382 «Научное наследие Д.Н. Медриша»

Редакционная коллегия:  
А.Х. Гольденберг, Е.Ю. Колышева (МГПУ), О.О. Путило, Н.Е. Рябцева,  
Л.Н. Савина, Н.Е. Тропкина (отв. редактор).

**Восток – Запад: Пространство русской литературы и фольклора:** Сборник статей по итогам седьмой Междунар. науч. конф. (заочной), посвященной 90-летию со дня рождения Д.Н. Медриша. Волгоград, 15 декабря 2016 г. / Отв. ред. Н.Е. Тропкина. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2017. – 331 с.

ISBN 978-5-00072-252-7

В сборник включены статьи, отражающие различные аспекты изучения проблемы художественного пространства в русской литературе и фольклоре. В представленных материалах продолжают и развиваются основные теоретические идеи, методологические подходы Д.Н. Медриша к исследованию словесного творчества.

Сборник предназначен для литературоведов, фольклористов, культурологов, лингвистов, искусствоведов, преподавателей филологических дисциплин и специалистов гуманитарного профиля.

УДК 82  
ББК 83.3 (2Рос-Рус)  
В780

ISBN 978-5-00072-252-7

© Волгоградский государственный  
социально-педагогический университет  
(ВГСПУ), 2017

© Волгоградское научное издательство, 2017



## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Сборник научных статей основан на материалах докладов Седьмой международной научной конференции (заочной), посвященной 90-летию со дня рождения Д.Н. Медриша, состоявшейся 15 декабря 2016 года.

Доктор филологических наук, профессор, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации Давид Наумович Медриш родился 24 января 1926 года в г. Погребище Киевской губернии (ныне Винницкой области). Трудовую деятельность начал 15-летним подростком: был колхозником на табачных плантациях, слесарем, токарем по металлу. С 1943 по 1946 годы служил в Советской армии. В 1951 году окончил с отличием филологический факультет Черновицкого университета, работая с 1949 года учителем, а по окончании вуза – завучем школы рабочей молодежи. Уже в те годы определился круг научных интересов Давида Наумовича. Науке о русской словесности он оставался верен всю свою жизнь. С 1963 года после успешной защиты кандидатской диссертации в МГПИ им. Ленина педагогическая и научная деятельность Давида Наумовича неразрывно связаны с кафедрой литературы Волгоградского государственного педагогического университета.

Трудно переоценить вклад Д.Н. Медриша в фольклористику и литературоведение. Его труды о поэтике сказки, ставшие классикой науки о народном творчестве, сегодня изучают студенты-филологи российских и зарубежных вузов. Ученый известен как крупнейший историк и теоретик литературы. Его многочисленные труды, и в первую очередь монография «Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики» (1980), ставшая основой докторской диссертации, защищенной в 1983 году в киевском академическом Институте литературы им. Т.Г. Шевченко, – стали настоящим прорывом в сфере изучения проблемы взаимоотношений литературы и фольклора. Д.Н. Медриш – один из первых исследователей проблемы художественного пространства и времени в отечественном литературоведении. Непреходящую актуальность сохраняет работа ученого «Структура художественного времени в фольклоре и литературе» (1974).

Д.Н. Медриш внес огромный вклад в исследование истории и поэтики русской классической литературы. В их числе комментарии к академическому собранию сочинений Чехова, три книги о фольклоризме Пушкина, десятки статей о творчестве русских классиков, опубликованных в самых авторитетных научных изданиях.

Д.Н. Медриш обладал редким педагогическим даром, нашедшим отражение в его энциклопедических статьях для детей и юношества, в лекционных курсах для студентов-филологов, – умением писать и говорить просто о самых сложных проблемах изучения литературы и фольклора. На его

лекциях выросло несколько поколений учителей-словесников. Широта научных интересов, глубокая и разносторонняя эрудиция сочетались в них с удивительной живостью восприятия произведений словесного творчества.

В течение полутора десятков лет – с 1972 по 1988 годы – Д.Н. Медриш заведовал кафедрой литературы ВГПУ, был составителем и ответственным редактором одиннадцати межвузовских сборников, изданных в Волгограде, научным руководителем кандидатских и докторских диссертаций по проблемам взаимодействия литературы и фольклора, о творчестве Пушкина, Гоголя, Набокова, русской поэзии XX века. На базе его научных идей сформировалось новое по своим методологическим установкам направление исследований проблемы фольклоризма литературы, объединившее целый ряд ныне широко известных российских и зарубежных ученых. С 2004 года на кафедре литературы Волгоградского государственного педагогического университета работает научно-исследовательская лаборатория «Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора», созданная при непосредственном участии Д.Н. Медриша. Лаборатория стала базой проведения семи международных научных конференций по проблемам пространства в русской литературе и фольклоре, по итогам которых были изданы сборники их материалов.

Богатейшее наследие ученого, помимо его научных трудов, включает в себя уникальную библиотеку, которую он собирал долгие годы и затем подарил педагогическому университету. Она хранится в специальном фонде научной библиотеки ВГСПУ и является неоценимым подспорьем для исследовательской работы преподавателей и студентов.

В памяти тех, кто имел счастье общаться с Давидом Наумовичем, останется такая черта его человеческого облика, как нравственная щепетильность в большом и малом. Ему были присущи необыкновенная деликатность и скромность, порой граничащие с аскетизмом. Он не любил пафоса и был одарен удивительным чувством юмора, помогавшим не только оценить истинный масштаб событий и явлений, но и увидеть их многогранность.

Статьи, включенные в настоящий сборник, отражают различные аспекты изучения проблемы художественного пространства в русской литературе и фольклоре, развивают на новом материале основные теоретические идеи и методологические подходы Д.Н. Медриша к исследованию русской словесности, проблем диалога литературы и фольклора. Авторами статей являются исследователи из Белоруссии, Венгрии, Германии, Ирака, Китая, Кот-Дивуара, Польши, России, Узбекистана, Украины.

Статьи публикуются в авторской редакции.

Раздел 1  
**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ  
В ТРУДАХ Д.Н. МЕДРИША**

**МАТЕРИАЛЫ К НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ Д.Н. МЕДРИША<sup>1</sup>**

*А.Х. Гольденберг*  
Россия, Волгоград  
goldenberg48@mail.ru

В статье на основе изучения научного наследия проф. Д. Н. Медриша прослеживается динамика развития его теоретических идей и методологических подходов к исследованию законов словесного творчества, выделяются основные этапы его научной биографии.

Ключевые слова: научное наследие, научная биография, литературный фольклоризм, художественное пространство и время, поэтика, методология.

In the article on the basis of the study of the scientific heritage of prof. D. N. Medrish traces the dynamics of development of his theoretical ideas and methodological approaches to the study of laws of verbal creativity, the main stages of his scientific biography are highlighted.

Key words: scientific heritage, scientific biography, literary folklore, artistic space and time, poetics, methodology.

К научному наследию Давида Наумовича Медриша (1926–2011) обращается уже не одно поколение исследователей. Его труды востребованы фольклористами, историками и теоретиками литературы, искусствоведами и культурологами, активно используются во многих областях гуманитарного знания.

Ядро научного наследия Д.Н. Медриша образуют его книги и многочисленные статьи в отечественных и зарубежных журналах, научных сборниках, специализированных тематических изданиях. Их изучение позволяет воссоздать научную биографию Д.Н. Медриша, проследить динамику развития его теоретических идей и методологических подходов к исследованию законов словесного творчества.

Его путь в науку начался в первые послевоенные годы на филологическом факультете Черновицкого университета, студентом которого он стал после демобилизации из армии. С середины 1950-х годов

---

<sup>1</sup> Публикация подготовлена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект 16-04-00382 «Научное наследие Д.Н. Медриша».

статьи молодого ученого о творчестве писателя Б. Горбатова публикуют украинские и московские литературные журналы и газеты. В отличие от господствовавших в то время идеологических трактовок творчества этого известного советского прозаика, ключевым предметом исследования в работах Д.Н. Медриша о нем стала поэтика писателя, эстетическое своеобразие его произведений. Эти статьи легли в основу кандидатской диссертации «Б. Горбатов-прозаик. Вопросы стиля» (1963), защищенной в Москве.

Ведущее место в научном наследии Д.Н. Медриша занимают проблемы литературного фольклоризма. Первой заявкой в этом направлении можно считать статью «Сквозь миллионы глаз...» (1961), в которой идет речь о воздействии «сырого», художественно неформленного эстетического опыта народа на литературу [Медриш 1961: 83-91]. В последующих работах ученый стремился выявить закономерности взаимодействия между литературой и фольклором в сфере поэтики. Во второй половине 1960-х годов он опубликовал серию статей о поэтике художественного времени в словесном творчестве [Медриш 1965б; 1966; 1967]. Итогом изучения этой темы стала фундаментальная работа «Структура художественного времени в фольклоре и литературе» [Медриш 1974а]. Сопоставляя фольклорные и литературные тексты – от народных волшебных сказок и преданий до русской поэзии второй половины XX века, ученый выстраивает принципиально новую методологию анализа категорий пространства и времени в литературе и фольклоре. В дальнейшем она показала свою плодотворность в исследованиях по центральной теме научного творчества Д.Н. Медриша – поэтике взаимоотношений литературы и фольклорной традиции в рамках единого художественного поля русской словесности.

В середине 1960-х годов ученый делает крупное литературоведческое открытие. Ему удалось найти следы неосуществленного замысла Чехова рубежа 1880–90-х годов – романа «Рассказы из жизни моих друзей» – в трех рассказах писателя, два из которых опубликованы посмертно [Медриш 1965а]. Это открытие нашло отражение в седьмом томе академического собрания сочинений Чехова, в подготовке которого участвовал Д.Н. Медриш [Медриш 1977]. Установив определенную взаимосвязь между структурой чеховского рассказа и русской народной лирической песни, он на этой основе «открывает» незавершенный роман Чехова и тем самым решает проблему, которая в течение десятилетий казалась чеховедам неразрешимой.

На рубеже 1960–1970-х годов начали выходить из печати новаторские работы ученого о поэтике волшебной сказки. По свидетельству их автора,

одним из важнейших стимулов в углубленной разработке этого направления научных исследований была одобрительная оценка В.Я. Проппом его первой сказковедческой статьи «Прямая речь в структуре повествования волшебной сказки» [Медриш 1970]. Встреча с выдающимся фольклористом во многом определила новую область научной деятельности исследователя [см.: Медриш 2012: 188-189]. В работах о сказке ему удалось сделать целый ряд открытий, выявить, сформулировать и научно обосновать присущие волшебной сказке поэтические законы. Так, в статье «Слово и событие в русской волшебной сказке», анализируя основные правила сказочного повествования, он доказал, что соотношение слова и события в сказке подчиняется закону «сказано – сделано» [Медриш 1974б]. Ключевая роль «закона Медриша» заключается в том, что он принадлежит к числу фольклорных универсалий и «находится в органическом единстве с другими элементами сказочной структуры», «полностью соответствует характеру художественного времени в сказочном повествовании <...>, согласуется также с законом сказочной справедливости, с нормами поведения персонажей...» [Медриш 1980: 117].

Положения, сформулированные на базе закона единства сказанного и сделанного в волшебной сказке, позволили провести четкую грань между фольклорной и литературной сказкой. Ученому удалось внести окончательную ясность в многолетний спор пушкинистов о конкретных источниках «Сказки о рыбаке и рыбке». Наибольшую близость она обнаруживает к тексту померанской сказки «Рыбак и его жена» из сборника братьев Гримм, знакомство с которым Пушкина было подтверждено документально. Но, в отличие от немецкой сказки, заканчивающейся прямой речью камбалы о наказании жадной супруги, в пушкинском тексте дерзко нарушен фольклорный закон «сказано – сделано»: «Ничего не сказала рыбка». И это уже чисто литературный прием, синонимичный финалу «Бориса Годунова». Молчанием завершаются русская (из сборника А.Н. Афанасьева), шведская и польская версии сказочного сюжета, которые выдвигались в качестве первоисточников пушкинского текста. Все они, как неоспоримо доказал Д.Н. Медриш, имеют литературное происхождение и восходят к сказке Пушкина [Там же: 96-112].

Радикальное переосмысление фольклорной традиции ученый обнаруживает и в «Медном всаднике». В статье «Трезвый реализм (“Медный всадник” А. С. Пушкина и сказка)» предметом его внимания становится трансформация традиционного сказочного мотива чудесно воздвигнутого города, который приносит героям поэмы не радость и



счастье, а беду и горе [Медриш 1978: 16-25]. Здесь, по позднему заключению Д. Н. Медриша, проявляется характерная для поэтики Пушкина тридцатых годов закономерность: «сказочны все начала, завязки, надежды, антисказочны – концы, развязки, решения» [Медриш 1980: 151]. Этот вывод ученого становится весомым научным аргументом в решении острой текстологической проблемы, долгие годы бывшей предметом дискуссий пушкинистов: о целесообразности включения в беловый текст «Медного всадника» 16 строк с мечтами Евгения о долгой и счастливой семейной жизни с Парашей («И внуки нас похоронят...»). Включение этих строк в окончательный текст поэмы, по мысли Д.Н. Медриша, необходимо, поскольку они не только напрямую перекликаются с ее трагическим финалом, но и резко подчеркивают контраст между желанием и осуществлением, словом и делом («Похоронили ради бога») [Медриш 1980: 155-157]. Исследование законов сказочной поэтики позволило ученому показать, как на фоне фольклорной традиции с ее «горизонтом ожиданий» обнажается онтологический смысл открытых пушкинских финалов.

В монографии «Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики» (1980) были подведены итоги многолетних раздумий Д.Н. Медриша о природе взаимодействия двух разностадиальных видов словесного творчества, образующих, по мысли автора, *метасистему* художественной словесности [Там же: 12]. Генетические связи литературы и фольклора рассматривались в таких важнейших аспектах, как структура художественного времени, соотношение слова и события в фольклорном и литературном повествовании, взаимопроникновение фольклорного слова в литературе и литературного в фольклоре. Типологические соответствия изучались на примере отражения лирической ситуации в литературе и фольклоре. Д.Н. Медришу, в частности, удалось показать, что т.н. «неоконтурность» композиции чеховской прозы с ее «нулевыми» развязками типологически родственна структуре народной лирической песни.

Национальное своеобразие русского словесного творчества как метасистемы, по утверждению автора монографии, связано с особой ролью лирической песни и волшебной сказки – как в фольклоре, так и в литературе. Поляризация этих жанров в русском фольклоре во многом определяет, по терминологии Д.Н. Медриша, «жанровый климат» русской словесности, ее тяготение к двум родовым полюсам – эпическому и лирическому. Выделяя в ней два основных типа сюжетов – «сказочный» и «песенный», ученый подробно рассматривает особенности их реализации соответственно в творчестве Пушкина и Чехова.

Оригинальное развитие получила в книге бахтинская идея «чужого слова». Рассматривая различные формы взаимопроникновения фольклорных и литературных текстов, Д.Н. Медриш пришел к заключению о том, что «слово, перенесенное из фольклора в литературу с любой, даже абсолютной точностью, воспринимается как переосмысленное, чужое слово, имеющее свое происхождение, свою историю, свой круг бытования» [Там же: 243]. В литературе «чужое слово тем явственнее, чем точнее оно воспроизводится <...>. В фольклоре, напротив, ощущение "чужого текста" возникает только при его намеренном и целенаправленном изменении» [Там же: 122].

В последующих работах Д.Н. Медриш значительно расширил сферу применения предложенного в книге системно-типологического подхода к изучению поэтики литературного фольклоризма. Он утверждал, что взаимодействие литературы и фольклора должно быть осмыслено как междисциплинарная теоретическая проблема, требующая выхода «за традиционные рамки отдельной науки – литературоведения или фольклористики» [Медриш 1983: 9]. По аналогии с бахтинским термином «память жанра» он предложил ввести такое понятие, как «память жанровой системы» [Там же: 10].

В книге «Фольклоризм Пушкина. Вопросы поэтики» (1987) Д.Н. Медриш на типологически сходном сравнительном материале показал, что у разных народов один и тот же фольклорный жанр оказывает различное воздействие на литературу. Ученый приходит к выводу о том, что «при рассмотрении литературно-фольклорных связей изучения одной только "памяти жанра", без учета места этого жанра в жанровой системе национального фольклора может оказаться недостаточно. Роль фольклорных элементов в поэтике писателя обнаруживается не только путем сопоставления с конкретным "исходным" фольклорным образом, мотивом, жанром, но и в свете типологического своеобразия национального фольклора в целом» [Медриш 1987: 17].

Со второй половины 1980-х годов главным объектом исследований Д.Н. Медриша становится творчество Пушкина. Наметив в книге «Фольклоризм Пушкина. Вопросы поэтики» наиболее актуальные теоретические проблемы изучения пушкинского фольклоризма, ученый дал их развернутый анализ в двух последовавших за ней монографиях. В книге «Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура» (1992) – сказки Пушкина были рассмотрены в широком контексте русской и мировой культуры: от мифа до современного поэту городского фольклора. Это позволило Д.Н. Медришу обнаружить такие взаимосвязи между различными

пушкинскими произведениями, которые никогда не попадали в поле зрения их исследователей [Медриш 1992]. По словам пушкиниста Марины Новиковой, «исследовательский метод Д.Н. Медриша не сужает Пушкина, не пригибает, не втискивает его в фольклоризм – он безмерно (и пластически убедительно) расширяет наше видение Пушкина в этом космологическом, народном “вещем зеркале”» [Новикова 1995: 243 – разрядка автора]. Если, к примеру, тема Петра I в «Сказке о царе Салтане», перекликаясь с «Медным всадником», выступает как утопический вариант петербургского мифа, то в «Сказке о золотом петушке», по убедительным доводам ученого, Пушкин пародирует и историю, и сказочный канон одновременно. Недостойные поступки царя Дадона во время его похода последовательно противопоставляются поведению Петра во время Прутского похода, каким оно представлено в трудах Пушкина-историка [Медриш 1992: 115-121].

Основным циклообразующим принципом сказок Пушкина, является, по Д.Н. Медришу, – «мера сказочности». Исходя из этого принципа, ученый предложил печатать сказки в иной, чем это принято в существующих изданиях, последовательности: «Сказка о царе Салтане» (удвоенная сказка), «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» (волшебная), «Сказка о попе и работнике его Балде» (бытовая), «Сказка о рыбаке и рыбке» (сказка о несостоявшейся сказке), «Сказка о золотом петушке» (антисказка). Именно в такой последовательности, судя по т.н. «второму списку», собирался, но не успел опубликовать свои сказки Пушкин [Там же: 123-127]. Исследование Д.Н. Медриша позволило прояснить глубокий историософский смысл пушкинского замысла: в начале цикла – царство обретенное, в конце – царство обреченное. Высоко оценивая значение этого труда ученого, автор одной из рецензий на него, назвал Д.Н. Медриша представителем «точного литературоведения», а саму книгу «чрезвычайно современной и намечающей контуры филологии будущего, научно ответственной и в то же время демократичной в способах выражения» [Новиков 1995: 6].

С 1995 года Д.Н. Медриш становится постоянным автором научного ежегодника «Московский пушкинист» – нового пушкиноведческого издания Института мировой литературы РАН. Опубликованные в нем статьи с дополнениями автора легли в основу третьей книги о фольклоризме Пушкина – «В сотворчестве с народом: Народная традиция в творчестве Пушкина» (2003). Ученый обращается здесь к исследованию роли традиций народной культуры в лирике и прозе поэта: от стихотворения «Зимнее утро» до «Повестей Белкина». Он вводит в научный оборот и новые фольклорные источники пушкинских сюжетов, образов, стилистических формул, и

обобщает свои наблюдения над способами и принципами трансформации фольклорной поэтики у Пушкина [Медриш 2003а].

Своеобразным продолжением этой книги стали последние прижизненные публикации ученого, посвященные функции одного из фольклорных эпиграфов к пятой главе «Капитанской дочки»; сопоставлению семантики мотива любви в стихотворении Пушкина «Я вас любил» с темой несостоявшейся любви в народной лирической песне; оппозиции образов луны и месяца в фольклоре и поэтике романа «Евгений Онегин», повести «Капитанская дочка», стихотворения «Бесы»; трансформации фольклорной аксиологии образа шубы в заячьем тулупчике Гринева, который герой повести «Капитанская дочка» подарил Пугачеву [Медриш 2003б; 2005; 2006а; 2006б]. В этих статьях намечались контуры будущей книги о повести Пушкина.

Ценным источником, позволяющим уточнить узловые моменты жизни и научного творчества Д.Н. Медриша, являются его воспоминания, записанные незадолго до смерти ученого его дочерью [Медриш 2012; 2015].

Неотъемлемой частью научного наследия Д.Н. Медриша стали его труды научно-просветительского и методического характера: статьи для различных энциклопедических изданий, методические пособия, курс лекций «Художественное время и пространство», рецензии на книги выдающихся российских филологов Л.Я. Гинзбург и Д.С. Лихачева. В них нашли отражение научные интересы Д.Н. Медриша – историка и теоретика литературы, фольклориста, исследователя поэтики литературного фольклоризма. Вместе с монографиями и статьями ученого они входят в свод материалов, на основе которых будет создана научная биография Д.Н. Медриша.

### **Литература**

Медриш Д.Н. «Сквозь миллионы глаз...» // Вопросы литературы. 1961. № 11. С. 83-91.

Медриш Д.Н. Страницы ненаписанного романа // Русская литература. 1965а. № 2. С. 172-179.

Медриш Д.Н. Художественное время как стилистическая категория // Сюжет и композиция в изучении и преподавании художественной литературы. М., 1965б. С. 75-77.

Медриш Д.Н. О структуре художественного времени // Материалы VII зональной научной конференции литературоведческих кафедр университетов и педагогических институтов Поволжья. Волгоград, 1966. С. 116-118.

Медриш Д.Н. Структура художественного времени // Некоторые вопросы русской литературы. Волгоград, 1967. С. 80-114. (Учен. зап. / Волгогр. педагог. ин-т им. А.С. Серафимовича; Вып. 21).

Медриш Д.Н. Прямая речь в структуре повествования волшебной сказки // Вопросы русской и зарубежной литературы. Волгоград, 1970. С. 137-147. (Учен. зап. / Волгогр. педагог. ин-т им. А. С. Серафимовича; Вып. 30).

Медриш Д.Н. Структура художественного времени в литературе и фольклоре // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974а. С. 121-142.

Медриш Д. Н. Слово и событие в русской волшебной сказке // Проблемы художественной формы. Русский фольклор. Т. 14. Л., 1974б. С. 119-131.

Медриш Д.Н. Комментарий к неопубликованным и неоконченным произведениям А.П. Чехова // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения. Т. VII. М., 1977. С. 718-724.

Медриш Д.Н. Трезвый реализм («Медный всадник» А. С. Пушкина и сказка) // Проблемы реализма. Вып. 5. Вологда, 1978. С. 16-25.

Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980.

Медриш Д.Н. Взаимодействие двух словесно-поэтических систем как междисциплинарная теоретическая проблема // Русская литература и фольклорная традиция. Волгоград, 1983. С. 3 -15.

Медриш Д.Н. Фольклоризм Пушкина. Вопросы поэтики. Волгоград, 1987.

Медриш Д.Н. Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура. Волгоград, 1992.

Медриш Д.Н. В сотворчестве с народом. Народная традиция в творчестве А.С. Пушкина. Волгоград, 2003.

Медриш Д.Н. Об одном пушкинском эпиграфе // Соотношение рационального и эмоционального в литературе и фольклоре. Материалы международ. науч. конф. Ч. 1. Волгоград, 2003. С. 107-110.

Медриш Д.Н. Пушкин-лирик и народная песня («Я вас любил...») // Московский пушкинист. Вып. XI. Ежегодный сборник. М., 2005. С. 117-123.

Медриш Д.Н. Луна или месяц? (Из наблюдений над поэтикой А.С. Пушкина) // Пушкин в XXI веке. Сб. в честь Валентина Семеновича Непомнящего. М., 2006. С. 321-330.

Медриш Д.Н. Приключения дорожного тулупа // Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора. Материалы Второй Международной научной конференции (заочной), посвященной 80-летию профессора кафедры литературы Давида Наумовича Медриша. Волгоград, 2006. С. 265-272.

Медриш Давид Наумович. Беседы с дочерью // Раритет. Литературно-публицистический альманах. 2011 / Сост. Е.В. Хрипунова. Волгоград, 2012. С. 184-218.

Медриш Давид. Встречи // Время вспоминать. Альманах. Книга III / Редакторы Александр Кучерский, Ирина Рувинская. Иерусалим, 2015. С. 321-348.

Новиков Вл. «Что за прелесть эти сказки!» // Литературная газета. 1995. 8 февраля. С. 6.

Новикова Марина. Пушкин в зеркале фольклора // Новый мир. 1995. № 4. С. 242-244.

# ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА В ТРУДАХ Д.Н. МЕДРИША <sup>1</sup>

*Н.Е. Рябцева*

Россия, Волгоград

ryabtzeva.natalya@mail.ru

В статье рассматриваются труды проф. Д.Н. Медриша, одного из крупнейших исследователей поэтики литературного фольклоризма, осмысливается значимость теоретических идей и методологических подходов ученого для современной филологической науки.

Ключевые слова: литературный фольклоризм, поэтика, метод, методология, генетические и типологические связи.

The article discusses the works of Professor D. N. Medrish , one of the largest researchers of the poetics of the literary folklorism, interpreted the significance of theoretical ideas and methodological approaches of the scientist to the modern Philology.

Keywords: the literary folklorism, poetics, technique, methodology, genetic and typological relationship.

В научном наследии Д.Н.Медриша труды по проблемам взаимодействия литературы и фольклора занимают центральное место. Выявление и исследование фольклорно-литературных соответствий составляло сферу неизменного научного интереса крупнейшего фольклориста, историка и теоретика литературы. Впервые ученый обращается к данной проблеме, формулируя цели и задачи дальнейшего научного поиска, в статье «Сквозь миллионы глаз...», опубликованной в ноябрьском номере журнала «Вопросы литературы» за 1961 год. Актуальность и значимость заявленного направления исследования четко обозначена в публикации: «В каких формах эстетический опыт народа обогащает средства изображения, формирует стиль того или иного художника – этим интересуемся мы все еще чрезвычайно мало» [Медриш 1961: 93].

Начальным этапом научных изысканий Д.Н. Медриша в изучении закономерностей взаимодействия литературы и фольклора стала серия статей по проблемам художественного времени в словесном творчестве, опубликованная во второй половине 1960-х годов [Медриш 1965, 1966, 1967]. Предметом изучения на данном этапе являются типологические соответствия в

---

<sup>1</sup> Публикация подготовлена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект 16-04-00382 «Научное наследие Д.Н. Медриша».

произведениях фольклора и литературы при отсутствии генетических связей между ними. Важным этапом в изучении этой темы стала работа «Структура художественного времени в фольклоре и литературе» (1974), в основу которой был положен доклад, прочитанный на симпозиуме по проблемам ритма, пространства и времени в художественном творчестве, состоявшемся в декабре 1970 г. в Москве. Соотношение фольклора и литературы рассматриваются в работе главным образом на уровне сюжета. Работа строится на выявлении фольклорного источника в литературном тексте – созданных в разные годы поэмах «Зодчие» Д. Кедрина (1938 год) и «Мастера» А. Вознесенского (1959 год). Сопоставляется фольклорный источник – предание об ослеплении зодчих, существующее у разных народов, с его различными литературными версиями. При описании структуры художественного времени как важнейшего компонента сюжета для сопоставления с литературными текстами ученый обращается к жанру, сюжет которого отличается видимой устойчивостью, – к жанру исторического предания.

Учитывая основные достижения сравнительно-типологического и сравнительно-исторического методов в фольклористике и литературоведении, ученый сумел развить, переосмыслить и оформить новые методологические приемы и принципы в изучении фольклорных и литературных текстов. Выстраивается принципиально новаторский подход к проблеме соотношения литературы и фольклора, который позволяет выявить глубинные механизмы и сущностные структуры различных жанров устного народного творчества. В работах о сказке ему удалось выявить, сформулировать и научно обосновать поэтические законы волшебной сказки. В научном мире принято говорить о «законе Медриша», суть которого заключается в единстве *сказанного* и *сделанного* в волшебной сказке: «По мере того, как отпадали сопутствующие слову магические действия», в русской волшебной сказке «слово принимало на себя их смысловую нагрузку. При этом связь произнесенного слова с событием все больше теряла магический характер и приобретала характер художественный. Сказка сближает, а подчас и уравнивает в правах заклинание и обычное произнесенное слово, – оба они оказываются настолько связанными с событиями, что действие, не сопровождаемое прямой речью, в волшебной сказке просто не мыслится, в соответствии с сформулированным самой же сказкой принципом: «что будет сказано, то будет сделано» [Медриш 1970: 143]. Исследуя законы сказочного повествования и принципы их переосмысления в литературе, ученый обращается к творческой истории пушкинских сказок, включая их фольклорную предысторию и последующую фольклоризацию [Медриш 1974]. Прочтение произведений Пушкина в сопоставлении с народно-

поэтическим творчеством дает возможность выявить новые грани смысла не только в очевидно связанных с фольклорной традицией произведениях, таких, как сказки, но и в поэме «Медный всадник», в лирических стихотворениях – «Зимнее утро», «Я вас любил...», в новом ракурсе рассмотреть фольклоризм повести «Капитанская дочка».

В свете поэтики фольклоризма в работах Д.Н. Медриша исследуется и творчество Н.В. Гоголя. Так, в статье «Травестия в реалистическом искусстве («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя и народные величания)» обосновывается родство гоголевского текста с народной травестией, однако усматривает существенные различия повествовательной структуры повести Гоголя от фольклорной поэтики. По мысли ученого, в гоголевском произведении формируется особый тип травестии, которая «в свете народного идеала обращала похвалу в насмешку, смех – в слезы, величание – в сатиру» [Медриш 1978: 60].

Типологические соответствия фольклора и литературы изучались в научных трудах Д.Н. Медриша на примере отражения лирической ситуации в литературе и фольклоре [Медриш 1976]. Выявив два основных типа сюжета в русской словесности – эпический («сказочный») и лирический («песенный»), он просматривает в произведениях Пушкина 30-х годов остов «сказочного» сюжета, утверждение же в русской повествовательной литературе «песенного» типа сюжета связывает прежде всего с творчеством Чехова. Ученый убедительно доказал, что структура народной лирической песни типологически родственна поэтике чеховского рассказа: «Неоконтуренная композиция и нулевая концовка устанавливали в прозе новый вид связи между словом и делом: повествование прекращалось до завершения событий, как это обычно свойственно лирике. Более того, у Чехова впервые заявило о себе слово, как бы противостоящее действию» [Медриш 1976: 100-101]. Именно включение лиризма как важнейшего компонента повествования способствовало формированию художественной формы, получившей наименование *русской* или *чеховской*.

Помимо взаимодействия сюжетов и взаимопроникновения стилей, связи между фольклором и литературой осуществляются и путем прямого взаимопроникновения текстов. В связи с этим аспектом проблемы Д.Н. Медриш обращается к исследованию цитаты, аллюзии, реминисценции и перифраза как проявления диффузии фольклорных и литературных текстов [Медриш 1973].

Этапным не только для научной биографии Д.Н. Медриша, но и в целом для отечественной филологии стала монография «Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики» (1980). Наиболее



перспективным для междисциплинарных литературно-фольклорных исследований, по мысли ученого, представляется системно-типологический подход, опираясь на который Медриш выдвинул и обосновал тезис о том, что «в определенном смысле фольклорная традиция оказывается более продуктивной в литературе, нежели в фольклоре» [Медриш 1980: 245]. Выявляя генетические и типологические связи фольклора и литературы, ученый сумел разработать и применить, с учетом имеющегося опыта, методику литературно-фольклорных сопоставлений, актуальность которой неоспорима и в современной науке. По его мнению, в одних случаях сопоставление фольклора и литературы устанавливает генетическую общность, в других – типологическое сходство, в третьих – за внешней близостью обнаруживаются принципиальные различия явлений, относящихся к двум различным словесно-художественным системам, и такой «негативный» результат представляется – в теоретическом плане – не менее значимым. В рамках данного подхода ученый, занимающийся проблемой поэтики литературного фольклоризма, получает возможность:

1. Обнаружить в литературном произведении такие свойства фольклорной поэтики, которые при ином подходе оставались незамеченными или необъясненными. Фольклор на протяжении своего существования вырабатывает и накапливает и такие художественные средства, которым тесно в жестких рамках фольклорной поэтики, и они проявляются, если взглянуть на них сквозь призму последующего литературного опыта.

2. Интерпретировать – в свете фольклорной предыстории – такие явления поэтики в области литературы, объяснение которых с иных точек зрения и на основе иной методики оказывалось неубедительным или неполным.

3. Разработать на основе установленных закономерностей типологии литературно-фольклорных отношений.

Такое «взаимопросвечивание» явлений фольклорного и литературного ряда может оказаться одним из средств при решении спорных вопросов как из области фольклористики, так и из историко-литературной сферы.

Спектр научных интересов Д.Н. Медриша был чрезвычайно широк, в частности, предметом его пристального внимания является литература XX века (интерес к которой всегда был высок в трудах ученого). Изучение же литературно-фольклорных отношений в словесности открыло возможность объемного, перспективного видения, позволяющего анализировать и соотносить различные художественные системы, стили и

поэтики, делая глубокие и значимые теоретические обобщения. Так, ученый затрагивает актуальные вопросы этнопоэтики в статье «Фольклорная традиция в творчестве Чингиза Айтматова». Д.Н. Медриш существенно дополняет и расширяет концепцию Г. Гачева о национальных образах мира в творчестве писателя, в частности, вносит важные дополнения в тезис о том, что пространственные представления у Айтматова доминируют над временными. В работе убедительно доказывается, что многие произведения Айтматова в своей поэтике «как бы воспроизводят творческую историю “Манаса”» [Медриш 1990: 153], а художественное сознание народа подчас «дополняет и компенсирует то, чего недостает в реальной жизни» [Медриш 1990: 153], и что в свою очередь, актуализируется в творчестве писателя в сквозной теме исторической памяти и беспамятства, «манкуртства». А в статье «Родословная одного стихотворения» проясняется жанровая природа стихотворения М.В. Искаковского «Враги сожгли родную хату...», выявляется взаимопроникновение двух жанров народной традиции – необрядового плача и городского романса. На основе проведенного анализа ученый делает широкие обобщения о природе литературно-фольклорных контактов, в частности о том, как изменяются средства и приемы, восходящие к фольклору, расширяется сфера их применения, «в результате и роль их в поэтической системе оказывается новой и неожиданной» [Медриш 1999: 281].

Научные идеи Д.Н. Медриша стали прочной базой для формирования в отечественной и зарубежной науке нового направления в исследовании поэтики соотношения литературы и фольклора как единой метасистемы. Актуальность и продуктивность этих теоретических положений и созданной на их основе методологии неизменно подтверждается и получает дальнейшее развитие в работах современных исследователей литературного фольклоризма.

## Литература

Медриш Д.Н. «Сквозь миллионы глаз...» // Вопросы литературы. 1961. № 11. С. 83 - 91.

Медриш Д.Н. Художественное время как стилистическая категория // Сюжет и композиция в изучении и преподавании художественной литературы. М., 1965. С. 13-47.

Медриш Д.Н. О структуре художественного времени // Материалы VII зональной научной конференции литературоведческих кафедр университетов и педагогических институтов Поволжья. Волгоград, 1966. С. 116-118.

Медриш Д.Н. Структура художественного времени // Некоторые вопросы русской литературы. Волгоград, 1967. С. 80-114. (Учен. зап. / Волгогр. педагог. ин-т им. А.С. Серафимовича; Вып. 21).

Медриш Д.Н. Прямая речь в структуре повествования волшебной сказки // Вопросы русской и зарубежной литературы (Учен. зап. Волгогр. педагог. ин-т им. А. С. Серафимовича; Вып. 30). Волгоград, 1970. С. 137-147.

Медриш Д.Н. Некоторые закономерности взаимодействия фольклора и литературы (цитата, аллюзия, реминисценция, перифраз) // Проблемы современной советской литературы. Волгоград [ВГПИ им. А.С. Серафимовича], 1973. С. 95 – 125.

Медриш Д.Н. Слово и событие в русской волшебной сказке // Русский фольклор. Т. XIV. Проблемы художественной формы. Л., 1974. С. 119 – 131.

Медриш Д.Н. Лирическая ситуация в фольклоре и литературе. Типологические соответствия // Язык и стиль. Типология и поэтика жанра. Волгоград, 1976. С.117-134.

Медриш Д.Н. Трезвый реализм («Медный всадник» А. С. Пушкина и сказка) // Проблемы реализма. Вып. 5. Вологда, 1978. С. 16-25.

Медриш Д.Н. «Травестия в реалистическом искусстве («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В.Гоголя и народные величания)» // Проблемы изучения русского народного поэтического творчества (фольклорно-литературные влияния). Республиканский сборник. Вып.5. М., 1978. С.52-60.

Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980.

Медриш Д.Н. Фольклоризм Пушкина. Вопросы поэтики. Волгоград, 1987.

Медриш Д.Н. Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура. Волгоград, 1992.

Медриш Д. Н. В сотворчестве с народом. Народная традиция в творчестве А.С. Пушкина. Волгоград, 2003.

Медриш Д. Н. Фольклорная традиция в творчестве Чингиза Айтматова// Литература и фольклор. Межвузовский сборник научных трудов. Волгоград. ВГПИ, 1990. С.151-159.

Медриш Д. Н. Родословная одного стихотворения (М.В. Исаковский «Враги сожгли родную хату...») //Studia metrica et poetica. Сборник статей памяти П.А. Руднева. СПб., 1999. С. 278-284.

## **«ЧЕХОВЕДЕНИЕ» Д.Н. МЕДРИША: ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ ВЕКТОР**

*М.Ч. Ларионова*

Россия, Ростов-на-Дону

[larionova@ssc-ras.ru](mailto:larionova@ssc-ras.ru)

В статье рассматриваются разделы книги Д.Н. Медриша «Литература и фольклорная традиция», посвященные поэтике А.П. Чехова и мало известные современным чеховедам.

Показана методология исследования связи произведений Чехова с народной лирической песней, предложенная Д.Н. Медришем, и перспективы, которые она открывает.

Ключевые слова: Медриш, Чехов, лирическая песня, фольклоризм.

The article deals with the sections of the book of D.N. Medrish "Literature and folklore tradition", dedicated to the poetics of A.P. Chekhov and little-known among the researchers of the A.P. Chekhov's creation. Article shows research methodology of the relation between Chekhov's works and folk lyric song proposed by D.N. Medrish and the prospects which it opens.

Key words: Medrish, Chekhov, lyric song, folklorism.

А.П. Чехов, по общему мнению, писатель книжный, далекий от фольклора. Чехов и Шекспир – да! Чехов и Толстой – конечно! Но Чехов и фольклор... Даже такой проницательный исследователь, как Л.И. Емельянов, понимающий узость и оценочную предвзятость изучения так называемого «фольклоризма» русских писателей, полагал, что Чехова «трудно поставить в сколько-нибудь конкретное отношение к фольклорным традициям» [Емельянов 1978: 192].

Однако в книге «Литература и фольклорная традиция» Д.Н. Медриша половина четвертой главы «Лирическая ситуация в фольклоре и литературе» посвящена Чехову. При внимательном чтении книги чеховед, стремящийся разрешить для себя это противоречие, обращает внимание на следующие, как представляется, ключевые положения исследовательской концепции Д.Н. Медриша.

Во-первых, «чеховский» материал книги вынесен в отдельный раздел, тогда как другой литературный материал – Пушкин, Цветаева, Твардовский, Вознесенский и др. – разбросан по всей книге. Особенно часто ученый обращается к произведениям Пушкина, и не только к сказкам. И все же исключительно Чехову посвящено около сорока страниц книги.

Во-вторых, называется этот раздел «Лирическая ситуация и “русская форма”. Чехов и фольклор». То есть «русскую форму» песенного типа сюжета повествовательной литературы Д.Н. Медриш связывает именно с Чеховым.

В-третьих, несмотря на такое название раздела, речь в нем идет не только об отношении чеховских произведений к народной лирике, но и о более общих, системных свойствах поэтики Чехова, например, об особенностях композиции или природе художественного символа, который проявляет себя как в прозе, так и в драматургии.

Что же понимает Д.Н. Медриш под «фольклоризмом» Чехова? И почему его не устраивают результаты немногих работ, посвященных

этой теме? Долгое время проблема отношения Чехова к народной культуре рассматривалась в аспекте явного, прямого использования фольклора в произведениях писателя: сюжетов, образов, выразительных средств [Навроцкий 1935; Баранов 1965]. Постепенно интерес исследователей сместился в область скрытого, опосредованного фольклоризма [Роговская 1974; Тумилевич 1978; Семанова 1990 и др.].

В первом случае выводы не могут быть убедительными: «Если свести проблему к учету упоминаний фольклорных жанров или сюжетов в произведениях писателя либо случаев цитирования им лирических песен и колядок или использования пословиц и поговорок, то результаты окажутся более чем скромными. <...> Творчество едва ли не любого русского писателя, не исключая и современников Чехова, дает при подобном подходе материал и более обильный, и более разнообразный» [Медриш, 1980: 208].

Позицию второй группы исследователей сформулировала М.Е. Роговская: «Мало указать на источники, так или иначе, иногда очень косвенно отразившиеся у Чехова. Более важно, очевидно, попытаться установить, в чем своеобразие его использования фольклора, какова художественная функция фольклорного мотива в произведении» [Роговская, 1974: 330]. Однако эта декларация не всегда подкреплялась убедительными аргументами. М.Е. Роговская справедливо отмечала использование Чеховым психологического параллелизма, но этот прием, сформировавшись в фольклорной поэтике, давно перестал быть исключительно фольклорным. То же относится и к утверждению, что персонафикация добра и зла в конкретных образах у Чехова непосредственно восходит к сказке.

Иным путем пошел Д.Н. Медриш. Он не искал цитат и сюжетов, заимствованных из народнопоэтических произведений, а заговорил об особенностях чеховской художественной структуры, об общих механизмах «воздействия на литературу черт, свойств и способов выражения и изображения», сложившихся в фольклоре как части словесного искусства [Медриш 1980: 210]. Речь идет о своеобразном «языке культуры», который воспринимается писателем не в «непосредственно фольклорном виде, а как органическая часть эстетического народного сознания, подчас художественно неформленного, но нередко воплощенного в виде живой и развивающейся литературной традиции» [Медриш 1980: 210]. Это полностью соответствует характеристике научного метода ученого, данной Б.Ф. Егоровым: «Д.Н. Медриш образовал свою метагалактику, объединив фольклор и литературу в метасистему – словесное творчество, – и рассматривает с точки зрения этой целостной метаси-

стемы функционирование и взаимовлияние подсистем (фольклора и литературы), каждая из которых тоже представляет собой сложную галактику, сложную систему, но может быть по-настоящему осознана лишь извне, со стороны, как подсистема системы более высокого ранга» [Егоров 1980: 4].

Сегодняшний исследователь взаимоотношений устной и письменной традиций не может не удивляться тому, что почти полвека назад Д.Н. Медриш выявил главные слабые места проблемы с точки зрения как литературоведа, так и фольклориста. Литературоведам ученый показал уязвимость подхода к литературному произведению с позиции «фольклоризма», который заключается в выявлении фольклорных отсылок, поиске аналогий между литературным и фольклорным текстом и установлении между ними генетической преемственности. Фольклористам – необходимость расширения предметного поля фольклористики, от произведений народной художественной словесности до «традиционной культуры в целом», как скажет двадцать пять лет спустя другой известный фольклорист Е.А. Костюхин [Костюхин 2005: 3], ее художественных и нехудожественных форм, вербальных и паравербальных (акциональных, предметно-материальных и др.) способов выражения.

Подход Д.Н. Медриша к проблеме оказался продуктивен в случае с творчеством Чехова. Ученый предложил сосредоточиться не на примерах прямого взаимодействия между определенными произведениями фольклора и литературы, а на «поэтических импульсах», которые, «воздействуя на развитие художественного слова в виде неких катализаторов, воспринимаются писателем не в их непосредственно фольклорном виде, а как органическая часть эстетического народного сознания, подчас художественно неформленного» [Медриш 1980: 210].

Одним из таких народнопоэтических импульсов, по мнению Д.Н. Медриша, стала русская лирическая песня. Открытые финалы, сюжетную незавершенность произведений Чехова исследователь связывает с неопределенной модальностью лирической песни: «то ли сказал добрый молодец, то ли подумал, то ли слышалось девушке, что он сказал ей именно о том, о чем ей хотелось бы услышать» [Медриш 1980: 214]. Именно на этой лирической ситуации, говорит ученый, построен рассказ Чехова «Шуточка».

Другое свойство лирической песни, проявившееся в чеховской прозе и выявленное Д.Н. Медришем, – трудности определения, кому принадлежит речь, – часто приводит к читательским недоразумениям, когда слова персонажа приписываются автору и наоборот, что приводит к

мнению либо о чеховской тенденциозности, либо о полном отсутствии у автора мировоззрения.

Анализ отношений прозы Чехова к народной лирике, «с ее объективным лиризмом, с ее деликатностью в проявлении чувств, демократичностью, вниманием к обычному течению жизни и со сложившейся на этой основе поэтикой» [Медриш 1980: 216], приводит Д.Н. Медриша к ответу на вопрос, занимающий многих чеховедов: почему Чехов не написал роман, хотя и сам собирался и коллеги по цеху ему советовали. Для романа проза Чехова слишком лирична, в ней «на первом плане чувства, а не события» [Медриш 1980: 221].

Автору настоящей статьи как исследователю связей творчества Чехова с народной культурой наиболее близкими оказались рассуждения Д.Н. Медриша о чеховском символе и перспективы, которые они открывают. Чеховеды спорят о случайности/неслучайности чеховского предметно-символического ряда. А.П. Чудаков полагал, что не нужно отыскивать в каждой чеховской детали особого смысла. Ему возразила Т.К. Шах-Азизова: «В знаменитых “говорящих” деталях чеховской повседневности Чудаков зачастую не находит ни тайного смысла, ни особого назначения и пишет о “случайностном принципе отбора предметов”. Неправоту его легко обнаружить, сделав развернутый анализ предметов в любой чеховской пьесе, открыв символический потенциал даже видимых мелочей. Это делалось уже неоднократно и теоретически подкреплено самим Чеховым: “Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него. Нельзя обещать” (XIV, 424)» [Шах-Азизова 1974: 344].

Веское слово в этой дискуссии сказал Д.Н. Медриш. Он показал, что все символы Чехова вырастают из повседневной жизни, а не конструируются искусственно: «Чехов-художник подошел к тому привычному и повседневному, житейскому, что народ высказал прежде всего в своей лирической поэзии» [Медриш 1980: 230]. Еще А. Белый пронизательно заметил отсутствие в чеховских символах мистического опыта и их связь с реальностью [Белый 1904]. Подчеркивая принципиальную разницу между символом символистов и Чехова, В.Б. Катаев пишет: «Для символиста видимая реальность – лишь “паутинная ткань явлений”, которая опутывает реальность высшую, мистическую. Для Чехова иной реальности, чем та, в которой живут его герои, просто не существует. <...> Его путь – постижение в реальности закономерностей, не замечаемых его персонажами» [Катаев 1989: 248].

Как же зрители и читатели «опознают» в обычных предметах и явлениях символы? Очевидно, они видят в обыденном какой-то другой

смысл, помимо прямого вещественного или событийного, и этот смысл рождается из диалога между тем, что предлагает писатель, и культурной памятью, существующей в сознании зрителя или читателя. «Инерция (культура) восприятия символа такова, что он как бы сохраняет “память” о всех своих прежних *контекстных значениях*», – писала З.Г. Минц [Минц 2004: 41]. Понимание этого обстоятельства приводит исследователя чеховской символики в область фольклора.

И здесь Д.Н. Медриш совершает еще одно открытие. Приводя мнение Бунина об искусственности символа «вишневый сад», потому что якобы сплошь вишневых садов в России нет, ученый, первым из чеховедов, обратил внимание на наличие образа вишневого сада в украинском фольклоре. Таким образом была установлена связь творчества Чехова с украинской народной традицией, которая бытовала в Малороссии, куда до 1880 г. входил Таганрог, родной город писателя.

Эти наблюдения Д.Н. Медриша легли в основу работ других чеховедов. Так, было показано, что вишневый сад в украинских песнях имеет богатую символику. Он является метонимической заменой дома (как у Т. Шевченко: «садок вишневий коло хати»). Вишня связана с брачными или любовными мотивами. До наших дней в Украине и на юге России сохранился обычай вставлять цветущую вишневую ветку в свадебный каравай. С ним перекликается святочное девичье гадание. В кадки с землей перед Рождеством помещали срезанные вишневые ветки: зацветет ветка – к замужеству, нет – к болезни или смерти [Усачева 1995: 382].

Вишневый сад – одновременно и кладбище, как в украинской песне «Ой, у саду, саду-винограду»:

Вже ж твою милую схоронили,  
В вишневім садочку положили.  
В головах калину посадили,  
Ще й білим камінням прикотили.

Есть в песенном фольклоре даже мотив продажи вишневого сада. В украинской песне «Продай, продай, мій батенько» девушка просит отца продать вишневый сад и купить ей «паньский наряд». Фольклористу ясно, что это свадебная песня и речь идет не о буквальной продаже сада, а о перемене статуса девушки-невесты, о ее замужестве. Вишня символизирует девичество. Ягода – это повсеместное заменное наименование невесты, но в центральнорусском и северном фольклоре символом девичества стала калина, а в южном – вишня. Неслучайно в песнях сокол-жених похищает канареечку-невесту в вишневом саду. А сваты требуют



в качестве приданого «зелен сад со вишеньем». В народной украинской песне девушка, соблазненная возлюбленным, приходит домой с расплетенной косой (символ утраченного девичества) и обещает матери, что «бильше я в тому саду гулять с козаком не буду». В фольклоре сад часто связан с погубленным девичеством или браком. Так, образ вишневого сада привносит в чеховскую пьесу мотивы жизни и смерти, соблазна и грехопадения, утраты рая и дома.

Д.Н. Медриш показал, что «восстановленный сад как символ грядущего счастья – образ, широко известный не только русскому фольклору» [Медриш 1980: 231]. Действительно, в фольклоре восточных славян есть обряд, сохранившийся в виде суеверной практики до наших дней, «пугать» плодовое дерево, переставшее плодоносить. Этот обряд описал еще английский антрополог Дж. Фрэзер: «Человек с топором спрашивает дерево, даст ли оно хороший урожай на следующий год; в противном случае он угрожает срубить его. <...> а стоящий рядом человек вступает за него со словами: «Не срубай его! Оно скоро будет плодоносить». Трижды заносится топор, и трижды нависший удар отводится по просьбе ходатая. После этого на следующий год испуганное дерево, несомненно, должно принести плоды» [Фрэзер 1983: 114].

Поиски контекстных значений чеховского символа в фольклоре становятся аргументом в споре о финале «Вишневого сада». Чеховеды образуют две группы: «партию конца» и «партию начала». Первые понимают пьесу эсхатологически, как пьесу о конце мира, садовой идиллии. Вторые же, вслед за Д.Н. Медришем, видят в ней потенцию возрождения.

Так, чеховедческие штудии Д.Н. Медриша не только задают этнокультурный вектор изучения чеховских произведений, но и проясняют в них некоторые художественные реалии.

### Литература

Баранов С. Ф. Фольклорно-этнографические мотивы в творчестве А.П. Чехова // Вопросы фольклора. Томск, 1965. С. 70–82.

Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.

Егоров Б.Ф. Предисловие // Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Саратов, 1980. С. 3–5.

Емельянов Л.Н. Методологические вопросы фольклористики. Л., 1978.

Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М., 1989.

Костюхин Е.А. Образ фольклора // Живая старина. 2005. № 3. С. 2–4.

Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики / Д. Н. Медриш ; под ред. Б. Ф. Егорова. Саратов, 1980.

Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004.

Навроцкий Б.А. Фольклорные мотивы в творчестве А. П. Чехова // А. П. Чехов и наш край. Ростов н/Д, 1935. С. 90–114.

Роговская М.Е. Чехов и фольклор («В овраге») // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 329–335.

Семанова М.Л. Современное и вечное (Легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова) // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М., 1990. С. 109–123.

Тумилевич О.Ф. Чехов и фольклор // Творчество А. П. Чехова: сб. ст.: вып. III. Ростов н/Д, 1978. С. 102–108.

Усачева В.В. Вишня // Славянские древности: Этнокультурный словарь. М., 1995. С. 382–383.

Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1983.

Шах-Азизова Т.К. Современное прочтение чеховских пьес (60–70-е годы) // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 336–353.

## **ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РАБОТАХ Д.Н. МЕДРИША 1960–1970-х ГОДОВ <sup>1</sup>**

*Н.Е. Тропкина*

Россия, Волгоград

[netropkina@mail.ru](mailto:netropkina@mail.ru)

В статье на основе изучения научного наследия проф. Д. Н. Медриша выявляются особенности подхода исследователя к проблеме пространства в литературе и фольклоре.

Ключевые слова: научное наследие, научная биография, художественное пространство и время, поэтика.

The article based on the study of the scientific heritage of Professor D. N. Medresa identifies features of the approach of the researcher to the problem of space in literature and folklore.

Key words: scientific heritage, scientific biography, art time and space, poetics.

Изучение художественного пространства занимает существенное место в работах Д.Н. Медриша. Мы остановимся на одном этапе его научной биографии, относящемся ко второй половине 1960 – началу 1970-х годов.

---

<sup>1</sup> Публикация подготовлена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект 16-04-00382 «Научное наследие Д.Н. Медриша».

Проблема художественного пространства и времени с середины 1960-х годов становится предметом пристального внимания исследователей, представляющих разные научные дисциплины. В трудах широко круга ученых формируется представление о категориях пространства и времени в художественном тексте как существенной составляющей его поэтики.

В работах Д.Н. Медриша предметом специального исследования в этот период становится структура художественного времени, что нашло отражение в ряде статей и тезисов: «О структуре художественного времени» [Медриш 1966], «Структура художественного времени» [Медриш 1970], «Структура художественного времени в литературе» [Медриш 1967]. Активное изучение этих научных категорий – художественного пространства и времени – было обусловлено определенными предпосылками и отражало тенденции отечественной и мировой науки.

Методология исследования художественного пространства и времени в русской филологии находится в этот период на стадии активного формирования. Не были введены в широкий научный оборот труды М.М. Бахтина, позднее были изданы исследования по проблеме пространства В.Н. Топорова, Б. А. Успенского. В 1967 году опубликовал свое исследование о поэтике художественного времени Д.С. Лихачев. Почти одновременно опубликована статья Ю.М. Лотмана ««Художественное пространство в пространстве в прозе Гоголя» (1968). В книге Б.Ф. Егорова «Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана» отмечается: «На примере Гоголя Лотман широко развернул свое представление о художественном пространстве. Первая статья ученого, где пространственные категории включены в нравственные и ценностные описания мира земного и мира небесного (а также, применительно к аду, – мира подземного), вышла в 1965 г.» [Егоров 1999: 194]. 1960-е годы были временем активного формирования научных представлений о категории пространства и времени в художественном тексте.

Одним из этапов формирования научной биографии Д.Н. Медриша стала его фундаментальная статья «Структура художественного времени в фольклоре и литературе». В основу ее был положен доклад, прочитанный на симпозиуме по проблемам ритма, пространства и времени в художественном творчестве, состоявшемся с 21 по 25 декабря 1970 года в Москве. Симпозиум был организован Комиссией комплексного изучения художественного творчества Научного совета по истории мировой культуры Академии наук СССР. Доклады, прочитанные на симпозиуме и сборник статей, изданный по его итогам, отражали одну из тенденций

научной мысли конца 1960-х годов: «Особенность сборника заключается в трактовке ритма, художественного времени и пространства как проблем взаимосвязанных, вопреки мнению тех исследователей, которые полагают, что каждая из этих категорий является автономной, независимой и что оснований для их комплексного изучения нет» [Мейлах 1974: 3]. Отмеченная тенденция определила состав участников симпозиума и авторов статей: в их числе философы, искусствоведы, психологи, математики, литературоведы. В материалах сборника нашла отражение полемика между сторонниками и противниками изучения категорий пространства и времени в их единстве. В статье Д.Н. Медриша «Структура художественного времени в фольклоре и литературе» актуализируется идея единства пространственно-временного комплекса словесного текста: «Нередко промежуточное время в сказке – это время, потраченное на преодоление пространства, и оно также имеет значение не столько само по себе, в силу своих специфических качеств, сколько играет роль некоего семантического переключателя, и продолжительность его подчеркнута неопределенна» [Медриш 1974: 123]. В статье выявляются закономерности апперцепции времени, обусловленные пространственными факторами, например, пребыванием персонажа замкнутом пространстве, что изменяет представление о протяженности времени.

Предметом пристального изучения в статье Д.Н. Медриша становится ряд текстов – литературных и фольклорных – на один общий сюжет: построение удивительного храма и последующее ослепление зодчих, построивших его. К этому сюжету в русской литературе XX века обращаются Дм. Кедрин в поэме «Зодчие» (1938) и А. Вознесенский в поэме «Мастера» (1959). В текстах отражен один и тот же исторический факт (построение собора Василия Блаженного), и в этом смысле хронология в них совпадает. В статье рассматривается художественное время двух поэм, однако значимым представляется и неоднократно упоминаемая в ней категория пространства, прежде всего – пространства храма: «Если Кедрин, чтобы изобразить собор, показывает, как он строился, то у Вознесенского дано, на первый взгляд, именно изображение собора, мгновение как будто остановлено. Но это не описание, а высказывание, и неподвижный храм живет, бунтует: “И башенки буравами Взвивались по бокам, И купола буравами Грозили облакам!”» [Медриш 1974: 138].

Научное направление, связанное с изучением категорий пространства и времени в литературе и фольклоре, формирование которого относится к концу 1960-х годов, получает дальнейшее развитие в трудах Д.Н. Медриша 1970-х годов. В 1973 году

Д.Н. Медриш читал волгоградским студентам-филологам спецкурс по проблемам пространства и времени в литературе и искусстве. Сохранились конспекты этих лекций, в настоящее время они подготовлены к публикации. Изучение пространственно-временной структуры художественного текста в единстве и целостности реализовано в спецкурсе в полной мере. Была отмечена условность и относительность разделения искусств на временные и пространственные. Обращаясь к живописным полотнам П. Федотова («Анкор, еще анкор!»), В. Сурикова («Утро стрелецкой казни»), Д.Н. Медриш говорил о способах передачи пространства в произведении изобразительного искусства. Словесное творчество рассматривалось в обширном художественном контексте, Д.Н. Медриш обращался произведениям изобразительного искусства разных эпох и культур: первобытные наскальные рисунки, шумерское искусство XXV в до н.э., и античное искусство с его формирующимся представлением о прямой перспективе, детально рассмотренное искусство Древнего Египта. Д.Н. Медриш анализировал произведения изобразительного искусства, созданные по законам прямой линейной перспективы, и наряду с этим рассматривал проблемы пространства древнерусской иконописи. В статье «Точка зрения в изобразительном искусстве (Из архивного наследия Д.Н. Медриша)» А.Х. Гольденберг пишет: «В лекциях было много ссылок на книгу Л.Ф. Жегина «Язык живописного произведения», изданную в 1970 году, автор которой, опираясь на идеи П. Флоренского, писал о пространстве русских икон, об обратной перспективе» [Гольденберг 2016: 287-288]. В ходе анализа произведений изобразительного искусства, их художественного языка, их пространственной структуры Д.Н. Медриш преследовал отчасти просветительские цели, но в первую очередь этот анализ давал возможность выявить закономерности в пространственно-временного континуума словесного текста. Очевидно, следует особо оговорить проблему терминологии. В трудах исследователей 1960-х – 1970-х годов такие термины, как «топос», «локус», как правило, не используются. Особо следует сказать о термине «хронотоп». Автор статьи «Издание наследия Бахтина как филологическая проблема» Н.И. Николаев пишет, что импульсом к собственной теории художественных хронотопов было для М.М. Бахтина его присутствие на докладе А.А. Ухтомского о хронотопе [см.: Николаев 1998]. В цитированной выше книге Б.Егорова о Ю.М. Лотмане отмечено, что «у позднего Лотмана чаще, чем раньше, возникают экскурсы в хронологические сферы, но это не значит, что он перешел к кантианскому комплексу «пространство – время» или к

бахтинскому хронотопу, все-таки пространство для ученого оказывается ведущим, доминирующим» [Егоров 1999]. В работах Д.Н. Медриша, в частности, в его спецкурсе отмечается единство пространственных и временных категорий в художественном тексте, однако преобладающим предметом исследования ученого была категория времени.

Важным этапом развития научных идей Д.Н. Медриша стала его работа над монографией «Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики», изданной в 1980 г. Книга стала итогом филологических исследований ученого 1960–1970-х годов. В работе значительное внимание уделено проблеме художественного времени, и вместе с тем в ней изучаются существенные грани художественного пространства. В монографии автор вступает в научный диалог с идеей В.Я. Проппа, который отмечает, что в фольклоре действие совершается прежде всего в пространстве, времени же как реальной формы мышления как будто совсем нет. Этот диалог носит отчасти полемический характер: «На наш взгляд, перспективное видение, которое возникает при сопоставлении фольклора и литературы, позволяет (с учетом тех оговорок, которые находим у В.Я. Проппа) характеризовать рассматриваемые фольклорные категории и как временные с точки зрения заложенных в них тенденций и возможностей» [Медриш 1980: 42]. На широком материале русской и зарубежной словесности выявляются особенности временной структуры текста, однако категория пространства остается в работе предметом научного интереса исследователя. Так, в главе «Лирическая ситуация в фольклоре и литературе» рассматриваются особенности пространства народной лирической песни.

Таким образом, исследования Д.Н. Медриша 1960–1970-х годов – важный этап изучения проблемы художественного пространства в научной биографии ученого и в отечественной филологии.

## Литература

Гольденберг А.Х. Точка зрения в изобразительном искусстве (Из архивного наследия Д.Н. Медриша) «Гений места» в русском искусстве XX века»: [Текст] : материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 135-летию И. И. Машкова, [г. Волгоград], 10–11 ноября 2016 г.: сборник научных статей. Волгоград, 2016. С. 286-293.

Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., 1999.

Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М., 1970.

Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980.

Медриш Д.Н. О структуре художественного времени // О структуре художественного времени // Материалы VII зональной научной конференции литературоведческих кафедр университетов и педагогических институтов Поволжья. Волгоград, 1966. С. 116-118.

Медриш Д.Н. Структура художественного времени в литературе // Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве». Тезисы и аннотации. Л.: Советский писатель, 1970. С. 25.

Медриш Д.Н. Структура художественного времени // Некоторые вопросы русской литературы. (Учен. зап. Волгogr. педагог. ин-та им. А.С. Серафимовича; Вып.21). Волгоград, 1967. С. 80–114.

Медриш Д.Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе//Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С.121-143.

Мейлах Б. С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С.3-10.

Николаев Н.И. Издание наследия Бахтина как филологическая проблема // Диалог. Карнавал. Хронотоп, 1998, № 3.

Раздел 2  
**ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР КАК ПРОСТРАНСТВО  
ДИАЛОГА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ  
XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

**СКАЗОЧНО-МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО «НИЗКОГО»  
ГЕРОЯ ПОСЛЕДНЕЙ ПОЭМЫ А.С. ПУШКИНА**

*Е.Ф. Манаенкова*  
Россия, Волгоград  
elenamanaenkov@yandex.ru

В статье история бедного Евгения, героя поэмы А.С. Пушкина «Медный Всадник», рассматривается в русле сказочно-мифологической традиции, в частности, привлекается архетипический мотив инициации. При подобной интерпретации текста открывается широкое семантическое поле, дающее возможность определить онтологическую значимость пушкинского образа.

Ключевые слова: миф, сказка, демифологизация, обряд инициации, художественное пространство.

In this article the story of Eugene, the character of Pushkin's poem "The Bronze Horseman", is analyzed in the fairy-mythological tradition, involving the archetypal motive of initiation in particular. The interpretation in such an aspect allows to observe wide semantically field and to comprehend the ontological meaning of this image.

Key words: myth, tale, demythologization, the rite of initiation, artistic space.

Если мифологическая интерпретация образа Петра и его дела получила в исследовательской литературе законные права [см. об этом подробно: Манаенкова 1994], то с Евгением сопоставима, скорее, сказка, чем миф. Д.Н. Медриш в своих работах убедительно раскрыл сказочный план судьбы «низкого» героя поэмы [см.: Медриш 1980: 152-155; 1992: 103; 1992 (Путешествие...): 9-13 и др.]. Действительно, в «Медном Всаднике» по мере перехода повествования от деяний Петра-демиурга, имеющих «коллективное и космическое значение» [Мелетинский 1977: 31], к истории бедного Евгения происходит сужение «масштаба», интерес переносится на личную судьбу героя, т.е. наблюдается демофилогизация, движение от мифа к сказке. Так, в сказке достигаемые цели не элемент природы или культуры, а то, что составляет личное благополучие героя –



чудесные предметы, девушка, пища и т.д.; в случае Евгения – это «независимость и честь» и «его Параша».

Уместно заметить, что имя героине дано было, возможно, не без влияния фольклора. По давним народным представлениям, вся жизнь человека во многом предугазана его именем. «По имени и житие» – гласит народная мудрость. Кропотливая работа Пушкина над выбором имени литературного персонажа дает право утверждать, что поэт зачастую при этом опирается на народную традицию [см.: Медриш 1993: 111-118]. Во всяком случае, избранное им в произведении имя фольклорной традиции не противоречит. Прасковья во вьюнишних песнях – молодая женщина, только что вышедшая замуж, или объект ритуала свадьбы (случай невесты): «С молодой своей женой / Да с Прасковьей молодой. / Вьюнец-молодец, / Вьюница, эй, молодая!» [Поэзия крестьянских праздников 1970: 331, №481]; «Спит вьюнец-молодец / Со вьюницей со своей / Со Прасковьей госпожой. / Ты поди-тка буди / Свою молодую жену, / Парасковью госпожу, / Дочь Ивановну!» [Там же: 347, №485]. Правда, пушкинская Параша погибает, так и не став «молодой женой».

Герой поэмы – человек безвестный и, совсем в духе сказки, социально обездоленный, испытывающий потребность в «уме и деньгах». По утверждению Д.Н. Медриша, «“ума и денег” – это единая сказочная формула, синоним удачи, счастья...» [Медриш 1992 (Путешествие...): 12]. Также с Евгением соотносятся различные признаки сказочного героя, например, безумец, «дурачок». В вариантах поэмы встречается: «Колпак изношенный сымал» [V, 495]. Мы согласны с трактовкой безумного Евгения как юродивого, или мудрого шута [см.: Тойбин 1985: 228]. Кроме того, «сказочный герой не имеет тех магических сил, которыми по самой своей природе обладает герой мифический. Он эти силы должен обрести...» [Мелетинский 1977: 32].

С безумным Евгением связана и демифологизация времени действия, замена времени первотворения и строгой локализации в рамках космической модели неопределенным «сказочным» временем (имеется в виду субъективное время, время сознания Евгения [см.: Борев 1981: 276]).

Однако генетически сказка восходит к мифу [см.: Мелетинский 1977: 25], и в образе Евгения обнаруживаются мифологические элементы, которые, переосмыслив, сохранила сказка.

История Евгения вполне приложима к мифопоэтическому строю мышления. Нам видится удачной попытка С. Евдокимовой представить жизнь Евгения как «ритуал неосуществившейся инициации» [Евдокимова 1990: 456].

Инициация – важнейший переходный обряд, означающий перевод юноши в группу взрослых мужчин и получение им соответствующих прав, в том числе права женитьбы. Основными компонентами, составляющими этот обряд, являются: физические испытания на выносливость, овладение основами племенной мудрости в форме мифов, символическая временная смерть, которая часто выражается в мотиве посещения царства мертвых, наконец, новое рождение, «возвращение в «социум», в иную его «часть», в ином статусе» [Мелетинский 1976: 226].

В самом деле, этапы жизни пушкинского героя, стремящегося изменить свой социальный статус, можно соотнести с этапами инициации: пребывание за пределами «здесь» мира – пересечение Евгением Невы; символическая временная смерть – уход Евгения из дома и самый факт безумия; необходимость знания племенных мифов – история Петербурга и его строителя.

На инициационный характер истории Евгения указывает и отношение героя к невесте, которая для него выступает символом брачной жизни и дома. Неслучайно в своих «думах» Евгений на первое место ставит дом, а потом Парашу: «Он кое-как себе устроит / Приют смиренный и простой / И в нем Парашу успокоит» [V, 139]; «Боже, боже! там – / Увы! близехонько к волнам, / Почти у самого залива –/ Забор некрашенный да ива / И ветхий домик: там оне, / Вдова и дочь, его Параша...» [V, 142]. (Заметим, что имя утонувшей героини вполне вписывается в мифологический контекст. Христианское имя Параскева (Параша) является эквивалентом имени Мокошь [см.: Топоров 1979: 148-149]. Название обряда, связанного с Параскевой, – «мокрида», как и имя Мокошь, связано с корнем «мокрый», «мокнуть» [см.: Гусева 1970: 338-339]). На другом берегу Невы Евгений задается вопросом: «Где же дом?» [V, 144].

В традиционном обществе дом выступал как символ преобразования «природного» в «культурное», «неосвоенного» в «освоенное». Судя по фольклорным источникам, дом оказал существенное влияние на формирование оппозиции *внутренний/внешний*. «Поскольку дом образует самостоятельное замкнутое пространство (объем) в пространстве, он начинает восприниматься как внутренность пространства. На лексическом уровне это отражается, в частности, в том, что оппозиция *внутри/снаружи* заменяется оппозицией *дома /снаружи*. В свою очередь «снаружи» расшифровывается как лес, поле, вода... Оппозиция *внутренний/внешний*, принадлежащий дому/принадлежащий внешнему миру может быть интерпретирована как оппозиция: принадлежащий культуре/не принадлежащий культуре («неочеловеченный»)» [Цивьян 1978: 74].

Другой важной содержательной функцией дома является его связь с социальной организацией. Само слово «дом» (\*domos/\*domus) в ряде индоевропейских языков первоначально означало не жилое строение, а общественную организацию, семью. «Известная двойственность обрядов, связанных с домом, объясняется тем, что они воссоздают не только идеальный образ мира, но и идеальный образ социальной группы (семьи)... Жилище и семья в ритуале представляется неделимым целым. Потому обряды, совершаемые при строительстве дома, можно с равным основанием рассматривать как обряды, посвященные созданию (или воссозданию) социальной микроструктуры» [Байбурин 1983: 15].

Смерть «безумец бедный» находит также у дома, точнее «у порога домишки ветхого» [V, 148].

У восточных славян порог всегда играл значительную роль в этикетных ситуациях, связанных с обустройством семьи. Например, в Архангельской губернии считалось, что «холостой мужчина, если сядет на порог, то не женится, потому предупреждают севшего на порог словами: «Не садись на порог – невесты уедут...»» [Ефименко 1887: 175]. Особенно велико значение порога в свадебном обряде, достаточно указать на сложный церемониал перешагивания через порог участников свадьбы с предварительным испытанием жениха у порога невесты [см.: Байбурин 1970: 11-12]. Известно, что в обряде переходного типа все границы резко актуализируются [см.: Байбурин, Левинтон 1978: 92-93]. Особая опасность порога в свадьбе подчеркивается в многочисленных описаниях. Например, в Медвежьегорском районе клетник «строго наблюдал за тем, чтобы перед отъездом к венцу одежда жениха и невесты не касались дверных порогов, в таком соприкосновении видели опасность порчи» [Зеленин 1941: 119].

Показательны обряды, связанные с порогом в похоронах, когда маркируется конец жизни, прощание с домом. «При выносе гроба из дома три раза ударяют гробом в порог комнатный и сенной» [Зеленин 1916: 1089]. С этим же комплексом представлений соотносится обычай захоронения под порогом [см.: Штенберг 1936: 336]. Захоронение у порога еще больше усиливало сознание того, что сразу за порогом начинается не просто иной мир, но мир мертвых. В подблюдной песне, предвещающей смерть, говорится: «На пороге сiju, / За порог гляжу» [Поэзия крестьянских праздников 1970: 225, №325]. В своем сборнике В.И. Даль приводит многочисленные пословицы, отразившие народные представления связи порога со смертью, например: «бойся бога: смерть у порога», «смерть за порогом» [Даль 1984: I, 222].

Как видим, роль дома и порога в инициационных обрядах исключительно велика. Подчеркивая значимость устройства дома в жизни героя, Пушкин идет вслед этой важной мифолого-фольклорной традиции.

Но история Евгения до конца не укладывается в рамки инициации: вместо воскресения за символической смертью героя последовала окончательная смерть, вместо обретения «приюта смиренного» [V, 139] он находит «приют» у порога разрушенного дома. Причем Евгения хоронят «тут же», у порога, на «пустынном острове» [V, 149], явно противопоставленном Пушкиным фольклорному острову как месту радостной свадьбы и сохранившемся в народной памяти, например, в вятских игрищах:

Остров зеленый!  
Как за городом,  
Как за новеньким  
Стояли три ворота,  
Трои точеные  
Да золоченые.  
Остров зеленый!  
В первые ворота  
Приезжали сватовы.  
Остров зеленый! [Шейн 1900: №1162, 330].

Сходство истории «безумца бедного» с обрядом инициации едва ли носило для автора поэмы сознательный характер, тем не менее, оно и не было случайным. «Трансформации психофизиологического «хаоса» в социальный «космос» [Мелетинский 1976: 226] в жизни пушкинского героя не состоялось. Однако включение образа в мифопоэтическое пространство позволило показать его «онтологическую значительность» [Перзекке]. А.Ф. Лосев писал, что «миф есть слово о личности, слово, принадлежащее личности, выражающее и выявляющее личность» [Лосев 1991: 169]. В мифологическом понимании ценность личности равновелика космосу.

Таким образом, сохраняя «космический» масштаб повествования в истории своего, на первый взгляд, обыкновенного героя, поэт-гуманист ставит логическое ударение на значимости отдельной человеческой личности.

### Литература

Байбурин А.К. Функция загадки в свадебном обряде // Материалы XXV науч. студ. конф. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1970. С. 11-12.

Байбурин А.К., Левинтон Г.А. К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе // Русский народный свадебный обряд. Л., 1978. С. 89-105.

Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.

- Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981.
- Гусева Н.Р. К вопросу о значении имен некоторых персонажей славянского язычества // Личные имена в прошлом, настоящем, будущем. М., 1970. С. 338-339.
- Даль В.И. Пословицы русского народа: в 2-х т. М., 1984.
- Евдокимова С. «Медный всадник»: История как миф // Russian literature. Amsterdam. 1990. №4. С. 441-460.
- Ефименко П.С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. М., 1887. Ч. I.
- Зеленин Д.К. Описание рукописей Ученого архива Географического общества. Пг., 1916. Вып. 3.
- Зеленин Д.К. О старом быте карел Медвежьегорского района Карело-Финской ССР. М., 1941. Т.5.
- Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 21-187.
- Манаенкова Е.Ф. Фольклорная традиция в поэме А.С. Пушкина «Медный Всадник»: дисс. ...канд. филол. наук. Волгоград, 1994.
- Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. Саратов, 1980.
- Медриш Д.Н. «О чем же думал он?..» Фольклорное слово в «Медном Всаднике» // Русская речь. 1992. №1. С. 99- 103.
- Медриш Д.Н. Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура. Волгоград, 1992.
- Медриш Д.Н. «Ее сестра звалась Наташа...» // Русская речь. 1993. №2. С. 111-118.
- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
- Мелетинский Е.М. Миф и историческая поэтика фольклора // Фольклор. Поэтическая система. М., 1977. С. 23-41.
- Перзекке А.Б. Фольклорно-мифологические мотивы поэтики образа Евгения в поэме А.С. Пушкина «Медный всадник» [Электронный ресурс]. URL: [http://nauka.hnp...sku\\_59\\_2/4.html](http://nauka.hnp...sku_59_2/4.html) (дата обращения 10.01.17).
- Поэзия крестьянских праздников / Сост. И.И. Земцовский. Л., 1970.
- Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 16-ти т. – М.-Л., 1937-1949. Тексты Пушкина цит. в работе по этому изданию с указанием в скобках тома (римскими цифрами) и страницы.
- Тойбин И.М. Система образов в «Медном Всаднике» // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1985. Т. 44. №3. С. 225-232.
- Топоров В.Н. Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоэтическом аспекте // Проблемы славянской этнографии. Л., 1979. С. 143-149
- Цивьян Т.В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Труды по знаковым системам. Тарту, 1978. Вып. 10. С. 68-76.
- Шейн П.В. Великорус в своих песнях, обрядах, верованиях, сказках, легендах и т.п. СПб., 1900. Т. I.
- Штенберг Л. Первобытная религия. Л., 1936.

## ТРАВЕЛОГ И СКАЗКА В ПОВЕСТЯХ ГОГОЛЯ

*В.Ш. Кривонос*  
Россия, Самара  
[vkriwonos@gmail.com](mailto:vkriwonos@gmail.com)

В статье речь идет о соотносительности путешествия в иной мир у Гоголя с сюжетной схемой волшебной сказки. Автор рассматривает ряд повестей Гоголя, в которых иной мир служит аналогом сказочного иного царства.

Ключевые слова: Гоголь, волшебная сказка, путешествие, иной мир, иное царство.

The article is devoted to the question of the journey to the other world in Gogol's works in correlation with the plot of the fairy tale. The author considers several Gogol's stories in which the another world appears as an analogue of a fairy-tale kingdom.

Keywords: Gogol, a fairy tale, a journey, a different world, a fairy-tale kingdom.

В литературе о Гоголе отмечено усвоение им, прежде всего в ранних повестях, например, в «Пропавшей грамоте», схемы волшебной сказки (см.: [Дмитриева 2003: 755]). Для писателя, чье мышление «...все время включает в себя модус: “а если бы произошло иначе”» [Лотман 1996: 11], обращение к сюжетике волшебной сказки кажется весьма органичным, так как именно «то самое “если”» порождает здесь структуру мира, «в котором происходят вещи необычайные» [Медриш 1980: 70]. Особым образом связывает мир Гоголя с миром волшебной сказки путешествие в иной мир, выступающий в таких повестях, как «Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством», «Тарас Бульба» и «Рим», сюжетным аналогом сказочного иного царства. С волшебной сказкой их сближает как сопутствующие путешествию и накладывающие на происходящее сказочный отпечаток *вещи необычайные*, так и значимая роль пути в схеме сюжета и строго определенная последовательность перемещений из исходного пункта в иной мир (ср.: [Новик 2001: 146]). Подобно иному царству в сказке, иной мир, куда стремятся попасть гоголевские герои, воспринимается ими – в сопоставлении со *своим* – как *чужой*; при этом характер «чужести» и ее оценки в разных повестях существенно различаются.

В волшебной сказке исходную сюжетную ситуацию определяют такие ее признаки, как беда, несчастье или нехватка (см.: [Пропп 2000: 203]). У Гоголя ситуация, отмеченная подобными признаками, также является исходной для путешествия, включенного в сюжетную схему названных повестей в качестве одного из ключевых ее элементов.

Герою в «Пропавшей грамоте» необходимо вернуть похищенную у него шапку с зашитой в нее грамотой, которую он должен вручить царице. Шапкой он накануне поменялся с запорожцем, давно продавшим душу нечистой силе; вот она и взяла его ночью, когда срок истек, вместе с конем, так как «до пекла не близко», и с шапкой: «Кому больше утащить, как не нечистому» [Гоголь 1940: 185]. Так герой разом недосчитался и коня, и шапки, и грамоты.

В «Ночи перед Рождеством» Вакула обещает достать Оксане «славные черевички», какие она увидела у одной из девушек; надменная красавица дает слово, что «если он принесет те самые черевички, которые носит царица», то «тот же час» выйдет «за него замуж»: только такие черевички она готова «надеть на свою ногу» [Гоголь 1940: 216]. И Вакуле предстоит раздобыть недостающий для счастливой развязки свадебный подарок.

Тарас Бульба, решив «разведать во что бы то ни стало» [Гоголь 1937: 149], какова участь Остапа, плененного поляками, является к спасенному им от расправы Янкелю, чтобы просить об ответной услуге: отвезти его в Варшаву: «Что бы ни было, а я хочу еще раз увидеть его, сказать ему хоть одно слово» [Гоголь 1937: 150]. Сказать слово ободрения, способное нравственно поддержать попавшего в беду сына.

Наконец, в «Риме» слишком узкий «горизонт сведений», полученных героем в рамках домашнего воспитания, побуждает старого князя, возжелавшего «дать сыну образование европейское», отправить его сначала «в Лукку, в университет» [Гоголь 1938: 220], а затем предписавшего «ехать в Париж», чтобы «окончить ученье в тамошнем университете» [Гоголь 1938: 221]. Именно там, в Париже, герой, как ему представляется, сможет по-настоящему приобщиться к европейской жизни и европейской культуре, чтобы восполнить недостаток воспитания и образования.

Действия персонажей, вовлеченных у Гоголя в путешествие в иной мир, имеют, как и в сказке, сюжетное значение (см.: [Пропп 1969: 25]). К таким действиям относится прежде всего переправа в иной мир, способы которой непосредственно соотносятся со способами пространственного перемещения героя в сказке (см.: [Пропп 1969: 49]).

Сказочным способом переправы является, например, полет по воздуху в «Ночи перед Рождеством». Оседлав черта, Вакула приказывает тому:

«Вези меня сей же час на себе! слышишь, неси как птица!»

“Куда?” произнес печальный чорт.

“В Петембург, прямо к царице!” и кузнец обомлел от страха, чувствуя себя поднимающимся на воздух» [Гоголь 1940: 225-226].

Полет Вакулы служит формой осуществления чертом функций сказочного чудесного помощника, обещающего все сделать «для товарища и друга», если тот заключит с ним «контракт» [Гоголь 1940: 225]. Но кузнец, в соответствии с фольклорными представлениями о черте, который может не только вредить, но и оказывать «невольное содействие сказочному герою» [Медриш 1992: 78], делает его чудесным помощником «наильно», чтобы выполнить задание «строптивой невесты» [Мелетинский 1994: 77].

В повестях Гоголя героев доставляют в нужное место или они сами туда попадают и другими способами, также предусмотренными сказкой, где «полет по воздуху – не единственная форма переправы»; переправиться в иное царство можно на коне, на корабле, даже «пешком» [Пропп 2000: 216]. Пешком, например, отправляется в пекло герой «Пропавшей грамоты»; следуя, согласно наставлению шинкаря, взявшегося ему помочь, через лес (сказочный лес «окружает иное царство» и служит входом «в царство мертвых» [Пропп 1996: 58]); он находит сначала «дорожку, пробиравшуюся промеж мелким кустарником», далее перед ним «мелькнула и речка» [Гоголь 1940: 186], затем возникает и «мостик», ступив на который оказался он «на другом берегу» [Гоголь 1940: 187].

Тарас буквально навязывает Янкелю роль чудесного помощника, полагая, что тот, будучи чужаком-иноверцем, находится, согласно распространенным верованиям, в особых отношениях с нечистой силой: «Так вези же меня хоть на чорте, только вези!» [Гоголь 1937: 152]. И Янкель действительно придумывает способ доставки Тараса в Варшаву, заложив его кирпичом на дне воза.

На конном транспорте переправляется через горный перевал в Швейцарию и далее в Париж и молодой князь в «Риме»; в роли чудесного помощника выступает здесь его отец, благодаря которому он получает возможность выбраться из Италии: «Когда переехали Симплон, приятная мысль пробежала в голове его: он на другой стороне, он в Европе!» [Гоголь 1938: 221].

Иной мир у Гоголя, как и иное царство в сказке, предстает в разных формах. В «Пропавшей грамоте» это пекло, аналог *того света* в сказке (ср.: [Елеонская 1994: 45-47]), где герой видит «такие смазливые рожи, что в другое время, Бог знает, чего бы не дал, лишь бы ускользнуть от этого знакомства» [Гоголь 1940: 187]. В остальных повестях это город, что не



противоречит представлениям сказки об ином царстве, которое может быть «представлено городом» [Пропп 2000: 217].

В «Ночи перед Рождеством» Петербург кажется Вакуле чудным и странным городом, где дома «будто подымались из земли», «мосты дрожали» [Гоголь 1940: 232], а «мостовая, гремя, казалось, сама катилась под ноги лошадям» [Гоголь 1940: 234]. В таком волшебном-сказочном месте он только и может получить в подарок для своей «жинки» от царицы «башмаки самые дорогие, с золотом» [Гоголь 1940: 237].

Варшава в «Тарасе Бульбе» наделяется чертами сказочного *того света*, хотя обитают в ней не демонические существа, а иноземцы и иноверцы. Янкель привозит Тараса «в темную узенькую улицу», где всякий швырял «что только было у него негодного» [Гоголь 1937: 153]. В волшебной сказке темнота есть первое впечатление на «том свете», только затем возникают «опять свет и жизнь» [Елеонская 1994: 44]. Однако последующий ход событий, несмотря на выход Тараса в *свет*, только усиливает впечатление о Варшаве как о *том свете*, принявшем вид демонического города.

Приметы демонического города, поражающего своею «чудовищною наружностью» [Гоголь 1938: 222], отличают и Париж. Герой «Рима» не может поначалу распознать их, так как Париж, затягивая его в свою хтоническую утробу, обладает способностью *оглушать* и *ослеплять*: «Как ошеломленный, не в силах собрать себя, пошел он по улицам...» [Гоголь 1938: 223]. Понадобилось время, чтобы в обманувшем его облике Парижа зримо выступили для героя такие инфернальные свойства, как видимость и кажимость, фиктивность и фантомность; только тогда город «показался ему много, много не тем, чем был прежде» [Гоголь 1938: 227].

На пути в иной мир и в самом ином мире гоголевским героям предстоит пройти испытание и решить ожидающие их трудные задачи. Как и в волшебной сказке, они последовательно проходят предварительное испытание в форме приобретения чудесного помощника, а затем и главное испытание, отвечающее цели их путешествия в иной мир (см.: [Мелетинский 2009: 53]). Так, в «Ночи перед Рождеством» Вакула сначала подчиняет себе черта, доставляющего его в Петербург, после чего добывает подарок для невесты, решив таким образом свадебную задачу.

В «Тарасе Бульбе» предварительное испытание принимает, как в сказке, форму «услуги», оказываемой героем, который приобретает благодаря ей «волшебного помощника» [Пропп 2000: 235]. Таким помощником и становится спасенный Тарасом Янкель; встреча Тараса с Остапом должна стать его ответной услугой. Переодевшись с помощью

Янкеля «иностранным графом», Тарас, подобно герою сказки, так изменяет облик, что даже молодеет, поскольку ему теперь «казалось не более тридцати пяти лет» [Гоголь 1937: 157], что усиливает сказочный характер произошедшей «трансфигурации» [Пропп 1969: 58].

Проследим подробнее, как связаны в повести Гоголя главное испытание героя и решение им трудной задачи. Тарас, чтобы встретиться с сыном, вынужден продвигаться в самую глубь иного мира, пока не оказывается у входа в подземелье, который охраняет «гайдук с усами в три яруса», делавшими его «очень похожим на кота» [Гоголь 1937: 159]. Путь, которым идут Янкель с Тарасом, ассоциируется с посещением *того света* в волшебной сказке и с дорогой в мифологическую преисподнюю, куда вход охранялся стражами, имевшими облик мифических животных (см.: [Петрухин 1987: 453]).

Тарас, как и сказочный герой в аналогичной ситуации, проявляет пассивность, так как за ним «все выполняет его помощник»; совпадает он с героем сказки и в том, что, как иногда поступает последний, «даже скорее портит дело, чем способствует ему» [Пропп 2000: 216]. Янкель просит гайдука, чтобы тот позволил *графу* «посмотреть на козаков», но бранная характеристика казацкой веры вызывает негодование Тараса: «Как ты смеешь говорить, что нашу веру не уважают? Это вашу еретическую веру не уважают!» [Гоголь 1937: 160]. Вступив в спор со стражником и сведя таким образом на нет усилия своего помощника, Тарас отправляется на место казни, служащее «картиною адских мук» [Гоголь 1937: 164], которым подвергаются казаки. Вопрос Остапа, слышит ли его *батько*, и утвердительный ответ последнего обнажают значимую для встречи отца с сыном тему *спасения*; нравственно поддержав Остапа, Тарас решает стоявшую перед ним трудную задачу.

В «Риме» главным испытанием для героя становится встреча с демоническим городом; в Париже ему предстоит решить для себя трудную задачу: вновь стать римлянином. Окружающее пространство воздействует здесь на его состояние самым неблагоприятным образом: «Госкливое расположение духа им овладело» [Гоголь 1938: 228]. Переживаемый им кризис резко обнажает его духовное сиротство: «Тут-то он сильно почувствовал свое одиночество» [Гоголь 1938: 229]. Париж начинает восприниматься героем как царство мертвых, где он пережил метафорическую смерть: «Как убитый останавливался он над Сеной... тоска необъятная жрала его и безыменный червь точил его сердце» [Гоголь 1938: 229-230]. Следствием испытания оказывается разочарование героя в Париже и парижской жизни и решение возвратиться в Рим, где он заново рождается в качестве *римского князя*.

В волшебной сказке возвращение героя из иного царства «...обычно совершается в тех же формах, что и прибытие» [Пропп 1969: 53]. В повестях Гоголя, за исключением «Ночи перед Рождеством», где черт быстро несется «с кузнецом назад», так что «мигом очутился Вакула около своей хаты» [Гоголь 1940: 241], формы возвращения отличаются от форм прибытия, но сохраняют в той или иной мере сказочный характер.

В «Пропавшей грамоте» герой возвращается из пекла на коне, выпрошенном у чертей, чтобы выбраться из их «гнезда»: «Чорт хлопнул арапником – конь, как огонь, взвился под ним, и дед, что птица, вынесся наверх», очнувшись после бешеной скачки на «сатанинском животном» уже «на крыше своей же хаты» [Гоголь 1940: 190]. Конь, который выносит героя из пекла, представляется, как и в сказке, «заупокойным животным» [Пропп 1996: 173]; благодаря своей «огненной природе», конь является, подобно огню, посредником как «между двумя царствами» [Пропп 1996: 176] в сказке, так и между двумя мирами в гоголевской повести.

В «Тарасе Бульбе» способ, избранный Тарасом для возвращения из Варшавы в Сечь, не указан и не описан. Неожиданное для Янкеля исчезновение Тараса с площади, так что его «и след простыл» [Гоголь 1937: 165], сопоставимо с *незаметным* возвращением сказочного героя с *того света*, «откуда можно вернуться самыми разнообразными путями» [Елеонская 1994: 45]. Повествователь поэтому и не объясняет, каким образом Тарас вновь оказался в Сечи, но лишь констатирует: «Отыскался след Тарасов» [Гоголь 1937: 165].

В «Риме» князь возвращается из Парижа в Рим морским путем; способ возвращения знаменательным образом связан с пересечением *морской* границы. Франция, находящаяся по отношению к Италии по ту сторону моря, воспринимается прозревшим героем как *тот* свет; в архаических представлениях *тот* свет располагается как раз по ту сторону моря или вообще водного пространства (см.: [Успенский 1994: 56, 257]). Ср. чувства героя, спешащего покинуть Париж, чтобы сесть на пароход в Марселе: «Казалось, страшная тягость свалилась с души его, когда скрылся из вида Париж...» [Гоголь 1938: 230].

Уже в «Ночи перед Рождеством» Гоголь раскрывает сказочную семантику возвращения: если «путешествие героя в чужое пространство (Петербург) приравнивается к смерти (ср. слухи о гибели Вакулы, распространившиеся в Диканьке), то «возвращение домой – к воскресению» [Дмитриева 2003: 770-771]. В «Риме» происходит значимое обновление этой семантики. В аспекте воскресения существенна связь моря с мотивом освобождения от смерти (ср.: [Топоров 1995: 586-587]).

Возвращение домой морским путем призвано подчеркнуть ожидаемое воскресение героя в Риме, где ему предстоит обрести самого себя.

### Литература

- Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. I. [М.; Л.], 1940.
- Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. II. [М.; Л.], 1937.
- Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. III. [М.; Л.], 1938.
- Дмитриева Е.Е. Комментарий [к «Пропавшей грамоте» и «Ночи перед Рождеством»] // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т.1. М., 2003. С. 750-791.
- Елеонская Е.Н. Сказка, заговор, колдовство: Сб. трудов. М., 1994.
- Лотман Ю.М. О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II (Новая серия). Тарту, 1997. С. 11-35.
- Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980.
- Медриш Д.Н. Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура. Волгоград, 1992.
- Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
- Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М., 2009.
- Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001. С. 122-162.
- Петрухин В.Я. Загробный мир // Мифы народов мира: В 2 т. 2-е изд. Т. I. М., 1987. С. 452-456.
- Пропп В.Я. Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969.
- Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб., 1996.
- Пропп В.Я. Русская сказка. М., 2000.
- Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994.

## ОБРАЗ ЗАПОРОЖЦА: ОТ ФОЛЬКЛОРА К ИСТОРИЧЕСКИМ СОЧИНЕНИЯМ 1820–1830-х гг.

*В.Д. Денисов*

Россия, Санкт-Петербург

[vladdenisoff@mail.ru](mailto:vladdenisoff@mail.ru)

В статье идет речь о неоднозначном изображении в исторической литературе запорожских козаков<sup>1</sup>, которое было обусловлено противоречивым восприятием «республики Сечи» российскими историками и писателями 1820-1830-х годов, в том числе Н. М. Карамзиным, В. Т. Нарезным, Д. Н. Бантыш-Каменским, Н. В. Гоголем.

Ключевые слова: запорожцы, фольклор, история Малой России, историческая литература 1820-1830-х годов, Н. М. Карамзин, Д. Н. Бантыш-Каменский, Н. В. Гоголь.

This article is devoted to contradictory image of Zaporozhye Cossacks in historical literature. It's caused of contradictory understanding the "Republic Sech" by Russian historians and writers of 1820–1830 including N. M. Karamzin, V. T. Narezny, D. N. Bantysh-Kamensky, N. V. Gogol.

Keywords: Zaporozhye Cossacks, folklore, history of Malorossiya, historical literature of 1820–1830, N. M. Karamzin, D. N. Bantysh-Kamensky, N. V. Gogol.

Как известно, в малороссийском фольклоре Героем-победителем, просто и легко одолевающим врагов, демонические силы и саму Смерть, был именно запорожец. В народном театре-вертепе представление обычно «оканчивалось дракою Запорожца со смертью, побиением и бегством последней, уничтожением черта пред Запорожцем...» [Маркевич 1831: XVI-XVII]. Однако в литературе конца 1820-х – начала 1830-х годов запорожцы изображались неоднозначно. Хрестоматийный пример – «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832) Н.В. Гоголя. Там герой повести «Пропавшая грамота» удалец-запорожец, не уступающий ни в чем козаку, посланцу гетмана, когда-то продал душу черту, а потому его и забирает нечистая сила. В повести «Ночь перед Рождеством» бывший запорожец Пузатый Пацюк (Крыса) фантастически ленив и прожорлив – словно животное, он «знахарь» и, как считают козаки, «сродни черту» [Гоголь 1937: 222-223]; а «понаехавшие» в Петербург запорожцы показаны не только простыми и наивными как дети, но и грубыми, надменными, невежественно-жестокими. Подобные взгляды были предопределены трактовкой Запорожской Сечи и запорожских козаков в литературе и историографии конца XVIII века, когда запорожцев стали изображать «изменниками» и «разбойниками» – в отличие от малороссийского Козачества. На это были весомые причины...

После измены гетмана Мазепы (1708) часть запорожцев влилась в его войско и сражалась с армией Петра I, а затем ушла в днепровские низовья к Крымскому хану. Поэтому Старая Сечь в 1709 г. была разрушена войсками, запорожцев объявили врагами России, а если кого-то из них ловили – то обязаны были повесить. Так продолжалось до 1733 г., когда запорожцы отказались помочь полякам воевать против русских, и лишь тогда, после официального помилования в 1734 г., им вновь разрешили охранять границу России. Под Никоподем они основали Новую Сечь. Постепенно она превратилась в центр антифеодального движения и была разорена после разгрома Пугачевщины в 1775 г. Многие запорожцы перебрались на турецкую территорию – и в устье Дуная основали Сечь Задунайскую, то есть вновь, с точки зрения России, «переметнулись», что и отразилось на отношении к ним.

Воспринимать запорожцев как государственных врагов перестали только после того, как войско «задунайцев» во главе с кошевым Осипом Гладким к началу русско-турецкой войны в 1828 г. перешло на российскую сторону. Изменившееся на рубеже 30-х годов отношение к запорожцам и Сечи отразили стихи Н. Маркевича, а также подбор народных песен и дум в фольклорных сборниках [Срезневский 1833; Максимович 1834] – **наряду** с традиционной демонизацией запорожцев, которой отдал дань в «Вечерах» и Гоголь.

Все это время оставался актуальным вопрос об отношении запорожцев к малороссийскому Козачеству. В «Краткой летописи Малой России с 1506 по 1776 год...», какую якобы вели «Генеральные Малороссийские писари, бывшие при Гетманах», говорилось, что «поляки, владеющие Киевом и Малою Россиею» хотели «в работе и подданстве людей малороссийских украинских содержать, которые, не приобыкши жить в невольничьей службе, избрали себе место пустое около Днепра, ниже порогов Днепровых, на жилье, где в диких полях, упражняясь в звериных и рыбных ловлях, при том Бусурман, на море разбиваючи, укрощали, называясь Козаками от древних Козаров, рода славено-российского, при Кагане еще служивших в походах на Грецию» [Рубан 1777: 4-5]. Итак, в «Летописи...» козаками названы малороссы, убежавшие от польской «неволи» за пороги Днепра, «в дикие поля» (степи), они же «побивали» басурманов (мусульман) на море. Отмечены их исторические связи с хазарами и Хазарским каганатом, в начале X в. занимавшим часть Северного Кавказа, Крыма, Приазовья и Приднепровья. Указано, что обычные и запорожские козаки ничем не различаются: у них единое «древнее имя» и происхождение. В дальнейшем многие отечественные историки представляли Козачество основой народа, не отделяя запорожцев, – в

отличие от западноевропейских авторов. А французский историк и дипломат Ж.Б. Шерер, восхищаясь, как запорожцы долгое время спасали и себя, и Европу от «наступления полумесяца», видел у «граждан этой республики» (Сечи) спартанское воспитание и постоянную готовность к бою, как у римлян; по его словам, они всегда отважно защищали свой край и не покушались на чужие земли [Шерер 1788: 4].

Я. Маркович в «Записках о Малороссии, ее жителях и произведениях» сообщал, что «происхождение Козаков есть нерешимая в истории задача. Некоторые производят их от Козар и Коссогов, обитавших в древние времена при Днепре, или от какого-то вождя, Козаком именуемого... а по другому название сие произошло от того, что несколько поляков и малороссиян поселились на Днепровской косе, где они занимались ловлею диких коз... Может быть всех вероятнее... что в начале XVI века некто из малороссиян по прозванию *Дашкевич*, видя частые от Крымских татар набеги, уговорил многих единоземцев своих для отогнания неприятеля сего от своих пределов. Сие имело щастливый успех; и победители назвались тогда Козаками, что значит на татарском языке *легковооруженные* (*Г. Болтин* производит козаков от половцев, что также может быть справедливо)» [Маркович 1798: 38].

Иное объяснение подобных версий предложил Н. М. Карамзин. В т. V «Истории государства Российского» (1813) он отнес происхождение козаков к племенам «Торков и Берендеев», обитавших с дохристианских времен «на берегах Днепра, ниже Киева» (где потом жили козаки), ибо те и другие «назывались *Черкасами...*». Такие доказательства приводили автора к выводу, что «Торки и Берендеи, называясь *Черкасами*, назывались и Козаками; что некоторые из них, не хотев покориться ни Моголам, ни Литве, жили как вольные люди на островах Днепра, огражденных скалами, непроходимым тростником и болотами; приманили к себе многих Россиян, бежавших от угнетения; смешались с ними, и под именем *Козаков* составили один народ, который сделался совершенно Русским, тем легче, что предки их, с десятого века обитав в области Киевской, уже сами были почти Русскими. Более и более размножаясь числом, питая дух независимости и братства, Козаки образовали воинскую Христианскую Республику в южных странах Днепра, начали строить селения, крепости в сих опустошенных татарами местах; взялись быть защитниками Литовских владений со стороны Крымцев, Турков, и снискали особенное покровительство» Государей Польских; а запорожцы всегда «были частию Малороссийских козаков» [Карамзин 1989: 215-216].

То есть, по мысли Карамзина, козаки произошли от полуазиатских разбойничьих племен (кто же не знал, что *черкесы* разбойники?!),

обитавших в Древней Руси близ Киева, принявших Православие, почти русских, а потом с ними «смешавшихся». Затем они образовали свою Христианскую Республику в «опустошенных татарами местах», защищали Литву и Польшу, за что польские короли обустроили их войско и даровали привилегии. А сами запорожцы были теми же козаками – но **холостыми**, более жестокими, не знавшими занятий, кроме «войны и грабежа». Это проясняет идеологическую задачу автора: показать козаков не совсем русскими и не совсем разбойниками, в их массе как бы «растворив» запорожцев. И тогда «азиатское варварство» козаков можно объяснить просто – «разбойничьей кровью»!

Однако официозная «История Малой России» обвиняла запорожцев в том, что они «не заботились, подобно малороссийским козакам, исхитить из рук иноверного народа землю Русскую, потому что земля сия соделалась чуждою для сердец, ожесточенных грабежами и убийствами. И могли ли пришлецы, составлявшие их братство, люди различных с ними языков и исповеданий, упоенные распутством и безначалием и скрывавшие под притворною набожностью гнусное отвращение к православию, – иметь какую любовь к стране, в которой процветало благочестие с отдаленных времен? Холостая, праздная и беспечная жизнь, пьянство и необузданная вольность были отличительные черты характера сего буйного и грубого народа. Скотоводство, звериная и рыбная ловля, воровство, разбой и измена составляли их главные упражнения». Но они «отличались примерною храбростию <...> сохраняя первобытную суровость и бесчувственность своих предков, не дорожили в битвах жизнью, к которой не имели никакой привязанности. Странно, что сей дикий и свирепый народ, в ущелинах и порогах живший, любил также невинные увеселения. Запорожец играл на бандуре, припевая песни, но песни сии уподоблялись жестокому его нраву» [ИМР 1830: 62-63].

Эти «стихийные» начала Сечи литература 1820-х годов переосмысливала и в романтическом плане как противоречия чудовищные, непримиримые, в конечном счете – гибельные. Так, в повести В. Нарезного «Запорожец» (1824) козацкая столица – это «одно место в юго-восточном краю Европы, где может найти верное убежище всякий, такового ищущий. Это место называется *Запорожская Сечь* и лежит недалеко от берегов Днепра, где вливаются воды его в Черное море. Первоначально поселились там разного звания малороссияне, не находившие в отчизне своей ни крова, ни пищи. Чтобы предохранить себя от ссор, беспорядков и раздоров, могущих небольшую республику сию ниспровергнуть, храбрые люди сии положили непоколебимым законом – не иметь при себе не только жен, но даже чтобы ни одна женщина не



переходила ворот их города. Но как и самые небольшие общества имеют нужду в ремеслах, рукодельях и искусствах разного рода, а посвятившие себя единственно военному делу люди неудобно и неохотно могут заниматься чем-нибудь другим, кроме оружия, то запорожские козаки позволяют и козакам жениться и заниматься куплею и продажей нужных вещей, но с тем, чтобы таковые промышленники жили вне города Сечи в предместьях и на хуторах вместе с женами и детьми. Там дозволяется жить и торговать христианам всех исповеданий, магометанам разных поколений, жидам и язычникам. В приеме в козаки старшина совсем не заботится, кто из желающих сделаться запорожцами – какой веры, какой земли, звания, поведения; равным образом не выспрашивает, что принуждает кого, оставя отчизну, искать у них убежища <...> Но при вступлении в сие особенного рода общество, подобно как при посвящении в монашество, надобно оставить все прежние титулы и знаки отличия; там все равны: сегодня кошевой атаман или судья, а завтра простой козак; при принятии нового собрата ему дают прозвание, какое вздумается, бреют голову, оставляя... оселедец (Примечание автора: “На макуше головы небольшой клочок волос во всю их длину, который завивается за ухо”. – В. Д.), и сей профан в короткое время становится просвещенным в таинствах запорожских» [Нарежный 1824: 138-140]. И хотя «устройство Запорожской Сечи сделано... чтобы храбрые козаки защищали пределы российские от беспрестанных нападений соседей, всегда хищных, всегда вероломных; однако и самые сии защитники, сколько по уродливому образованию правления, столько и потому, что почти половина их состояла из иностранцев, для которых выгоды России или ничего, или очень мало значили, и бывали гибельнее для родных своих, чем неверные...» [Нарежный 1824: 177]. В другой, почти одновременно изданной повести «Бурсак» В. Нарежный назвал Сечь «чудовищной столицей свободы, равенства и бесчиния всякого рода» (подобно революционному Парижу!), чьи обитатели имеют «высокое право похабничать, забиячить и даже разбойничать...» [Нарежный 1824: 152].

Однако переход войска «задунайцев» на сторону России постепенно менял сложившееся негативное отношение к запорожцам. В 1832 г. появился русский перевод записок «Описание Украины» Г. Л. де Боплана, французского военного инженера, служившего у поляков в 1640-х годах. Автор достаточно объективно описывал козаков, в первую очередь – как **запорожцев**, «искусных во всех ремеслах, необходимых для общежития: плотников для постройки домов и лодок, тележников, кузнецов, ружейников, кожевников, сапожников, бочаров, портных и т.д.»; они «весьма искусны... в приготовлении пушечного пороха <...> Все казаки

умеют пахать, сеять, жать, косить, печь хлеба, приготавливать яства, варить пиво, мед и брагу, гнать водку и проч. <...> Впрочем, справедливо и то, что они вообще способны ко всем искусствам, хотя некоторые из них опытнее в одном, чем в другом. Встречаются также между ими люди с познаниями высшими, нежели каких можно было бы ожидать от простолюдинов. Одним словом, казаки имеют довольно ума, но заботятся только о полезном и необходимом, особенно о вещах, которые нужны для сельского хозяйства.

Плодородная земля доставляет им хлеб в таком изобилии, что они часто не знают, куда девать оный...»; а «в мирное время охота и рыбная ловля составляют главное занятие казаков» [Боплан, 5-6, 10]. У них «греческая вера», и они соблюдают посты, обходясь без мяса, но никогда – без напитков! Все они «без различия... возраста и состояния, стараются превзойти друг друга в пьянстве и бражничестве, и едва ли найдутся во всей Христианской Европе такие беззаботные головы, как казацкие <...> нет на свете народа, который мог бы сравниться с казаками в пьянстве: не успеют проспать и вновь уже напиваются... в досужее время», – зато в походе или на каком-то предприятии они трезвы. «Соединяя с умом, хитрым и острым, щедрость и бескорыстие, казаки страстно любят свободу, смерть предпочитают рабству и для защищения независимости часто восстают против притеснителей своих – поляков: на Украине не проходит семи или осьми лет без бунта.

Впрочем, коварны и вероломны, а потому осторожность с ними необходима; телосложения крепкого, легко переносят холод и голод, зной и жажду; в войне неутомимы, отважны, храбры или, лучше сказать, дерзки и мало дорожат своею жизнью. Метко стреляя из пищалей, обыкновенного своего оружия, казаки наиболее показывают храбрость и проворство в *таборе*, огороженные телегами, или при обороне крепостей <...> сотня их в *таборе* не побоится ни тысячи ляхов, ни нескольких тысяч татар. Если бы конные казаки имели такое же мужество, как пешие, то были бы, по мнению моему, непобедимы. Одаренные от природы силою и ростом видным, они любят пощеголять, но только тогда, когда возвращаются с добычею, отнятою у врагов, обыкновенно же носят одежду простую»; все они «пользуются крепким здоровьем <...> Немногие из них умирают на постели и в глубокой старости: большая часть оставляет свои головы на поле чести» [Боплан, 6-8].

Своеобразный итог этих исторических споров подвел Н. Устрялов – переводчик Боплана: «Украина, родная нам и по вере, и по языку, и по происхождению ее обитателей, оторгнута была литовцами от России в бедственные времена татарского владычества и вместе с Литвою в XIV

столетии досталась Польше. С сего времени многие россияне, не терпевшие владычества поляков, соединились на берегах Днепра, в южных степях Украины, опустошенных татарами, построили селения, крепости – и под именем казаков с XVI в. прославились в истории удалством редким, невероятным. Рожденные для войны, с молоком матерним всасывая страсть к битвам, ненависть к мусульманам, они долго служили стражами литовским и польским владениям против татар и турков, ежегодно выплывали в Черное море, производили отважные поиски в Крыму, в Малой Азии, даже в окрестностях Константинополя. Воинственная жизнь, зависимость от поляков, непрерывные связи с татарами изменили их обычаи, самый язык, но вера и любовь к Отечеству всегда напоминали им, что они – сыны России. Так, еще в первую, счастливую эпоху царствования Иоанна Грозного, любимый вождь их, князь Дмитрий Вишневецкий, пылая ревностью служить под знаменами древнего своего Отечества, предлагал Иоанну все южные днепровские области. Обстоятельства не дозволили привести в исполнение сию великую мысль, и Казаки Украинские в смуты Самозванцев явились если не врагами России, по крайней мере – своевольными хищниками; эту вину они загладили, избавив в половине XVII в. Малороссию от власти иноплеменников и возвратив Отечеству древнее достояние оногo» [Боплан 1832: VI-VII].

Все эти наблюдения, споры и рассуждения помогали осмыслить историю Украины. И потому отмеченные черты характера и жизни козаков (отвага, мужество, предприимчивость, бытовое пьянство, но трезвость в походе, защита в *таборе...*) стали важнейшими для козацких образов у Гоголя. Он и доверял сведениям очевидца, и переосмысливал, и/или по-другому истолковывал их. В черновиках он резюмирует наблюдения Боплана так: «Этот народ не имел строгой расчетливости и размера на всю жизнь, следствие местоположения, беспечность, равнодушие к богатству и неуверенность в нем. Часто все, накопленное трудами, обращало<сь> в одну праздничную попойку, в увеселение и забвение на одну минуту.

<Отсюда идет> Особенная страсть к увеселениям, к общественным гульбищам <...> Улица делается всеобщим собранием <...>

Все, что до наслажденья относилось, все это имел народ. Он в этом не отказывал себе никогда. Разнообразие разных блюд, совершенно [приличных] отличных в разные времена года, в разных случаях» (VIII, 600).

Другой важный пример. В записях Гоголя по истории Украины есть более позднее примечание к этому тексту: «Около порогов водился род диких коз – сугаки, с белыми лоснящимися рогами, с мягкой, атласною

шерстью» [Гоголь 1834]. – Это пересказ описания «животного, которое по-русски называется сугаком. Великоною оно с козу, ноги имеет весьма тонкие, на голове два рога белые и лоснящиеся, шерсть мягкую, гладкую и нежную, как атлас, когда животное линяет <...> Я пробовал его мясо: вкусом оно не уступает козлятине...» [Боплан 1832: 92]. Вероятно, это «излишнее», немотивированное примечание о водившихся у днепровских порогов «диких козах», которое Гоголь затем ввел в свою историческую статью, и нужно понимать как скрытое указание на то, что слово «козак» могло произойти от «козы».

### Примечание

<sup>1</sup> В слове *козак* и производных от него (обозначавших воинское единство, что сложилось в особых исторических условиях и стало основой народа) сохраняется написание, которого придерживался Гоголь в черновых редакциях своих произведений.

### Литература

- [Боплан Г.Л.] Описание Украины, соч. Боплана / Пер. с фр. Н. Устрялов. СПб., 1832.  
Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: Т. I-XIV. – М.; Л., 1937. Т. I.  
[Гоголь 1834] Записная тетрадь Гоголя, из числа принадлежавших И. С. Аксакову // Отдел рукописей РНБ. Фонд 199. Ед. хр. 1. Л. 4.  
[ИМР] Бантыш-Каменский Д.Н. История Малой России. – 2-е изд. – М., 1830. Ч. 2.  
Карамзин Н.М. История Государства Российского: В 12 т. (репринт). М., 1989. Т. V.  
[Максимович М.] Украинские народные песни, изд. М. Максимовичем. М., 1834.  
Маркевич Ник. Украинские мелодии. М., 1831.  
Маркович Яков. Записки о Малороссии, ее жителях и произведениях. СПб., 1798. Ч. I.  
Нарежный В. Запорожец // Новые повести В. Нарезного: ч. 1-3. СПб., 1824. Ч. 3.  
Нарежный В. Бурсак. Малороссийская повесть: ч. 1-4. М., 1824. Ч. 2.  
[Рубан В.Г.] Краткая летопись Малыя России с 1506 по 1776 год, с изъявлением настоящего образца тамошнего правления и с приобщением списка преждебывших Гетманов, Генеральных Старшин, Полковников и Иерархов; також землеописания с показанием городов, рек, монастырей, церквей, числа людей, известий о почтах и других нужных сведений, издана Васильем Григорьевичем Рубаном. СПб., 1777.  
Срезневский И.И. Запорожская старина. Харьков, 1833.  
[Шерер Ж.Б.] Annales de la Petite-Russie, ou L’Historire des Casagues Saparogues et les Casagues de l’Ukraine. Paris, 1788.

## ФОЛЬКЛОРНО-СМЕХОВЫЕ СМЫСЛЫ ЭСХАТОЛОГИИ ПЕТЕРБУРГА В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ»

С.О. Егорова  
Россия, Волгоград  
[kler85@rambler.ru](mailto:kler85@rambler.ru)

Башмачкин, герой повести Н.В. Гоголя «Шинель», оказывается жертвой петербургского порядка «наоборот»: властной иерархии и пространственного хаоса. Генезис этой фабулы – народная антиутопия рубежа XVII–XVIII вв. о замещении бесовски-смеховым миром реального / правильного русского мира.

Ключевые слова: властная иерархия; бесовски - смеховой мир; упорядоченный хаос; кукольный театр, карнавальное увенчание.

Bashmachkin, hero of the N. Gogol's novel "Overcoat", becomes the victim of the Petersburg's "conversely order": state authority and spatial chaos. The source of this plot is the folk's anti-utopia about the substitution of the real / fairy Russian world by the buffoon world of the devil.

Keywords: state authority; buffoon world of the devil; ranked chaos; puppet theater; carnival crowning.

Уникальность фабулы «Шинели в рамках гоголевского цикла «Петербургских повестей» видится в том, что ее герой, Акакий Акакиевич Башмачкин, последовательно становится жертвой сил, номинально призванных противостоять друг другу: властной иерархии (в лице распекшего Башмачкина «значительного лица») и «пространственно-климатического» хаоса. Во-первых, это петербургский холод, который в «Шинели» фактически является «вечным» по вычисленным исследователями повести датам [см.: Дилакторская 1986: 153-154]: морозы в «Шинели» непрерывно усиливаются с октября по май. Холод последовательно вынуждает Башмачкина к пошиву новой шинели:

*«Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья, или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз, хотя впрочем и говорят, что он очень здоров»* [Гоголь 1937-1952: III, 147. Далее все гоголевские цитаты даются по этому изданию с указанием его тома и страниц]. А после ее утраты именно петербургский холод приносит герою болезнь: *«Он шел по вьюге, свистевшей в улицах, разинув рот, сбиваясь с тротуаров... Вмиг надуло ему в горло жабу»* – и ускоряет движение к смерти: *«Благодаря великодушному вспомоществованию петербургского климата, болезнь пошла быстрее, чем можно было ожидать...»* [III, 167-168].

Второй причиной утраты шинели становится разомкнутое / распадающееся пространство петербургских площадей, где ему не суждено уйти от грабителей:

*«Он приблизился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечною площадью... Он оглянулся назад и по сторонам: точное море вокруг него»* [Ш, 161].

При этом холод, разомкнутые пространства и чиновная иерархия столицы действуют «синергически»:

*«...ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырех сторон, из всех переулков... добрался он домой, не в силах... сказать ни одного слова; весь распух и слег в постель. Так сильно иногда бывает надлежащее распеканье!»* [Ш, 167].

Отмечалось, что хаотичность и внутренняя метаморфность пространства Петербурга в «Петербургских повестях» морфологически подобны таковым в волшебном-инфернальном мире «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Ср. в «Заколдованном месте»: *«...со страхом оборотился он (дед)... вокруг провалы; под ногами круча без дна [...] уже ударился было бежать, да огляделся и стал, увидевши, что все было по-прежнему...»* [I, 313].

В то же время «звуконепроницаемость» столичного пространства, не дающая Башмачкину позвать на помощь: *«Он чувствовал, что в поле холодно, и шинели нет, стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до концов площади»* [Ш, 161], – предвосхищается в «Вие», где заблудившийся в степи Хома *«...попробовал перекликнуться, но голос его совершенно заглох по сторонам и не встретил никакого ответа»* [II, 182].

Отличие как завуалированной, так и явной фантастики гоголевского Петербурга от волшебного-сказочной и «легендарной» фантастики «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Вия» состоит в том, что столица знаменует утверждение инфернальной силы в людском / земном пространстве в качестве властной / культурной нормы. Именно в Петербурге, а точнее, в первой редакции «Портрета», вхождение нечистого в мир не только предрекается: *«...уже давно хочет народиться антихрист...»* [III, 443], – но и осуществляется: сатана в личине ростовщика шагает из «иноного» мира в людской через портретную раму.

В «Петербургских записках 1836 года» (далее в тексте – ПЗ-1836) утверждение «бесовского» мира происходит как *передвижение* «правильного» (русского) мира на северный «край света»:

*«...куда забросило русскую столицу - на край света! Странный народ русский: была столица в Киеве – здесь слишком тепло, мало холоду; переехала русская столица в Москву – нет, и здесь мало холода: подавай*

*Бог Петербург! Выкинет штуку русская столица, если подсоседится к Северному полюсу!»* [VIII, 177].

В мифе потусторонний полюс холода устойчиво соотносён с царством мертвых [см.: Мелетинский 1976: 284] – каким гоголевский Петербург подспудно и предстает: «...какая дичь между матерью и сынком! Что за виды, что за природа! Воздух продернут туманом; на бледной, серо-зеленой земле обгорелые пни, сосны, ельник, кочки» [VIII, 179].

Поэтому для жертв «упорядоченного хаоса» в «Петербургских повестях», и в том числе для Башмачкина, его источник находится не в ином мире, как для героев «Вечеров на хуторе близ Диканьки», – а в их собственном.

Историко-культурным генезисом такого замещения мира «антимиром» выступает русское народно-смеховое сознание. Как показывает Д. Лихачев, бесовский мир представлял «правильный» (русский, православный и социально упорядоченный) мир «наоборот» – и при этом был потусторонним («*инишим*» и «*кромешным*»), то есть псевдосуществующим [см.: Лихачев 1976: 9-72]. Алогизм и химеричность делали его *смеховым*. Бесовски-смеховой фикцией выступало как все *нерусское* (мир за пределами Руси и иностранцы, проживающие в ней), так и *бедность* (символизируемая теми же ложными материалами и срамной наготой), которую бедняк заслуживал сам – ленью, бродяжничеством, пьянством и игрой. Именно нечистый строит свой мир с помощью ложных материалов (ветошь, рогожа, мочало, лыко, солома) в псевдопространстве (баня, кабак). Тем самым, социальный антимир, по сути, осмеивал сам себя – добровольным саморазорением выдвигаясь за пределы серьезной и правильной реальности и этим утверждая ее «от противного».

В предпетровский период произошла двухступенчатая «реализация» русского бесовски-смехового мира и, соответственно, «ирреализация» мира прежнего, правильного. В середине XVII в. неудачные войны привели к массовому обнищанию городских низов, что сделало «ложные» пространства и материалы (в том числе кабаки и «гуньки кабацкие» для пропившихся) отчасти нормативной реальностью. В то же время социально упорядоченный мир не только подспудно превращался в химеру, но, в силу своего невнимания к безвинно обнищавшему большинству, утрачивал моральную правоту. То есть отчасти становился как смеховым (мнимым), так и бесовским. В начале следующего века Петр Великий утвердил в качестве государственной нормы другую, иностранную (европейскую) ипостась русского бесовски-смехового мира и воплотил эту новую норму (обратную прежней) в новой столице, Санкт-Петербурге. В развитие этой перекодировки «Всешутейший собор» Петра

передвинул прежнюю русско-православную норму в область бесовски-смеховой химеры – уже не субъекта, а объекта осмеяния [см.: Панченко 1996: 144-156]. Два мира Древней Руси поменялись метами и признаками.

Гоголевский Петербург соединил в себе две исторически наследующие черты утвердившегося русского «антимира»: смеховой химеры и иностранной властно-культурной нормы. Произошло превращение реального мира (воплощенного в России) в мир петербургский: *«Москва нужна для всей России, для Петербурга нужна вся Россия»* (ПЗ-1836), [VIII, 179]. Поэтому Петербург – *«...уже совершенный немец»*, в отличие от Москвы – *«... все еще русской бороды...»* [VIII, 178]. Но и «немецкость» новой столицы отчасти химерична – отсюда оксюморон *«русские иностранцы»* в «Шинели» [III, 145]. Поэтому иностранные (нормативные для новой столицы) угощения являются в то же время подложными, то есть «смеховыми» – как и их продавцы: *«Я сердился... на грека, титуловавшего себя молдаванским кондитером, с его сомнительными и неопределенными вареньями»* (ПЗ-1836) [VIII, 188].

В свою очередь, русский мир предстает в тех же ПЗ-1836 зазеркальной химерой: *«Когда... блеснул один только Петропавловский шпиль, отражаясь в бесконечном зеркале Невы, – мне казалось, будто бы я был не в Петербурге: мне казалось, будто я переехал в какой-нибудь другой город, где я уже бывал, где все знаю и где то, чего нет в Петербурге»* [VIII, 188-189].

Это отражает «эсхатологическое» отношение народа к Петербургу как искусственному и призрачному городу, столице «подменного царя» и пророчествами о его неизбежном исчезновении [см., напр.: Кривонос 1996: 47-48; ср.: Иваницкий 2000: 137].

Фольклорным жанровым мостом между воцарившимся бесовски-смеховым миром народной антиутопии и гоголевским Петербургом служит раешный кукольный театр – весьма популярный в литературной среде 1830-х гг. [см. подр.: Александрова: 2001: 50-65]. Применительно к «Шинели» особенно интересны те присутствующие в повести наследники кукольных персонажей, которые утверждают собою «смену миров». Прежде всего это *страшный портной*, неотъемлемый источник волшебных происшествий в пьесах о Панталоне (Петрушке). То ножницы портного превращаются в верховую лошадь, которая уносит героя в тартарары; то бедолага высовывает голову под вывеской с раскрытыми портновскими ножницами, которые закрываются и голову отрезают. По справедливым оценкам М. Вайскопфа, именно эта фигура – прообраз Петровича в «Шинели» [см.: Вайскопф 1993: 333]. Отказываясь чинить старую шинель Башмачкина и



скраивая новую, Петрович фактически выступает «князем мира сего» – господином роковой судьбы героя и скрытым хозяином этого мира.

Вторым пришельцем из раешного театра в «Петербургских повестях», утверждающим иностранную «антикультуру» в качестве химерической нормы, является доктор-шарлатан (как правило, немец). Придя к Башмачкину, доктор фактически заменяет лечение надгробным словом: *«...„А вы, матушка, и времени даром не теряйте, закажите ему теперь же сосновый гроб, потому что дубовый будет для него дорог“»* [III, 167-168]. Абсурдные рецепты доктора в «Носе», как и «лечение» Поприщина в доме скорби «Записках сумасшедшего», подобно лечению больной головы Петрушки по рецепту «страшного лекаря»: *«обрить догола, череп снять, кипятком ошпарить, поленом ударить, и будет голова здорова»*. Показательно, что шутовское лечение Петрушки регулярно заканчивается его «нешутейным» низвержением в ад – знаменующим окончательное утверждение бесовского мира на месте прежнего [см.: Пропп 1966: 61-62; ср.: Вайскопф 1993: 225].

Неоднократно писалось о житийном пласте фигуры Башмачкина: прежде всего, в связи с его детски - ангельским «незлобием» [см., напр.: Ветловская 1999: 18-35]. Это говорит о его принадлежности к прежнему правильному / русскому миру и о «вершинном» месте в его ценностной иерархии. Соответственно, «карнавальное увенчание» Акакия Акакиевича «ложными» материалами – смех не «включения», а безусловного «исключения». И исходит он как от чиновной иерархии (в лице чиновников, сыплющих ему на голову бумажки и называющих это «снегом»), так и от петербургского пространства в целом:

*«...всегда что-нибудь да прилипало к его вицмундиру: или сенца кусочек, или какая-нибудь ниточка; к тому же он имел особенное искусство, ходя по улице, попевать под окно... в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь, и оттого вечно уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки и тому подобный вздор»* [III, 143, 145].

Наконец именно Башмачкин осуществляет описанный Д. Лихачевым бунт правильного мира, отодвинутого в «кромешное» пространство. Сначала – словесный, когда в агонии он – *«...сквернохульничал... так что... хозяйка даже крестилась... тем более, что слова эти следовали непосредственно за словом „ваше превосходительство“»* [III, 168]. А затем действенный, когда в виде призрака Башмачкина срывает шинель с генерала – своего подлинного («властного») убийцы [см.: Гуковский 1959: 351, 355]. Но о «бунте» рассказчик сообщает как о недостоверном слухе; а «жертва» («значительное») оказывается таковой после нескольких

бокалов шампанского. Тем самым бунт совершается по законам «кромешного» петербургского мира.

### Литература

Александрова С.В. Повести Н.В. Гоголя и народная зрелищная культура // Русская литература. 2001. № 1. С. 50-65.

Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.

Ветловская В.Е. Житийные источники гоголевской «Шинели» // Русская литература. 1999. № 1. С. 18-35.

Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14-ти тт. М.-Л. 1937-1952.

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.;Л., 1959.

Дилакторская О.Г. Фантастическое в петербургских повестях Н.В. Гоголя. Владивосток, 1986.

Иваницкий А.И. Гоголь. Морфология земли и власти (*К вопросу об историко-культурных истоках бессознательного*). М., 2000.

Кривонос В.Ш. Фольклорные и мифологические мотивы в «Петербургских повестях» Гоголя // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1996. Т. 55, № 1. С. 44-54.

Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смеховой мир Древней Руси. Л., 1976. С. 7-90.

Маркович В.М. «Петербургские повести» Н.В. Гоголя. Л., 1989.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.

Панченко А.М. Русская культура в период петровских реформ // Из истории русской культуры. Т. 3 (XVII - начало XVIII в.). М., 1996.

Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1966.

## НАРОДНАЯ ТОЧКА ЗРЕНИЯ В КОМПОЗИЦИИ ДРАМЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО «ГРЕХ ДА БЕДА НА КОГО НЕ ЖИВЕТ»

*М.Г. Матлин*

Россия, Ульяновск

[matlin@mail.ru](mailto:matlin@mail.ru)

В статье анализируется народная точка зрения и формы ее воплощения в драме А.Н. Островского «Грех да беда на кого не живет»

Ключевые слова: фольклор, композиция, драма, песня, сказка, А.Н. Островский, драматургия, фольклоризм.

The article analyzes people's point of view and forms of its realization in the drama of A. N. Ostrovsky's "Sin da trouble for anyone not living"

Key words: folklore, composition, drama, song, tale, A. N. Ostrovsky, drama, folklorism.

Известно, что русский фольклор и шире – русская народная традиционная культура явились одним из важнейших факторов, обусловивших уникальность художественного мира, созданного А.Н.Островским. При этом фольклор в его произведениях может присутствовать как в явном виде – пение песен, рассказывание сказок, разыгрывание обрядов, народных драм и т.п., т.е. иметь генетический характер, так и в скрытом – своеобразным вторым сюжетным планом, оттенком образа, – в таком случае его появление может быть обусловлено сложными и разнообразными типологическими схождениями. Такие типы фольклоризма присущи, конечно, не только творчеству А.Н. Островского. В русской литературе, как показал Д.Н. Медриш, они имеют универсальный характер [Медриш 1980]. Но именно у драматурга обращение к фольклору, к народной традиционной культуре наиболее ярко реализовывало важнейшую эстетическую функцию – вводить в сюжет народный взгляд, народную точку зрения [Вишневская 1973: 4-6]. «Для Островского – национального драматурга, – писал Н.Н. Скатов, – все уже соотнесено со всем. Купеческая жизнь с общенародной, крестьянской прежде всего. Хотя в пьесе такого народа может и не быть, это все меняет в самом изображении купечества, и пьеса перестает быть просто пьесой о купцах» [Скатов 1973: 196].

Конечно, народная точка зрения в композиции его произведений, понимаемой как взаимодействие различных точек зрения, видений [Успенский 1970: 5, 10-11, 18 и др.], в разные периоды и в пьесах разных жанров воплощалась по-разному.

Рассмотрим это на примере драмы А.Н. Островского «Грех да беда на кого не живет». Прежде всего отметим, что в основе сюжета этой драмы лежит ситуация «семейной измены» – одна из типичных и устойчивых сюжетных ситуаций в драматургии Островского (драмы «Не так живи, как хочется», «Гроза», комедии «На бойком месте», «Бешеные деньги» и др.). Но в каждом из его произведений художественное воплощение данной ситуации обладает, конечно, неповторимой конкретностью и оригинальностью, потому и народная точка зрения, создаваемая с ее помощью, реализуется по-разному.

В драме «Грех да беда на кого не живет» народная точка зрения, как мы отметили, воплощается с опорой на сказку, конкретно – бытовую сказку. Среди многочисленных сюжетов, составляющих корпус бытовых

сказок, существует довольно значительная группа, основой сюжета в которой является «семейная измена». Их можно условно разделить на два типа в зависимости от характера «измены»: в одних (большая часть) налицо действительная неверность жены, в других – клевета на жену. Соответственно в сказках первого типа (АА 882 А; \*905; 1350; \*1355; 1360 А, В; 1360 1; 1361 1; 1380; 1406 \*В, С; \*1563 III; 1725, 1734 [Андреев 1929: 62-102] в центре сюжета хитроумные проделки неверной жены, обводящей мужа вокруг пальцев, или, наоборот, изобличение неверности мужем (или другим персонажем) и наказание.

В качестве примера приведем фабулу двух сказочных сюжетов.

«Никола Дупленский» (АА 1380).

*Жена имеет любовника; муж узнает об этом; обманывает жену, рассказывая о чудесном дереве, дающем мудрые советы; жена идет к дереву (в дупле которого спрятался муж) и получает совет, как избавиться от мужа: кормить его блинами, тогда он ослепнет и/или оглохнет; муж прикидывается что он ослеп/оглох; жена приводит любовника; муж убивает любовника [Ончуков 1909: 338-340].*

«Гость Терентий» (АА 1361 1).

*Жена имеет любовника; она хочет избавиться от мужа; любовник учит ее притвориться больной и отправить мужа за лекарством; по дороге муж встречается с человеком, который советует ему вернуться домой; прохожий и муж (спрятанный в мешке) просят у жены переночевать; муж убеждается в неверности жены, избивает ее и прогоняет любовника [Ончуков 1909: 139-141].*

Оба эти сюжета относятся к числу так называемых «мировых сюжетов». Но несмотря на это, а также на наличие литературной обработки на довольно ранней стадии существования сюжетов, им присуща и национальная окрашенность, проявляющаяся в конкретности предметного мира, в оттенках разработки ситуации (см.: [Померанцева 1965: 13-19]).

Менее популярны сюжеты, утверждающие превосходство женской хитрости и изворотливости. Показательна в этом отношении сказка из сборника Н.Е. Ончукова, получившая условное название «Смех и слезы» [Ончуков 1909: 334-335].

*Прохожий удивляет попа своей мужской силой; поп рассказывает об этом попадье, та требует привести этого прохожего, выдавал его за брата; изменяет попу с ним.*

Отмеченные сказочные типы представляют довольно сложную разработку ситуации, обладающей значительным внутренним драматизмом. С одной стороны, своеобразное состязание в ловкости,

хитроумии между женой и мужем (или помощником мужа) придает сюжету яркое комическое звучание. С другой стороны, финал, часто заканчивающийся убийством, потенциально несет в себе трагическое начало, которое, вследствие общей установки данной жанровой разновидности на эстетику комического, так и остается потенциальной.

Однако в сюжетах второго типа, где измены нет, а сам мотив ее возникает в результате клеветы, трагическое входит в повествование, оригинально сплавляясь с комическим. Наиболее показательны варианты сюжета, обозначенного в указателе как «Баба хуже черта» (АА 1165\* [Андреев 1929: 77]).

«Черт не может поссорить супругов, за дело берется злая баба; она наговаривает жене, что муж ей изменяет, советует срезать у него три волоса из бороды, когда будет спать, чтобы он еще больше любил ее; она верит, муж в ссоре избивает или убивает жену» [Сравнительный указатель сюжетов 1979: 285].

Близость второго типа к некоторым балладам, где также основным является клевета на жену, осознавалась и самим народом. Зафиксированы сказки, представляющие прямое переложение балладного сюжета: «По навету клеветников муж казнит жену, которая во время его долгой отлучки будто бы не ждала его и не занималась хозяйством («У тебя в дому все не по-старому, не по-прежнему»); убедившись в ее невиновности, он жестоко расправляется с клеветниками, а затем кончает жизнь самоубийством (его хотят отравить)» [Сравнительный указатель сюжетов 1979: 253].

Сюжет АА 1165\* также относится к числу «мировых сюжетов». В свое время он был довольно обстоятельно обследован как русскими, так и европейскими учеными (см.: [Перетц 1894; Поливка 1910]). Как отмечали исследователи, «сюжет этот в христианской средневековой атмосфере оказался в числе популярных сюжетов о черте и злой жене, бабе. Благодаря деятельности средневековых проповедников, он проник затем в народ» [Поливка 1910: 365]. В России, по мнению В.Н. Перетца, «одним из посредствующих звеньев в передаче интересующего нас рассказа» было «Великое Зерцало и синодики, черпавшие из него повествовательный материал» [Перетц 1894: 15]. Но и в этом случае религиозно-дидактические мотивы в народной среде под воздействием общей жанровой установки на эстетику комического подверглись существенному переосмыслению и трансформации. Как отмечал В.Я. Пропп, «сказка направлена не против женщин вообще, а против любительниц семейных ссор, интриг и скандалов и высмеивает их» в отличие от проповедей и поучительной литературы, где данный текст использовался как

«монашеское орудие против женщин, которые, по учению церкви, есть вместилище всякого зла» [Пропп 1984: 248].

Такое живое многообразие типов, мотивировок в разработке ситуации, неоднозначность эстетической окрашенности сюжетов отражала не только сложность самой жизненной коллизии, ставшей основой сказки, но творческую силу и универсальность народного художественного сознания. Прежде всего на это многообразие опирался Островский, разрабатывая некоторые опорные мотивы сюжетов данной группы сказок в соответствии с «правдой жизни» и «правдой характеров».

Так уже первоначальная характеристика ситуации в драме «Грех да беда на кого не живет», дающаяся несколькими персонажами, включает осмысление ее одним из центральных – Красновым. Ослепленный сильной, страстной любовью к красавице жене, временным миром и ладом, царящим в семье, начавшийся разлад, на который ему пытаются указать другие, он воспринимает как попытку оклеветать жену. Об этом он говорит, обращаясь к своей сестре:

«Краснов. Ну, не змея ли ты теперича подколодная! а еще сестра называешься. Чего тебе хочется? Меня с женой расстроить? Ненавистно тебе, что я ее люблю? Так знай ты завсегда, что я ее ни на кого не променяю» [Островский 1974 2: 412].

Хотя их слова, обвинения в адрес Тани задевают его сердце, Краснов стойко держится за свой идеал семьи, ради воплощения которого он перенес столько лишений и мук. Вот тут-то и находит он опору в традиционном осмыслении происходящего, являющимся важнейшим элементом в рассмотренных сказках второго типа.

«Краснов. Что они с моей головой делают! Аль в самом деле смотреть надо, аль смущают только. Где ж тогда, значит, любовь! Да неужто, господи, я себе не утеху, а муку взял! Встряхнись, Лев Родионов, встряхнись! Не слушай лукавого (подчеркнуто мною – М.М.)! Одна у тебя радость, – он отнимет, сердце высушит. Всю свою жизнь загубишь. Все это наносные слова, вот что. Ненавистно стало, что жена хороша да живем ладно. – и давай мутить (подчеркнуто мною – М.М.). Видимое дело. В каждой семье так. Бросить да не думать, вот и конец» [Островский 1974 2: 414].

Весь монолог Краснова и особенно выделенные предложения действительно совпадают с типичным началом сказки АА 1165\*. «Жил-был муж с женой; жили они хорошо. Ходил мужичок (метафорическая замена дьявола, черта – М.М.) смущать их три года, не мог их смутить. Жиденок (в других вариантах устойчиво – баба [Сказки Филиппа Павловича Господарева 1941: 515-517] пошел; их в один час смутил» [Худяков 1861: 131].

Подобная мотивировка сложившейся ситуации в драме введена в сферу сознания одного из персонажей, то есть субъективизирована, являясь важной чертой его социально-культурного уровня. При этом религиозно-дидактический элемент, присутствовавший в сказке в переосмысленном виде (в соответствии с эстетикой комического), используется Островским в его первоначальном «высоком» значении, ибо этого требовал выбранный жанр – драма и определяемые ею принципы изображения центрального персонажа.

Появление такой мотивировки в начальной фазе ситуации задавало тем самым определенную (ориентированную на бытовую сказку) «модель» ее, позволявшую не только активно подключать к происходящему на сцене демократического зрителя, опираясь на его культурный опыт, но и вводить национально-специфическую окрашенность в ситуацию общечеловеческую, не раз уже разрабатывавшуюся в европейской драматургии.

Мотив «смущения» героя «окаанным» существует не только в начальной фазе ситуации, но и далее, приобретая сквозной характер, являя одну из доминант психологического строя героя.

«Краснов (встает). <...> Близко он, окаанный, подле меня ходил. Мало того, что в уши-то шепчет, а – и сказать грех (тихо) – и под руку толкает» [Островский 1974 2: 432].

И наступившее временное затишье в семье, созданное мнимым раскаянием Татьяны, определяется в пьесе как победа над нечистым.

«Архип. Пожалуй, пойдем. Теперь у нас, слава богу, опять совет да любовь. Хорошо, когда в доме согласие! Хорошо, детки, хорошо! (Уходя.) Окаанный сквозь землю, – господь по земле» [Островский 1974 2: 435].

Такое осознание ситуации сопрягается в пьесе с точками зрения других персонажей, при помощи чего развивается и углубляется намеченное сходство со сказкой. Важнейшим является восприятие сестры Тани. Для Жмигулиной, возвращенной так называемой «миражной культурой», ситуация имеет сугубо бытовой характер и лишена какого-либо нравственного значения. Ее утверждения, что женщине «без хитрости жить никак нельзя», что при их помощи муж может жене так ввериться, «что ты хоть в глазах у него амурничай, он и то не будет замечать» [Островский 1974 2: 427], как и в предыдущем случае, служат не только прекрасной характеристикой данного персонажа, но и вводят новый аспект использования сказочной традиции. Устанавливаемый ею тип поведения замужней женщины соответствует доминанте поведения героини бытовых сказок первого типа. Действительно, в них центром сюжета является обман, одурачивание мужа в той или иной форме,

определяющий, как мы показали выше, своеобразие данной группы бытовых сказок. Оговоримся, что обман и одурачивание мы выделяем в данной сказочной группе именно в сравнении с другой группой, где налицо клевета, а не измена, так как сами по себе обман и одурачивание – одна из коренных черт поэтики бытовых сказок вообще (см.: [Пропп 1976: 250; Юдин 1979: 52]).

В отмеченных сюжетах мы встречаем и «притворную любовь» жены к мужу [АА 1350, 1355\*\*; 1380]. Как и героиня сказок, Жмигулина убеждена: мужу «ни за что не понять, что притворное обращение, что настоящее» [Островский 1974 2: 427], главное так обойти его, чтобы он в жене души не чаял. Важную роль в сюжете некоторых сказок играет и мотив «слепоты мужа» (в прямом и переносном значении), когда действительно жена «в глазах у него амурничает». Разработан он в отмеченной нами сказке «Никола Дупленский», в сюжете АА 1421\* и некоторых других. Художественную яркость и красочность он приобретает в сказках с антиклерикальной направленностью, как, например, в уже указанном сюжете АА 1734.

Связь образа Жмигулиной с комплексом сюжетных мотивов цикла бытовых сказок о неверных женах усилена ее функцией в сюжете драмы. По сути она является «катализатором», который ускорил и вывел на поверхность скрытый разлад в семье Красновых. Именно ее активность сыграла весьма важную роль в происшедших трагических событиях. Не случайно поэтому возникает в процессе развития действия сопоставление ее хитроумных проделок с дьявольскими кознями, еще раз обнажающее указанную нами связь драмы со сказкой «Баба хуже черта».

«Афоня. Вы дьяволы! Вы обманули брата. Я давеча по глазам вашим видел: у вас огни в глазах бегали, дьявольские огни» [Островский 1974 2: 439].

Таким образом сюжетное развитие ситуации «семейная измена» в драме, которое опирается на эстетическое богатство осмысления этой же ситуации в народной бытовой сказке, раскрывается в реалистическом произведении в системе художественных образов, утверждающих различное понимание ее, и в их взаимодействии. Тем самым достигается не только многозвучность и объемность изображаемых событий, но и сама народная точка зрения существует в художественном целом не в каком-то одном зафиксированном значении, а во всей своей сложности и противоречивости.

Но опорой на отдельные элементы поэтики бытовых сказок не исчерпываются ни связи драмы с фольклором, ни, соответственно, народная точка зрения. Если рассмотреть теперь восприятие ситуации главной героиней, то картина резко усложняется. Ее видение,



психологический мир в целом раскрывает образ, не имеющий по своей сущности почти никаких точек соприкосновения со сказочным типом ловкой и хитроумной бабы. Изнутри самой себя, в осознании и переживании сложившейся ситуации, Татьяна предстает в сюжете, отличающейся от представлений о ней других. При всей сложности и неоднозначности характер ее объективно несет в себе целый ряд черт, свидетельствующих о сознательной ориентации его драматургом на совсем иную фольклорную традицию изображения женщины. Наиболее показательны в этом плане лирические сетования героини на судьбу, на необходимость «всю жизнь с постылым горе мыкать» [Островский 1974 2: 421]. Растущее и крепнущее чувство к другому и ясное понимание невозможности отдаться любви прямо и всецело вызывают настоящий причет в ее устах: «Бесталанная моя головушка! Что только я над собой сделала! Зачем я замуж пошла! Утопила я себя, просто утопила» [Островский 1974 2: 425]. Безоглядность, сила и страстность души прекрасно раскрываются в ее лирическом восклицании: «Кабы моя была воля, так и полетела бы к нему» [Островский 1974 2: 427].

Но эта сила и страстность в любви, сближающие Татьяну с Катериной из «Грозы», не слиты у ней так же крепко и органично с нравственной чистотой и высотой, с чувством ответственности за свои дела и помыслы не только перед конкретными людьми, но Богом. Поэтому даже чувство вины перед мужем сравнительно легко преодолевается, почти снимается.

«Краснова. <...> Ведь уж он меня хоть зарежь, я его любить не буду. Еще дай он мне волю, так я бы хоть какое-нибудь чувство к нему имела; а теперь назло буду все напротив делать; хоть бы я и виновата была перед ним, я и за вину не сочту; надо же мне ему чем-нибудь выместить» [Островский 1974 2: 426].

Таким образом характер Тани Красновой, в котором воплотились наблюдения художника над своеобразием изменений в русской семье определенного социально-культурного слоя, являл собой исторически новый вариант личности. В нем сложно переплетались, взаимодействовали традиционные, укорененные в сознании представления и нравственные нормы, и новые, порожденные начавшимся процессом изменения положения женщины в обществе и семье, который сильнее затрагивал и более глубокие пласты русского общества. В соответствии с этим меняется содержание такого важного в структуре ее образа и всего сюжета мотива «воля».

Восклицание главной героини: «Что за жизнь, когда воли нет» [Островский 1974 2: 442], попытка оправдать свою измену отсутствием «воли» сближают ее со многими другими персонажами из пьес

Островского, включая Катерину, и вместе с ними с одним из типичных женских образов традиционной крестьянской лирики. Но одна из финальных сцен драмы обнажает несходство сходного, не только раскрывая изменения в значении понятия «воля», но и столкновение двух исторических пластов сознания. Когда Татьяна заявляет мужу, что не любит и никогда не любила его, что, чем «обеим мучиться», «лучше разойтись» [Островский 1974 2: 448], Краснов в недоумении спрашивает: «Как разойтись? Куда разойтись?» [Островский 1974 2: 448]. Это недоумение, чисто пространственное представление о «расхождении» мужа и жены, ярко обнажает не просто непонимание одного другим, а историческое непонимание. Краснов мог пойти на многое в стремлении создать и сберечь семью, где «жена да прилепится к мужу, а муж к жене, и будут одно», но до определенных границ. Здесь же делалась попытка взорвать сам фундамент, на котором держались его представления о семье, да и в целом о мире. Этого допустить он не мог.

Итак, можно сделать вывод, что и в композиции драмы «Грех да беда на кого не живет» так же, как и в «Грозе», большую роль играет народная точка зрения. При этом на первый план, в отличие от «Грозы», выходят традиции бытовых сказок и народных лирических песен с той же ситуацией в основе («семейная измена»). Опираясь на широкий спектр художественных значений, которые имела эта ситуация в различных фольклорных жанрах, драматург воплощает народную точку зрения во всей ее сложности и противоречивости. И если в «русской трагедии» она существовала также как самостоятельная точка зрения (баллада «Муж убивает жену»), а не только включенной в сферы отдельных персонажей, являясь в определенной степени элементом авторского сознания, то в драме «Грех да беда на кого не живет» такого сюжетно-композиционного элемента уже не могло быть. Слишком далеко и глубоко зашли процессы распада и трансформации народных основ в личности и в семье в купеческой среде, чтобы возможно было прямое, авторское соотнесение ситуаций и конфликтов с миром народной культуры.

## Литература

- Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.
- Балашов Д.М. История развития жанра русской баллады. Петрозаводск, 1966.
- Великорусские народные песни: В 7 т. / Изданы проф. А.И. Соболевым. СПб., 1895. Т. 1.
- Вишневская И. Почему Островский – великий драматург // Театр. 1973. № 4. С. 3-9.
- Добролюбов Н.А. Луч света в темном царстве // Н.А. Добролюбов. Собрание сочинений: в 9 т. М., 1961. Т. 6. С. 7-139.

- Кашин Н. Символика Островского // Жизнь. 1922. № 3. С. 5-26.
- Кулиш Ж.В. «Снегурочка» А.Н. Островского и народное творчество. Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Саратов, 1963.
- Лебедев Ю.В. О народности «Грозы», «русской трагедии» А.Н. Островского // Русская литература. 1981. № 1. С. 14-31.
- Лотман Л.М. Островский и литературное движение 1850-1860-х годов // А.Н. Островский и литературно-театральное движение XIX-XX веков. Л., 1974. С. 83-110.
- Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. Саратов, 1980.
- Ончуков Н.Е. Северные сказки. Спб., 1909.
- Оснос Ю. В мире драмы: Статьи. М., 1971.
- Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. М., 1978. Т. 2.
- Перетц В.Н. К истории русской народной сказки: Сравнительные этюды. СПб., 1894.
- Поливка И. Баба хуже черта // Русский филологический вестник. 1910. № 2. С. 342-366.
- Померанцева Э.В. Судьбы русской сказки. М., 1965.
- Пропп В.Я. Жанровый состав русского фольклора // В.Я. Пропп. Фольклор и действительность: Избранные статьи. М., 1976. С. 46-82.
- Пропп В.Я. Русская сказка. Л., 1984.
- Сказки Филиппа Павловича Господарева / Зап. текстов, вступ. ст., прим. Н.В. Новикова. Петрозаводск, 1941.
- Скатов Н.Н. Создатель народного театра // Звезда. 1973. № 3. С. 192-201.
- Сравнительный указатель сюжетов: Восточно-славянская сказка. Л., 1979.
- Успенский Б.А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970.
- Холодов Е. А.Н. Островский в 1855-1865 годах // А.Н. Островский. Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1974. Т. 2. С. 658-690.
- Худяков И.А. Великорусские сказки: Вып. 2. М., 1861.
- Черных Л.В. А.Н. Островский // Русская литература и фольклор: (Вторая половина XIX века). Л., 1982. С. 369-416.
- Штейн А.Л. Мастер русской драмы: Этюды о творчестве Островского. М., 1973.
- Юдин Ю.И. Типология героев бытовой сказки // Русский фольклор. Л., 1979. Т.19. Вопросы теории фольклора. С. 49-64.

## МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПОВЕСТИ «СТЕПЬ» А.П. ЧЕХОВА

*В.А. Смирнов*

Россия, Иваново

smirnovva1@yandex.ru

Статья посвящена изучению «скрытого» чеховского фольклоризма, в ней рассматриваются пути приобщения к миру сакрального. Новое рождение героя обусловлено постижением тайн женского начала.

Ключевые слова: принципы фольклоризма, новое рождение, женское начало.

The article is devoted to studying of the "hidden" Chekhovian folklorism, in it ways of familiarizing with the world of the sacral are considered. The new birth of the hero is caused by comprehension of secrets of a feminine.

Keywords: principles of folklorism, new birth, feminine.

Проблема чеховского фольклоризма является одной из сложнейших в нашем литературоведении. Так, известный петербургский теоретик Л.И. Емельянов считает саму постановку вопроса о фольклоризме в творчестве А.П. Чехова малоперспективной, настолько, по его мнению, писатель был далек от фольклора [Емельянов 1966: 256].

Понять скептицизм Л.И. Емельянова можно: в самом деле, долгое время в исследованиях, посвященных этой проблеме, рассматривались лишь прямые включения, реминисценции из фольклора, словом, то, что лежит на поверхности [Баранов 1965: 14].

Получилась довольно своеобразная картина: по мере возрастания мастерства А.П. Чехова «фольклоризм» в его произведениях «исчезал», хотя совершенно очевидно, что он принимал какие-то иные формы, иное качество.

Эту антиномию, с моей точки зрения, прекрасно разрешил Д.Н. Медриш. Оказалось, что «нулевая развязка», «неоконтуренная композиция» чеховских рассказов типологически совпадает с сюжетной ситуацией народных лирических песен. Эта форма «русского рассказа», разумеется, существовала и раньше (скажем, в «Записках охотника» И.С. Тургенева), но именно Чехов, а затем И.А. Бунин, довели ее до совершенства [Медриш 1980 157-158]. Методологически важным в этом отношении является, с моей точки зрения, следующее наблюдение И.Н. Сухих: «Рассказы Чехова не просто соседствуют в хронологической структуре, но смыкаются между собой как элементы сложного художественного построения, общая тема, «общая идея»

находится за пределами каждого из них в отдельности и явлена в целом множестве их» [Сухих 1987: 44].

Исследования А.А. Потебни, а впоследствии Г.И. Мальцева, В.И. Ереминой показали, что «сцепление» элементов лирической песни мотивируется на уровне традиции, а не на уровне самого текста [Потебня 1865: 127; Мальцев 1989: 94; Еремина 1978: 34]. Обращение к таким формулам в рассказе, повести, которую Н.В. Капустин обозначает как *эпико-лирический* жанр, придает им панорамность, особое пространство. По сути это свойство жанра, которое очень точно в свое время сформулировал А.Н. Веселовский, назвавший его «коллективным самоопределением личности» [Веселовский 1989: 63].

В наши дни об этом немало написано Г. Гачевым, М. Поляковым. Последний, в частности, отмечает: «Именно поэтические формулы – опора лирической композиции, при которой эти «нервные узлы» заменяют пространственно-линейное движение сюжета в других жанрах» [Поляков 1978: 262].

В этом отношении очень интересно наблюдение М.Ч. Ларионовой: «В повести «Степь», на первый взгляд, нет никакого действия, кроме путешествия мальчика Егорушки по бескрайней степи и его детских впечатлений, однако соединение архетипических парадигм детства, путешествия и степи рождает скрытый сюжет повести – сюжет инициации [Ларионовой 2006: 63]. Однако возникает закономерный вопрос, неужели все так просто, Егорушка переживает временную смерть, возрождается в новом качестве, а восприимчиком является Варламов, по определению М.Ч. Ларионовой, хозяин царства мертвых. И далее: «Варламов картав, незлобив, он кружит по степи. Мотив кружения отсылает к быличкам, и образу лешего – хозяина леса и покровителя стад. Варламов покупает шерсть. Шерсть (волосы) –местилище души, хозяину отдают души животных; леший покровительствует пастухам».

Неужели все так просто?! Да и потом леший все-таки хозяин леса, а потом уже степи. Во имя чего же совершается инициация Егорушки?!

Разгадкой, очевидно, могут быть размышления главного героя, но ведь это и раздумья самого А.П. Чехова: «Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги <...> Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно. Можно, в самом деле, подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья-Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони» [VII, 70]<sup>1</sup>.

Как отмечают ведущие эпосоведы, для русских былин весьма характерен именно степной пейзаж. И это далеко неслучайно. Именно в причерноморских, приазовских степях произошла встреча Севера и Юга, славянских и скифских, а впоследствии сарматских племен. От наследников согдайцев и парфян были переняты, как отмечает известный итальянский исследователь Ф. Кардини, основные принципы ведения «конского боя», сам культ «всадника на коне», защитника людей, оберегателя земли» [Истоки рыцарства в Европе 1986: 211-212].

Особую роль в выработке культуры «всадничества» играли так называемые «дарительницы коней», а в сказках, как мы помним, герой благодаря коню становится красивым и умным, только благодаря коню он достигает «горнего места», места невесты.

Связано это, безусловно, с космическим посвящением, именно поэтому своего избранника невеста ударяет перстнем в лоб и у него зажигается звезда.

Примечательно, что в повести у Егорушки возникают вполне определенные ассоциации, связанные с графикой Драницкой: «На Егорушку пахнуло легким ветерком, и показалось ему, что какая-то большая черная птица пронеслась мимо и у самого лица его взмахнула крыльями» [V: 54].

Анализируя языческий пантеон, воздвигнутый в 980 г. князем Владимиром, М.А. Васильев пришел к выводу, что важнейшее место в нем занимали иранские божества Хорс и Семаргл, причем последний (пес с крыльями, охранитель полей), по мнению ученого, имел птичье-змеиную природу» [Васильев 1989:137-138].

В этом отношении, вероятно, в чем-то прав Н.В. Капустин, отмечающий в частности: «В контексте постоянно дающих о себе знать образов, подробностей, уводящих в далекие времена (как пространство, соединяющее разные века, «каменная баба», вызывающая ассоциации с «тмутараканским идолом» из «Слова о полку Игореве», разбросанные в степи черепа и др.), трудно отказаться от мысли, что упоминание Донца в данном случае является аллюзией: река, когда-то помогавшая князю Игорю, оказывается источником несчастья для чеховского героя [Капустин 2003:134].

Попробуем все же разобраться с «ассоциациями». Уже В.Н. Перетц, а вслед за ним Л.А. Дмитриев и ряд других комментаторов «Слова...» отмечают, что «Тмутараканский болван» – это колоссальная статуя Астарты, дарительницы коней, богини боевых колесниц [Дмитриев 1987: 198].

Видимо, с этим и связан благословляющий поцелуй графини, да и само впечатление от нее у Егорушки: «...увидел черные бархатные брови,

большие карие глаза и выхоленные женские щеки с ямочками, от которых, как лучи от солнца, по всему лицу разливалась улыбка» [VII, 62].

Если продолжить этот ассоциативный ряд, то упоминание о часах в гостинной графини тоже носит далеко неслучайный характер: «...имевшие форму утеса, на утесе стоял дыбом золотой конь с бриллиантовыми глазами, а на коне сидел золотой всадник, который всякий раз, когда часы били, взмахивая шашкой направо и налево».

В этой связи, я думаю, уместно привести мнение Б.М. Гаспарова, который полагает, что Тьмутаракань в «Слове» – это центр потустороннего мира: «Это конец света», достигнув которого герой преображается, пройдя инициацию, он получает новый статус приобретенного к универсуму [Гаспаров 2000: 123].

Можно ли говорить о таких параллелях в связи со степью?! Ответ, безусловно, находится в самой повести, но это уже, несомненно, размышления самого автора: «Едешь час-другой... Попадается на пути молчаливый старик курган или каменная баба, поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землею ночная птица, и мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки – степнячки и все то, что сам сумел увидеть и постичь думаю.

И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в голубом небе, *в лунном свете*, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинает чудиться торжество красоты, молодости, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей» [VII, 65].

Отсюда и призыв: «Певца! Певца!». Для внимательного и вдумчивого читателя становится ясно, что мужание Егорушки обусловлено не только «встречами» с «вчерашними людьми», людьми с незадавшейся судьбой, но в самой степи, в Приазовье (где еще сохранились предания о протославянах, «меотийцах», где и происходили основные схватки русских богатырей со степняками), где формировалась особая культура «людей по праву гордых», содержался и потенциал, позволяющий выпрямиться, не потерять себя в «соре мелочей», хаосе спутанных отношений.

### Примечание

1. Здесь и далее чеховские цитаты даются по изданию: Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – М., 1974-1983 с указанием в скобках его тома и страниц.

## Литература

- Баранов С.Ф. Фольклорно-этнографические мотивы в творчестве А.П. Чехова // Вопросы фольклора. Томск, 1965.
- Васильев М.А. Боги Хорс и Семаргл восточнославянского язычества // Религии мира. История и современность. М., 1989.
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
- Гаспаров Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве». М., 2000.
- Дмитриев Л.А. Комментарий // Слово о полку Игореве. М., 1987.
- Емельянов Л.И. Изучение отношений литературы к фольклору // Вопросы методологии литературоведения. Л., 1966.
- Еремина В.И. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978.
- Истоки рыцарства в Европе. М., 1986.
- Капустин Н.В. «Чужое слово» в прозе А.П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново, 2003.
- Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX в. Ростов-н/Д, 2006.
- Мальцев Г.М. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л., 1989.
- Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980.
- Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
- Потебня А.А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий // Чтения Моск. о-ва истории и древностей рос. Кн. 2, 3 и 4. М., 1865.
- Роговская М.Е. Чехов и фольклор («В овраге») // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974.
- Сухих. И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987.

## **ФОЛЬКЛОРНЫЙ ОБРАЗ ВОЛКА В ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОЗЫ НИКОЛАЯ КАРАЗИНА)**

*Н.А. Томилова*  
Россия, Покров  
[Denisova09@mail.ru](mailto:Denisova09@mail.ru)

Образ волка, амбивалентный и противоречивый, широко распространен в мировой мифологии и фольклоре. На материале прозы русского писателя конца XIX в., Николая Каразина, анализируется «волчья» тема и ее метафорика, пришедшая из фольклора, – в сказке, притче и романе Николая Каразина.

Ключевые слова: Николай Каразин, волк, фольклор, русская литература.

The image of the wolf, ambivalent and contradictory, widespread in world mythology and folklore. Based on the prose of the Russian writer of the late XIX century, Nikolai Karazin,



analyzed the "wolf" theme and its metaphors, borrowed from folklore, in the tale, the parable, and the novel of Nikolai Karazin.

Key words: Nikolai Karazin, wolf, folklore, Russian literature.

Волк присутствует в картине мира многих мифопоэтических традиций, в которых он наделен разными функциями, амбивалентными и противоречивыми.

У многих народов волк играет роль тотемного животного. В исследовании Д.К. Зеленина рассмотрен культ волка, популярный у жителей Сибири. В частности, сагайцы, заметив норы волка неподалеку от своих пастбищ, не пытаются убивать хищника, так же поступают и ненцы. Буряты не убивают волка у себя во дворе, а только тогда, когда волк выбегает за пределы двора. Качинцы отмечают, что нельзя молодых волчат бить у норы или ловить и увозить, так как волк выследит и обязательно отомстит – загрызет скотину [Зеленин 2004: 62–71].

Волк был окружен своеобразным почтением у славян: скотину у него не отнимали, так как предполагалось, что она заготовлена волку Богом [Бычков 2008: 56]. Широко распространена римская легенда о капитолийской волчице, древнеиранская – о вскормившей Кира волчице и др. В культе Марса волк может выступать как бог войны, быть посредником между миром мертвых и живых – волколак-оборотень [Иванов 1999: 242].

Самым распространенным в мировой мифологии представляется образ волка, олицетворяющий злобу, свирепость, алчность, кровожадность и коварство. В сказках волк – образ вредителя, от которого страдает домашняя живность. Однако в устной словесности некоторых народов волк отмечен как воинское божество, символ храбрости (Вепуат), эмблема победы. Увидеть серого накануне сражения считалось самым благоприятным предзнаменованием (в Древнем Риме), волк – священное животное некоторых богов: греческого Аполлона, римского Марса, скандинавского Одина и др. [Животные в мифологии].

В мифологии волк наделен хтоническими чертами, которые роднят его с рептилиями, а именно со змеей. Волк может выступать посредником между людьми и нечистой силой: с одной стороны – нечистая сила пожирает волков, с другой – волки уничтожают чертей по велению Бога. Нередко амулетами и талисманами, обладающими лечебными свойствами, выступают волчья шерсть, зуб, когти. Например, зуб волка дают грызть ребенку, у которого прорезываются зубы [Гура 1995: 103–104].

В сказках среднеазиатских народов волк традиционно выступает как незадачливый противник лисы (узбекские сказки «Волк-обжора», «Волк и лиса», «Лиса и волк»); дикий и голодный зверь, которого, однако, могут

обмануть более умные травоядные (узбекские сказки «Голодный волк», «Коза и волк», «Страна Сусамбиль»); неблагодарное существо (узбекская сказка «Старик, волк и заяц»). В то же время волк не лишен своеобразной честности и может быть благородным (узбекская сказка «Охотник и волк»). Противопоставление волка цивилизованному миру выражено в популярном сказочном зачине, в котором незапамятные времена обозначаются следующей формулой: «когда волк был визирем» (вариант: ясаулом, бакаулом).

Распространен образ волка в русском фольклоре – в повествовательных жанрах, в пословицах: «Обреченная скотина – не животи́на», «Что у волка в зубах, то Егорий дал» [Афанасьев 1995: 200–201] – по словам Д.К. Зеленина, последняя пословица означает, что похищение волком домашних животных признавалось «законным», справедливым делом, так как освящалось и предписывалось «святым покровителем всех стад, Георгием-Юрием» [Зеленин 2004: 74–75].

Важная роль образа святого Георгия – покровитель волков: святой назначает каждому из волков его добычу. По обрядовому сценарию в день вешнего Юрия (23 апреля по ст. ст.) старший в семье перед выгоном скота выходил на луг до зари «выкликать волка»: «Волк, волк, скажи, какую животи́ну облюбуеть, на какую от Егория тебе наказ вышел?» Затем он брал в овчарне первую попавшуюся овцу и закалывал ее, причем ноги и голову кидал в поле [Толстой 1995: 496–498].

Таким образом, можно заключить, что в мировой мифологии и фольклоре волк представлен широко, разнообразно и противоречиво.

Рассмотрим образ волка и его фольклорную символику в прозе Николая Каразина, популярного беллетриста конца XIX в. Надо заметить, что волк – излюбленный персонаж Каразина: он и в притчах, помещенных в его романы, и в метафорике языка (один из его романов назван «Двуногий волк»), и в собственно сказках. Так, в цикле для детей «Сказки Деда Бородатого» есть сказка «Волк». Здесь образ волка соткан из распространенных в русском фольклоре представлений о волке: вечно гонимый зверь, приносящий несчастья.

Действие сказки разворачивается в деревне в холодную, лютую зиму, где «гудит-завывает ветер по лесу» [Каразин 1905: т. 20, 15]. (Далее постраничное цитирование сказки Каразина по этому изданию – в круглых скобках.) Идет, бредет по лесу, по сугробам одинокий волк: «голодно волку, бродяге серому, холодно» (15). Каразин показывает, как тяжело волку зимой в лесу одному: «Бродит одинокий на воле. Без крова и приюта серый волк, исхудалый» (16), в то время как все остальные звери имеют кров: медведь отъелся за лето и залег в берлогу, кроты, сурки,

суслики – по домам устроились, корова в хлеву, овца в теплом загоне – сидят все в «уютных домах» и «избах теплых». Одна только мысль одолевают волка: «чем бы раздобыться съестным, чтобы хоть чуточку перехватить на голодные зубы, чтобы унять эту злую, болезненную резь в пустом желудке» (16).

Понимает волк, что никто его не пожалеет и не поможет – слишком многим он досадил; мечтает волк, как бы дожить до весны. Каразин точно, «по-человечьи», передает эмоциональное состояние волка, его раскаяние в совершенных поступках: «Тяжела моя жизнь бродячая, воровская, волчья! Всему свету постылый, всякому врагу заклятый, нет мне за то ни покоя, ни радости...» (18). Волк просит Господа помочь ему и обещает исправиться, начать иную жизнь: «Помог бы только Господь до весны прожить – пойду свои грехи замаливать. Не трону никого – ни зубком, ни коготком, – ни овечки не трону, ни теленочка, ребенка малого не обижу... Пост на себя наложу, глазом искоса не взгляну на мясное... Нет, баста! Плохо, неприглядно житье с воровскою повадкою!..» (18). Душевные переживания волка заставляют читателя сочувствовать ему и верить в волчье раскаяние, в его желание порвать с прошлым. Однако сущность волка такова, что ему трудно избавиться от своих охотничьих инстинктов, он остается диким зверем, хищником, жестоким и изобретательным в своей жестокости животным. Слышит волк: «полоз скрипит санный, колечко у дуги побрякивает» (18), видит он: бежит лошадь, в санях баба сидит, а за саночками попрыгивает жеребенок. И откуда только у волка, исхудалого, голодного, сила взялась – «забыл свое горькое покаяние, вылетел стрелою на дорогу, вперед забежал и припал в кустах, выжидаячи» (18). Бабу трогать не буду, решил волк, у нее, может, и топорик с собой припасен, а «вот этого отсталого прыгунца попробую. Тот, думаю, он вкусный, кормленный!..» (18).

Кровожадный и жестокий, наводящий ужас волк появляется в романе Каразина «Погоня за наживой» (роман посвящен завоеванию Туркестанского края), в одной из восточных притч, рассказанной старым дервишем. Надо заметить, что волк, обитающий в этом хронотопе, в устах местного населения символизирует вражескую силу, непрошенных гостей. Каразин «тщательно собирает, помимо особенностей быта, облика, нравов и проч., устные нарративы (всех фольклорных разновидностей), прецедентные тексты, песни, обряды. При этом в большинстве случаев, если запись сделана не им, дает ссылку на того, кто этот текст записал и перевел на русский язык. Таким образом, перед нами фрагменты полевой деятельности фольклориста» [Шафранская 2016: 303]. Каразин – писатель-этнограф: его записи отражают реально бытовавшие в устной

традиции тексты. Как и в этом случае: дервиш рассказывает притчу о белом верблюде, известную как коранический сюжет. В мусульманской этике верблюдица – священное животное. Дервиш повествует о том, какие прежде были хорошие времена и как жили на этой счастливой земле вечно счастливые люди. Земля эта принадлежала белому верблюду. «Люди должны были знать только одно дело – ходить за белым верблюдом. Они должны были рвать ему розы, подавать молоко и подстилать на ночь одеяло» [Каразин 1993: 202]. Однажды они забыли или не захотели принести ему розы, потом забыли поднести молока к его морде, забыли подостлать одеяло [Каразин 1993: 203]. Тогда Аллах наказал людей: наслал на них волков, идущих из ледяной страны: «бесчисленными стаями шли голодные звери. Из их открытых пастьев валил смрадный дым, из гортаней вылетал расплавленный свинец и чугун и поражал смертью все встречное. У этих волков были стальные зубы – острые, крепкие, и никакая кольчуга не могла защитить тело от этих страшных клыков» [Каразин 1993: 203]. Писатель рисует кровавую картину появления волков: «Дорога перед ними была зеленая, сзади же красная. Красная потому, что вся земля покрывалась кровью. И цепенели от ужаса все люди» [Каразин 1993: 204]. Волки ринулись на белого верблюда и стали рвать его стальными зубами, и полилась святая кровь на землю. Холод и смерть стали на земле. Так настало волчье царство. Залился слезами умирающий верблюд и стал просить Аллаха пощадить свой народ. Аллах смилостивился: «Ну, хорошо, еще не все потеряно, я прогоню от вас этих волков, только...» [Каразин 1993: 204].

Присутствие в восточной притче столь, казалось бы, отдаленных по ареалу обитания животных, *верблюда* и *волка*, не случайно. Эта встреча мотивирована реальными событиями, которым посвящен роман. А типаж каразинских аллегорических образов, символические заряды, которые они несут, сложились в фольклоре и в виде метатекста присутствуют в романе Каразина. Именно эти фольклорные смыслы и передают двойственность природы волка, которая, в какой-то мере, декодирует притчу из романа «Погоня за наживой». Ситуация Апокалипсиса, нарисованная в проповеди старого дервиша, перекликается с внешним сюжетом: к дервишу и его апологетам подбегают казаки и резко прерывают призыв-проповедь. Заварившаяся, было, схватка быстро прекращается: «И поволокли конные казаки злополучных девона к кокандским воротам, на русскую половину, к допросу, в канцелярию начальника города» [Каразин 1993: 205]. Забвение людьми своих священных духовных обязанностей, по мысли дервиша-проповедника, приводит к появлению врага – «волков с севера». Так притча отразила отношение мусульман к пришедшим на их землю

завоевателям. А русский писатель, наблюдавший чужую культуру, свое проникновение в нее, попытался честно и объективно воспроизвести этот процесс, решая для себя, возможно, непростые задачи.

Жадность, хитрость, озлобленность – этим набором качеств обладают персонажи другого романа Каразина – «Двуногий волк». Здесь, в отличие от сказки и притчи, писатель стремится показать не волка, а человека с волчьими повадками, натурой и поведением. События в романе разворачиваются на фоне конфликта между русскими войсками и среднеазиатскими ханствами, сопротивляющимися «неверным». На безлюдных дорогах через пустыню стали появляться барантчи – грабители и разбойники, сбившиеся в группу, не расположенные ни к той, ни к другой стороне конфликта.

Один из таких – каразинский Садык, грабитель и кровожадный авантюрист, один из «непреклонных сторонников сопротивления русским» [Каразин 1905: т. 14, 144]. (Далее постраничное цитирование романа «Двуногий волк» по этому изданию – в круглых скобках.) Садык искренне беседует с земляками, говоря, что ему «нет расчета попасть в русские когти... Сами мое дело знаете. Волк не пойдет к пастухам, когда не его, а их сила» (145). «Вам хорошо: помиритесь вы с русскими, вас не тронут, земель ваших, садов и сакель не отберут, нищими не сделают, будете по-прежнему жить и привольно и покойно; разве только силы да власти прежней не будет... Вам хорошо... А вы в мою кожу влезьте... Враг я их заклятый, давний. Мне в руки к ним попасться – живым не быть... Моего добра мне крохи не оставят; мне мир ваш не на руку: все равно пропадать приходится. Когда вся сила выйдет, жив буду, уйду в Мерв, к текинцам, и оттуда стану выглядывать и выжидать, когда в нашу сторону повернет счастье» (146). На вопрос одного из слушателей: «В Мерв собираешься?» (147), Садык возразил: «Нет, пока еще здесь пошатаюсь: с пустыми руками нечего в чужой край собираться: еще кое-кого пощупаю» (147). На вопрос «Своих?» (147) Садык спокойно ответил: «Кого придется» (148). В этих словах – вся его сущность. Им движут жадность, желание скопить богатство. Этот «двуногий волк» сродни тому сказочному волку из «Сказки Деда Бородатого»; собственно, такова сущность барантчей – здесь дело не в «неверных» или «правоверных», это именно та античеловеческая сущность, которая присутствует в русском языке в виде прецедентного текста – «волчья натура».

В романе представлен еще один образ «двуногого волка» – это Атамкул. Он с ранних лет разбойничал и грабил, принес много бед своему аулу и соседям. Сущность Атамкула обнажена в сцене предательства им брата Юнуса, товарища по грабежам. Русский генерал приказал повесить

Юнуса за мародерство. Атамкул не вступился за брата, соблазнившись возможностью присвоить его богатство. Генерал спросил его: «Это брат твой?» (47) – Атамкул ответил: «Нет, я его не знаю – это не мой брат» (47). Генерал пообещал простить Юнуса, если тот окажется его братом, но Атамкул с ухмылкой еще раз повторил: «Таких братьев много у меня найдется. Всякий придет, да братом называться, пожалуй, станет...» (47). «Двуногим волкам» – Атамкулу и Садыку – в сюжете романа противостоит Досщак, который сумел разоблачить Атамкула. Сбылось страшное проклятие Досщака: «О проклятый! О, чтоб кости его ни на земле, ни под землю не знали покоя, чтоб его заживо огненная болезнь пожрала!» (47).

Озаглавив свой роман как «Двуногий волк», Каразин посредством устойчивой, родом из фольклора, метафоры расставил социальные, нравственно-философские акценты. Фольклорный образ волка в каразинской прозе получает контекстуальные смыслы, среди прочих – исторический, политический, межнациональный, этический.

## Литература

- Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1995. Т. 1.
- Бычков А. Энциклопедия славянской мифологии. М., 2008.
- Гура А.В. Волк // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 103–104.
- Животные в мифологии: Мифологическая энциклопедия. [Электронный ресурс.] URL: <http://mythology.info/myth-animals/volf.html> (дата обращения: 10.01.2017).
- Зеленин Д.К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1934–1954. М., 2004.
- Иванов С.А. Византия между Западом и Востоком: Опыт исторической характеристики. СПб., 1999. С. 333–353.
- Каразин Н.Н. Двуногий волк: Роман // Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1905. Т. 14.
- Каразин Н.Н. Погоня за наживой: Роман, повести, рассказы / Сост. А.А. Мачерет. СПб., 1993.
- Каразин Н.Н. Сказки Деда Бородатого // Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1905. Т. 20.
- Толстой Н.И. Георгий // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под. ред. Н.И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 496–498.
- Шафранская Э.Ф. Туркестанский текст в русской культуре: Колониальная проза Николая Каразина (историко-литературный и культурно-этнографический комментарий). СПб., 2016. 370 с.

## «ДОКТОР ФАУСТУС» Т. МАННА И НАРОДНАЯ ДЕМОНОЛОГИЯ

*А.И. Иваницкий*  
Россия, Москва.  
meisster@mail.ru

В романе «Доктор Фаустус» Томас Манн переосмысляет национально-исторические смыслы «Фауста» Гете в русле европейской фольклорной демонологии, где черт предстает стержнем национальной автохтонии. Инфернальная суть немецкой автохтонии состоит для Т. Манна в возвеличиваемой Гете в «Фаусте» воле немцев к универсальному познанию и творческому воплощению.

Ключевые слова: сделка с чертом, историческая трагедия, фольклорная демонология, переосмысление «Фауста» Гете, универсальное самовоплощение.

In his novel “Doctor Faustus” Th. Mann rethinks the national-historically senses of Goethe’s “Faust” in the tideway of the European folk demonology, where the devil appears as the rod of the national autochtonism. Infernal essence of the German autochtonism consists for Th. Mann in the will to the universal knowledge and self-realization, that was apologized in Goethe’s “Faust”.

Keywords: deal with the devil; historically tragedy; folk demonology; rethinking of the Goethe’s “Faust”; universal self-realization.

Роман Томаса Манна «Доктор Фаустус», создававшийся писателем в последние два года Второй мировой войны (1943–1945), стал, возможно, единственным в литературе XX века, где судьба художника (и шире – природа художественного творчества) явилась попыткой символического объяснения национально-исторической трагедии.

Заглавие романа недвусмысленно говорит о том, что это объяснение строится Т. Манном на переосмыслении трагедии Й.В. Гете и шире – всей «фаустовской» линии в немецком культурном сознании начиная от народной книги XVI века и современных ей кукольных инсценировок. Неслучайно в финале герой романа композитор Адриан Леверкюн, осознавший трагизм своего творческого пути, завершает его автобиографически – покаянным «Плачем о Докторе Фаусте», предназначенным именно для театра марионеток.

Именно в контексте этого переосмысления «фаустовской» истории немцев центральное место в романе получает черт – по определению самого писателя, «скрытый герой книги» [Манн 1960: 9, 247]. Ключевая позиция черта обусловлена тем что он не только аллегория всемирного зла, но «по сути, *немецкий персонаж*» [Манн 1960: 5, 377]. (Здесь и далее

курсив мой. – А.И.). А в автокомментарии к роману «История “Доктора Фаустуса”. Роман одного романа» (1949) Манн признается, что в своем романе вынужденно польстил немецкому «демонизму» [Манн 1960: 9, 210]. Тем самым, «инфернальность» предстает фактическим стержнем немецкой национальной автохтонии. Читательская аудитория романа связала главного героя с Арнольдом Шенбергом и его «атональной» музыкой (этого мнения придерживался и сам Шенберг). Между тем в упомянутой «Истории “Доктора Фаустуса”...» Манн дает достаточно жесткую отповедь притязаниям Шенберга на роль прототипа Леверкюна [Манн 1960: 9, 222-223]. А в самом романе устами биографа Леверкюна Серенуса Цейтблома ретроспективно оценивает его музыку как «*кайзерсашернскую*» [Манн 1960: 5, 89] – по имени вымышленного города из немецкой глубинки. Но **вымышленный** и в то же время заведомо **типичный** средневековый бюргерский городок (прототипом его стал Ротенбург ан ден Таубер в Тюрингии – см.: Манн 1960: 9, 263), безусловно, подразумевает Германию в целом и ее «корневое» естество, уходящее вглубь веков.

Это наделяет соответствующими «национально-метонимическими» значениями фигуры детских и юношеских наставников Леверкюна: учителя музыки Венделя Кречмера, философа Эберхарда Шлепфуса и богослова Эренфрида Кумпфа. Их аллюзивные планы прослеживаются с разной мерой отчетливости (хотя слово “Schlepfuss”, переводящееся как «хромой», несет в общем контексте романа достаточно прозрачные инфернальные коннотации). Однако самым очевидным и заданным выглядит лютеровский подтекст фигуры Кумпфа (включая эпизод с пресловутым метанием чернильницы в нечистого). Лютеровский облик современника Леверкюна говорит о том, что, в понимании автора, одни и те же человеческие начала (культурные и антропологические) передаются в Германии по наследству из века в век. Творчеством Леверкюна правят не лютеровские *идеи*, а лютеровский **характер** его современников / соплеменников. То есть – **место, почва**, пронизанные духом «контрагента» композитора. Т. о., черт, как средоточие национального естества в «Докторе Фаустусе», выступает не только помощником Леверкюна в творчестве, но его **источником** и **предметом**. Поэтому творчество немца и становится наращением этого «инфернального» естества, ведущим Германию к катастрофе.

Музыка становится механизмом такого наращения неслучайно. Еще в «Волшебной горе» (1927) музыка (прежде всего Вагнера) оценивалась демократом – космополитом Лодовико Сеттембрини как «*политически неблагонадежная*» [Манн 1960: 3, 156], поскольку, будучи в большей мере



проявлением интуиции композитора, исполнителя и слушателей, она апеллирует в равной мере как к духовному, так и к психофизическому естеству человека. Это и делает ее своего рода «национальной химией», соединяя публику (а в пределе – народ) в одно существо, следующее не столько разуму, сколько чувству и инстинкту. Автор «Доктора Фаустуса», безусловно, подразумевает «по умолчанию» роль вагнеровской музыки в развитии нацистского культурного дискурса, переходящего в политическую практику – *«губительной эйфории, ведущей в конечном счете к коллапсу, с фашистским одурманиванием народа...»* [Манн 1960: 9, 218]. Именно такая «химия» «кайзерсашернской» музыки Леверкюна, очевидно, и делает его общегерманским «гением места».

«Национальной» подоплекой нечистый в «Докторе Фаустусе» напрямую наследует трагедии Гете, первая часть которой («*Фауст-I*») являет пошаговое превращение Мефистофеля из библейского падшего ангела в «*Прологе на небе*» в патрона немецкого языческого корпуса в «*Кухне ведьмы*» и «*Вальпургиевой ночи*», когда он недвусмысленно обнаруживает свою верховную власть над фольклорной нечистью:

*«Вступлю в хозяйские права. / Эй, рвань, с дороги свороти  
И дайте дьяволу пройти!»* [Гете 1976: II; 141].

В «*Классической Вальпургиевой ночи*» второй части «*Фауста*» («*Фауста-II*») Мефистофель подтверждает свои германские языческие корни: «*О Брокене я мог бы дать совет. / Но на язычество для нас запрет...*». С ним соглашается Гомункулус: «*...Северо-запад – край обетованный / Твоих всех порываний, Сатана...*» [Гете 1976: II; 261-262 – выделено мною].

Этим заявленная в первой сцене трагедии «*Ночь*» воля Фауста к познанию Природы как ренессансной «*Натуры*» [см. подробнее: Jockers 1947: 436-471, 707-734; а также Jantz 1951] переходит в штюрмерское стремление к той же Природе как национальной духовно-поэтической *почве* [см. подр.: Иваницкий 2015: 54-62 – выделено мною].

Описанная эволюция черта в «*Фаусте*» Гете глубоко отражает раздвоение фигуры нечистого в европейском средневековом сознании [см. подр.: Амфитеатров 1913: 358; ср. Floegel 1914: 50]. В рамках официальной христианской доктрины как на католическом Западе, так и на православном Востоке Европы языческие патроны различных локусов Природы либо сопредельных ей социальных сфер (соответственно: лешие, водяные, домовые, овииники, банники) – это бесы, свергнутые в соответствующие локусы Архангелом Михаилом [см.: Рыбников 1864: 191–192]. Поэтому, в частности, в славянской демонологии, «черт»

выступает вторым, обобщающим именем для этих фигур [см. об этом: Виноградова 2010: 49-52].

Это обусловило «смутно-противоречивое» отношение европейских народов к своим архаическим корням и своей связи с ними. О синкретизме национальной (потенциально бесовской) почвы в традиционном народном сознании – как отдаленной в силу греховности и именно поэтому влекущей – говорит то, что бес как «гений того или иного природного «места» может быть хозяином находящегося на нем придорожного креста, полномочным требовать жертвы со стороны путника под угрозой неприятностей. В свою очередь, сакральное место может быть не только священным, но и амбивалентным, и нечистым [см. подр.: Иванова 2016: 44-46].

Однако в этом контексте черт оказывается прямым либо косвенным синтезом практически любой европейской автохтонии – особенно в контексте штюрмерски-романтического понимания культуры как проекции национального «я». Ярчайшим примером может служить черт в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского. Глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» выступает открытым аллюзивным претекстом эпизода «фаустовской» сделки Адриана Леверкюна. Почему же в романе Т. Манна он предстает по преимуществу немцем? Ответ может быть найден в сравнении вторых членов соотносимой в романе пары: Адриана Леверкюна и гетевского Фауста.

Замысел «Фауста» возник у юного Гете в 1772 году под влиянием идеи лидера движения «Буря и натиск» («Sturm und Drang») Й.-Г. Гердера о том, что вершину исторического развития народа знаменует претворение национальным гением национально фольклора в драматический или эпический шедевр. Для этого в фольклоре или истории следует найти героя, воплощающего волю народа к осуществлению своей исторической роли [см.: Гердер 1977: 177-206, 211-222. О влиянии Гердера на юного Гете см.: Leitzmann 1942: 145-159].

Фауст был выбран на эту роль уже классицистом Г.-Э. Лессингом, первым превратившим Фауста из сатаниста народной книги в искателя истины и строившим планы драматической обработки фаустовского сюжета (см. Аникст 1983: 29-30). Исполнили их, однако, «штюрмеры»; в начале движения Фридрих Мюллер («Жизнь и смерть Фауста», 1778), а на его излете Макс Клиндер («Жизнь, деяния и гибель Фауста», 1790).

В этом «штюрмерском» контексте в «Прологе на небе» Фауст (ставший предметом пари Бога и Мефистофеля) прозрачно подразумевает современную Германию, которая, в русле идей Гердера, должна стать

локомотивом человечества Нового Времени. Стремясь к универсальному познанию мира как овладению им:

*«Он рвется в бой, и любит брать преграды, / И видит цель, манящую вдали,*

*И требует у неба звезд в награду / И лучших наслаждений у земли...»*,

– Германия в лице Фауста способна поднять ничтожные возможности человека на уровень его «божественного» разума и, тем самым, снять родовое противоречие человеческого естества, которое Мефистофель видит неустранимым:

*«Божок вселенной, человек таков, / Каким и был он испокон веков.*

*Он лучше б жил чуть-чуть, не озари / Его ты божьей искрой изнутри.*

*Он эту искру разумом зовет / И с этой искрой скот скотом живет»*  
(Гете 1976: II; 16).

В этой, штурмерской системе координат зарок Фауста Мефистофелю, составляющий для героя смысл сделки с чертом:

*«Едва я миг отдельный возвеличу, / Вскричав: “Мгновение, повремени!” –*

*Все кончено, и я твоя добыча, / И мне спасенья нет из западни...»*  
(Гете 1976: II; 51),

– символически предполагает, что немец Нового времени останется достойным своего исторического призвания, лишь покуда не утратит воли к познанию всеобщего и овладению им и не свяжет себя ни с чем отдельным и частным.

В «Докторе Фаустусе» присущая немцу бесконечная жажда познания / созидания превращается в столь же бесконечную жажду творчества:

*«Сделка с чертом [предстает] как... страстная жажда гордого духа, стоящего перед опасностью бесплодия, развязать свои силы любой ценой...»* [Манн 1960: 9, 218].

Таким образом, сам природный **универсализм** немецкой воли к познанию мира как овладению им предстает в книге Т. Манна инфернальной автохтонией. Именно таким приговором фаустовскому универсализму звучит фактически предсмертное пожелание Леверкюна уничтожить его музыкальный символ – 9-ю симфонию Бетховена.

Томас Манн никогда не скрывал автобиографизма своей программной прозы, посвященной не только литературе («Смерть в Венеции», «Лотта в Веймаре»), но и музыке. В этом плане прямым предшественником «Доктора Фаустуса» выступила уже упоминавшаяся «Волшебная гора», в которой переплетающимися референтными областями выступают легенда о Тангейзере и посвященная ей опера Вагнера. По признаниям самого

Манн в «Истории “Доктора Фаустуса”...», «...мир трезвучий “Кольца...” (Нибелунгов» – А.И.)» есть его «*моя малая родина*» [Манн 1960: 9, 209].

В «Докторе Фаустусе» литературный автобиографизм Манна как бы «суммируется» (поскольку в референтную область романа, безусловно, входит его предшествующее творчество) и делает амбивалентным отношение автора к своему герою. Видя в его судьбе истоки трагедии немцев Манн в то же время признается, что «...ни одного своего вымышленного героя... не любил так, как... Адриана» [Манн 1960: 9, 260].

Метонимическая связь с музыкой Леверкюна не только отделяет авторского слова в романе от слова биографа Леверкюна Серениуса Цейтблома – по слову самого Манна, «*гуманно-чистой, простой души*» [Манн 1960: 9; 219], но и делает его роль парадоксальной. С одной стороны, «продолжая» своим словом музыку Леверкюна, автор фактически продолжает его «фаустовский», катастрофический путь. Но в отличие от Адриана, автор изначально сознает трагизм своего творческого дискурса и потому преодолевает его риторической рефлексией.

## Литература

Аникст А.А. Гете и Фауст. М., 1983.

Амфитеатров А. Дьявол в быте, легенде и в литературе средних веков // Амфитеатров А. Собр. соч. Т. XVIII. СПб. 1913.

Виноградова Л.Н. Славянские древности»: Шуликуны // Славяноведение. 2010. № 6. С. 49–52.

Гердер Й.-Г. Идеи к философии истории человечества. М. 1977.

Гете Й.-В. Собрание сочинений: в 10 т. Т. II. М., 1976.

Иваницкий А.И. О символической гетеротопии «Фауста» (на материале I части трагедии Гете) // Гетеротопии: миры, границы, повествование. Вильнюсский Университет. Научные труды. № 57(5). Вильнюс. 2015. С. 54 – 62.

Иванова А.А. «Каждый кустик ночевать пустит, если хозяина попросишь...»: гений места в традиционной культуре // «Гений места» в русском искусстве XX века. Волгоград. 2016. С. 43-50.

Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1960.

Рыбников П.Н. Народные поверья и суеверья в Олонецкой губернии // Памятная книжка Олонецкой губернии на 1864 год. Петрозаводск, 1864.

Floegel K.F. Geschichte des Grotesk-Komischen. Muenchen. 1914.

Jantz H. Goethe's Faust as a Renaissance Man. Princeton. 1951.

Jockers E. Faust und die Natur. PMLA (62). 1947.

Leitzmann W. Der junge Goethe und Herders Schriften // Goethe. Vierteljahrsschrift der Goethe-Gesellschaft. 7. Weimar. 1942. S. 145-159. eimar. 1942. S. 145-159. S. 145-159.

**ПОЭТИКА ФОЛЬКЛОРНОГО ЗАГОВОРА  
В ОБРАМЛЯЮЩИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ  
РАЗДЕЛА «ВОРОЖБА» ИЗ КНИГИ СТИХОВ  
К. БАЛЬМОНТА «ЖАР-ПТИЦА. СВИРЕЛЬ СЛАВЯНИНА»**

*Л.В. Евдокимова*  
Россия, Астрахань  
[evdokim\\_lud@mail.ru](mailto:evdokim_lud@mail.ru)

В статье рассматривается заговорная формула «ключ и замок» в обрамляющих стихотворениях цикла-раздела «Ворожба» из книги стихов К. Бальмонта «Жар-птица. Свирель славянина». Авторская интерпретация заговорного слова в фольклорных стилизациях исследована в связи с трансформациями двусоставной структуры заговора, включающей ритуал-дело и миф-слово.

Ключевые слова: К. Бальмонт, цикл, фольклорные стилизации, жанр заговора.

The article considers the verbal formula "key and lock" from the folk genre of *zagovor* in the framing poems of the cycle-section "Divination" from K. Bal'mont's book of poems "The Firebird. The Pipe of Slav". Author's interpretation of word from *zagovor* in his folklore stylizations has been investigated in connection with the transformations of a two-part structure of *zagovor*, including ritual-action and myth-word.

Key words: K. Bal'mont, cycle, folk stylization, folk genre of *zagovor*.

В книге стихов К. Бальмонта «Жар-птица. Свирель славянина» (1907) цикл-раздел «Ворожба» состоит из стилизаций фольклорных заговоров. Известно, что в поэтических циклах обрамляющие стихотворения выполняют важную циклообразующую функцию – локализируют проблематику цикла, проясняют авторские принципы формирования циклических форм, способствуют осмыслению цикла как концептуальной целостности [Фоменко 1992: 80–83]. В обрамляющих стилизациях «Ворожбы» присутствуют заговорные мотивы замка и бросаемого в воду ключа, которые образуют композиционную рамку. Обе стилизации представляют собой стихотворное переложение заговоров из «Сказаний русского народа, собранных И.П. Сахаровым» (№№ 8, 18). Как и в фольклорном источнике, в одноименном «Заговоре на посадку пчел в улей» Бальмонта мотивы ключа и замка содержатся в описании магического обряда, который сопровождает, говоря профессиональным языком, «запирание» (т.е. изолирование) пчелиной матки пасечником с целью возвращения пчел в улей после роения. В финальном стихотворении «Заговор от металлов и стрел», написанном на основе

фольклорного «Заговора от пищалей и стрел», мотивы ключа и замка составляют один из распространенных вариантов закрепи заговорного слова.

Полагаем, акцентирование поэтом различного содержания заговорных мотивов ключа и замка в поэтических стилизациях могло опираться на представления фольклористов XIX – начала XX века о происхождении закрепи. По мысли Н. Познанского, все заговорные словесные формулы ранее истолковывали обрядовые действия, затем, когда слово в народных представлениях обрело самостоятельную магическую силу, отделились от ритуала и стали функционировать как бродячие мотивы [Познанский 1995: 240–241]. Формула «ключ и замок» также возникла как словесное отражение обрядовых действий. Свою позицию фольклорист подтверждает анализом обрядов-заговоров, в которых одновременно с исполнением заговора совершались манипуляции с реальными предметами. Выводы Познанского основаны на обобщении исследований и данных сборников заговоров Л.Н. Майкова, П.С. Ефименко, Е.Р. Романова, Г. И. Попова, с которыми Бальмонт мог быть ознакомлен в период создания книги стихов «Жар-птица. Свирель славянина». Таким образом, не исключено, что смысловая динамика обрамляющих мотивов бальмонтовской «Ворожбы» созвучна одной из версий эволюции заговорной словесной формулы.

Однако концепция Познанского основана на противопоставлении первичности ритуала и вторичности заговорного слова. Тогда как более поздние исследования убеждают в том, что данная оппозиция неприемлема для архаического сознания, которое относит слово и дело к материальным явлениям, одинаково значимым в магической практике [Познанский 1995: 331–332]. Рассматривая двунаправленную смысловую конструкцию заговора, В.Н. Топоров отмечал: «Заговор не сливается полностью ни с ритуалом-делом, оперирующим непрерывным, ни с мифом-словом, исходящим из дискретного. Но вместе с тем заговор пытается удержать преимущества, которые есть порознь и у ритуала, и у мифа» [Топоров 1993: 6]. Отсюда закономерная «двуприродность» заговора, который совмещает ритуал и миф, дело и слово, природное и культурное, сакральное и профаническое, субъект и объект. И, конечно, заговорные тексты, к которым обращался Бальмонт, не являлись исключением. Но, как обоснованно утверждал В.Я. Пропп, жанр заговора в авторской литературе невозможен [Пропп 1976: 20]. Произнесенный литературный текст, соответствующий признакам фольклорного заговора, не станет осуществленным ритуалом. Допустимо говорить лишь об адаптации бальмонтовских стилизаций к заговорным парадоксам.

И определить художественную концепцию слова в обрамляющих стихотворениях цикла-раздела «Ворожба» возможно с учетом трансформации в авторском поэтическом тексте двусоставной структуры заговора.

В стихотворных переложениях ритуальная сфера фольклорного заговора полностью переходит на вербальный уровень, отражается в поэтическом описании ритуала или отдельных редуцированных его элементов. Ритуальные действия становятся основой сюжетной ситуации стихотворения. Согласно современным исследованиям, ритуальная практика отразилась в типологической сюжетной схеме всего корпуса русских заговоров: выход из дома – движение по/к сакральному пространству центра мира – контакт с представителем иного мира [Шиндин 1993: 109]. Пространственный код позволяет рассматривать нарратив заговора как описание пути к месту совершения ритуала, способствующего преодолению ущербности [Агапкина 2005: 277]. Мотив пути может проявляться в заговоре и как представление о посещении иного мира [Шиндин 1993: 109]. При отсутствии известных вступительных заговорных формул с мотивом пути идею последовательного движения к локусу восполнения недостатчи выражает образ центра мира, который имеет трехчастную концентрическую структуру и построен по принципу ступенчатого сужения пространства. Первый уровень образует протяженная ландшафтная зона, на втором – расположены сакральные культовые объекты природного или рукотворного происхождения. Третий уровень представлен сакральным персонажем, наделенным исключительными способностями, – главным лицом заговорного ритуала, который оказывает помощь, избавляет от недуга и др. [Агапкина 2005: 247–291].

Заговоры содержат элементы космогонической схемы сотворения мира, которая повторяется в ритуалах годового цикла [Шиндин 1993: 113]. Содержательный инвариант заговорного универсума совпадает с космогонической трехсоставной моделью: изначальный хаос – действия высшей силы – космос [Шиндин 1989]. На связь с мифами творения указывает то, что наиболее частотная ландшафтная зона центра мира представлена в заговорах начальным элементом миротворения – морем, а второй уровень сакрального локуса – образом мировой оси, структурирующим в мифологических представлениях пространство и время [Агапкина 2005: 286]. Строение архаических текстов, отражающих тему сотворения мира, соотносимо с образом мирового дерева, воссоздающего модель мира [Топоров 1997а: 95–96]. «В традиционной культуре успех любого обряда ставился в зависимость от того, насколько

выполняемый ритуал соответствует общей картине мира: отсюда важность образа мирового дерева, воплощающего эту картину как в фольклоре (будь то заговор или свадебная песня), так и собственно в обряде» [Петрухин 1995], – обобщает фольклорист. Показательно, что Бальмонт для источника обрамляющих стилизаций привлекает заговоры, в которых присутствуют образы центра мира, изофункциональные образу мирового дерева.

Исходя из вышесказанного, полагаем, что обнаружение ритуальных элементов заговорной структуры в обрамляющих стихотворениях «Ворожбы» возможно через анализ художественного пространства в соотношении его с пространственным строением заговорного универсума.

Сильная позиция слова-дела в художественном мире Бальмонта выражается не только через поэтическое переложение заговорных закрепок, но и посредством актуализации символистской идеи жизнетворчества.

Выявление в стилизациях специфики словесно-мифологической составляющей заговора, который этимологически означает произнесенную речь, говорение, предполагает исследование корреляций субъектного строя бальмонтских стихотворений с речевой организацией заговора, включающей, как правило, два основных субъекта речи: исполнителя, который может совпадать с заказчиком, и помощника. Анализ субъектной структуры и художественного пространства стилизаций в связи с кодом заговора позволит показать, как меняется в разделе «Ворожба» авторская интерпретация заговорного слова (кем произнесено и в каком локусе).

Пространство в заговорной модели мира обнаруживает «исключительную семантическую амбивалентность» вследствие размытой границы между бытовым и потусторонним мирами, слабой выраженности доминантных признаков, поэтому сложно идентифицировать локус исполнителя или другого персонажа заговора [Шиндин 1993: 110]. В фольклорном заговоре «На посадение пчел в улей» высокая степень амбивалентности пространства проявляется в том, что пчелу сажают в улей сакральные персонажи: «Не я тебя сажаю, сажают тебя белые звезды, рогоногий месяц, красное солнышко, сажают тебя и укорачивают. Ты, пчела, ройся у такого-то, на округ садись» [Сахаров 1885: 43]. В стилизации Бальмонта описываемый в заговоре ритуал с участием небесных светил (слово-дело) трансформируется в слова заботливой «беседы» лирического субъекта («исполнителя заговора») с пчелами, который преподносит происходящее в заговоре как фигуру речи, декоративное иносказание домашней мистерии. В мифологии причастность пчел пространству смерти связана с возрождением –



обретением творческого дара, новой жизни [Иванов, Топоров 1992: 335]. В отличие от фольклорного оригинала, в бальмонттовском стихотворении образ пчел сопряжен с мифологическим круговоротом *жизнь/смерть*, в описании которого появляются авторские поэтические детали. Укрощенная «золотая» пчела после затворничества «в тесном и темном» улье должна собирать пыльцу «И с белых, и с красных, и с синих цветов» [Бальмонт 1907: 5]. В финале стилизации «беседа» сменяется «крепким», сильным словом, обретение которого может быть объяснено «союзом» с пчелами. Слово-дело заговора получает иное качество, переходит в поэтический регистр.

После обряда запираания пчелы исполнитель фольклорного заговора бросает ключи «в Океан-море, под зеленый куст». Указанные объекты образуют первые два пространственных уровня центра мира, в котором возможно восполнение недостачи: под кустом находится сакральный персонаж – «матка, всем маткам старшая», наказывающая «непокорных» пчел. «Зеленый куст» здесь – языковое воплощение образа мирового дерева со слабо выраженной идеей вертикальной ориентированности. Полагаем, к переходному ритуалу, направленному на воссоздание космоса из хаоса, восходят мотивы угрозы и отсылки в иной мир в заговоре: «будет за ваше непокорище жалить вас матка в семьдесят семь жал» [Сахаров 1885: 43].

Традиционно звезды, месяц, солнце, упоминаемые в заговоре, символизируют верхнюю зону вселенной, пчелы – среднюю часть [Топоров 1991: 399–400]. Однако в заговоре пчелиная матка находится «под кустом», т.е. в нижнем отделе мировой оси, что, вероятно, объясняется ее функцией уничтожения нарушителей мифологических основ, причислением непокорных пчел к силам хаоса. В заговоре сакральное пространство дистанцировано от бытового. В стилизации Бальмонта пространство иного мира, т.е. верхние и нижние отделы мирового дерева, символизируемого «кустом», наложены на повседневность, причем автор достигает этого, нарушая закон сужения и оплотнения пространства по мере продвижения к высшему сакральному персонажу [Шиндин 1993: 115–116]. В стихотворении столь значимые трансформации фольклорной поэтики достигаются простым приемом инверсии: ключи выброшены «Под зеленый куст, в Океан» [Бальмонт 1907: 8]. Небольшая перестановка элиминирует расстояние между мирами: в стилизации иной мир находится где-то рядом, в саду, «под кустом», куда будут отправлять непослушных пчел. Фольклорный прием пространственного сужения образа замещается катахрезой, появляется авторская ирония.

Таким образом, в первой стилизации раздела «Ворожба» автор усиливает признаки бытового пространства, в котором, однако, не исчезают очертания ритуально-мифологической матрицы. По сравнению с фольклорным источником, очевидно сужение заговорного пространства и его трансформация в мир лирического я. Параллельно пространственной перестройке фольклорного заговора происходят изменения в заговорном нарративе. Речевая структура источника усложняется: автор добавляет отсутствующую в заговоре реплику пчелиной Матки, содержащую фразу, которая дублирует сказанное лирическим субъектом. Авторские нововведения в фольклорный источник смягчают иерархию персонажей заговора, разрушают и изначально неустойчивую границу бытового пространства и мифологического центра мира в заговоре.

Содержание фольклорных мотивов в стилизации усложняется тем, что благодаря мифологическому и литературному контекстам стихотворение Бальмонта можно рассматривать как аллгорию поэтического творчества. Во-первых, это обусловлено неизбежными мифологическими коннотациями образа пчел, которые, как и мед, являются «универсальными символами поэтического слова, шире – самой поэзии» [Иванов, Топоров 1992: 355]. Во-вторых, стихотворение содержит отсылки к поэзии раннего символизма, для которой высшей ценностью является тотальное, «кристаллическое» совершенство артефакта, способное, однако, обернуться гибелью для жизненной полноты и органичности [Ханзен-Леве 1999: 42–46]. «Но милы мне кристаллы / И жало тонких ос» [Брюсов 1973: 171], – писал В. Брюсов в стихотворении «Люблю я линий верность...» (1898), метафорически выражая аутопоэтологическую сущность поэзии эстетизма (пример см. [Ханзен-Леве 1999: 42–43]). Показательно, что в стихотворении Бальмонта характеристика старшей пчелиной Матки («семьдесят семь у ней жал») повторяется трижды, тогда как в фольклорном источнике два раза. Это указывает на акцентирование автором «смертоносной» детали заговора, которая в стилизации содержит аллюзию на раннесимволистскую идею преодоления жизненной непредсказуемости, нейтрализации деструктивных элементов, разрушающих идеальный порядок.

В «Заговоре от пицалей и стрел», источнике финального стихотворения, действие изначально происходит в мифологическом центре, пространство сразу кодируется как потустороннее. В стилизации Бальмонта «Заговор от металлов и стрел», по сравнению с оригиналом, акцентированы удаленность мифологического центра, иноприродность главного сакрального персонажа по отношению к людям. Однако

признаки пространственной амбивалентности заговорного текста, а вслед за ним и стилизации, определяются тем, что компоненты пространства «металлизированы», что указывает на их вещественное происхождение. Данный фольклорный прием выражает антитетичную природу элементов, являющихся показателем такого состояния универсума, в котором сосуществуют хаос и космос [Шиндин 1993: 110–111]. В «Заговоре от пищалей и стрел» железное Окиан-море, как водная стихия, символизирует хаос, но его основное свойство представляет культурно-религиозный слой значений, который подтверждают образы второго и третьего уровней мифологического центра – медный столб с «чугунным пастухом». В данном случае металлизированные элементы центра мира указывают на их подчиненное отношение к чугунному пастуху, который обращается с приказом к металлическому оружию, в том числе из железа и меди (но не из чугуна), вернуться в недра земли. Исключительность «чугуна», сохраняемая и в бальмонтской стилизации, объясняется, вероятно, тем, что это наиболее хрупкий и ломкий металл. Концепт «чугунный», таким образом, сопрягается со значениями слабости, уязвимости, но это не мешает ему контекстуально противостоять понятиям жестокости, агрессивности, описывающим «металлический» мир оружия. Так что металлический код имплицитно выражает христианские ценности, значимые для рассматриваемого заговора и его литературного переложения.

Медный столб в заговоре соотносим с образом мировой оси, которая в мифологических представлениях осуществляет посредничество между различными уровнями мироздания [Топоров 1997б: 485–486]. Медный столб символизирует также высшую сакральную ценность в пространственно-временном центре мира – является местом жертвоприношения, которое в народных заговорах обычно представляет камень (Алатырь), выполняющий мифологическую функцию алтаря. Об алтарной природе заговорного Алатыря Бальмонт мог узнать из знаменитого труда А.Н. Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха» (1881). В названной работе Веселовский рассматривает в христианских средневековых преданиях как один из вариантов алтарного объекта образ мирового дерева-креста, на вершине которого восседает младенец-Христос. Крестное дерево имеет металлическую природу, целиком или частично состоит из золота и серебра. В преданиях наблюдается отождествление крестного дерева и церкви [Веселовский 1881: 47–72]. И, похоже, Бальмонт, возможно непреднамеренно, интерпретирует «Заговор от пищалей и стрел» в русле современной ему фольклористической концепции.

В фольклорном источнике финального стихотворения воплощаются элементы воспроизводящего творение ритуала, который, как пишет В.Н. Топоров, «позволяет соединить *здесь – теперь* с начальным актом, и это соединение возможно только в пространственно-временном центре, в той середине, где находится сердце данной традиции <...> и по отношению которой осуществляется вся [пространственная – Л.Е.] ориентация» [Топоров 1997б: 487]. Моделируя пространство по направлениям *земля/небо, восток/запад*, медный столб в заговоре образует фигуру креста. «Чугунный пастух», находящийся на столбе, обнаруживает признаки верховного божества – одновременно демиурга и крестной божественной жертвы, способной предотвратить смерть. Он «завещает и заповедывает <...> своим детям <...> большой завет» [Сахаров 1885: 47], приказывает металлам, из которых сделано оружие, вернуться в землю, а борцам и бойцам – «быть тихими и смиренными». Уничтожение оружия сопровождается в фольклорном заговоре, как и в основном годовом ритуале, процессом «сворачивания» настоящего времени и возвращения его к бесконфликтному началу творения мира: «Подите вы: железо, камень и свинец, в свою мать землю от раба такого-то, а дерево к берегу, а перья в птицу, а птица в небо, а клей в рыбу, а рыба в море, сокройтесь от раба такого-то» [Сахаров 1885: 47]. Бальмонт, развивая заговорный мотив силы слова, отказывается от переложения этого фрагмента, хотя идея переходного ритуала вернуть космический порядок, гарантирующий максимальную безопасность, сохраняется в стихотворной стилизации.

В последнем стихотворении «Ворожбы» акцентирование примет сакрального пространства заговора соотносится с изменениями в речевой структуре источника. В фольклорном «Заговоре от пищалей и стрел» речь от лица исполнителя (он же объект), описывающего первый и второй уровни мифологического центра, сменяется прямой, затем несобственно-прямой речью от лица «чугунного пастуха»; завершается текст также речью исполнителя, который произносит заклинательную формулу и закрепку. В стилизации Бальмонта «Заговор от металлов и стрел» только описание места действия принадлежит третьему лицу – автору-повествователю, соотносимому с исполнителем заговора. «Светлоликий» «чугунный Пастух» проговаривает весь остальной стилизованный текст, в том числе закрепку. Заговорный мотив *завета* не только сохраняется в стилизации, автор подчеркивает его значимость («великий завет»). Ассоциации образа Пастуха с демиургом, создавшим мир по своему слову, укреплены оппозициями *лицо светлоликое/ безгласная ночь, глубины Молчанья великого/слова*. Если фольклорный заговор должен

уберечь ратника от ранений и гибели, то у Бальмонта выражается тотальная установка на преодоление войны как явления: «Пищалам, кинжалу, ножу, топору – / Кровавую кончить игру» [Бальмонт 1907: 37]. Мощь слова достигает в финале «Ворожбы» своей кульминации. Это речь божественного существа, имеющего власть над металлами и воинами, к которым Пастух, как и его фольклорный прообраз, обращается как к *своим детям*, т.е. своему творению.

Таким образом, исследование трансформаций двусоставной структуры заговора в обрамляющих стилизациях цикла-раздела «Ворожба» из книги стихов К. Бальмонта «Жар-птица. Свирель славянина» убеждает во взаимообусловленности авторских преобразований речевой организации и пространственных характеристик в заговорных текстах-источниках.

Смысловые обертоны заговорного слова-дела обнаруживаются в жизнетворческом потенциале поэтического слова. В первом стихотворении раздела имеет место характерное для раннего символизма вовлечение жизни в текст искусства, эстетизация мифологических образов и жизненных процессов в замкнутом мире поэтического текста (см. [Ханзен-Леве 1999: 404–405]). В финальной стилизации заговор-источник интерпретируется автором в русле мифопоэтического жизнетворчества, уравнивающего жизненный и художественный тексты (см. [Ханзен-Леве 1999: 405–408]), как развертывание теургического пра-мифа, описывающего события священной истории и имеющего профетическую направленность. Речь Пастуха имеет коннотации и с ветхозаветным словом Создателя как инструментом творения (Быт. 1), и с евангельской заповедью Христа, запрещающей убийство (Мф. 5:21).

Первое и последнее стихотворения «Ворожбы» маркируют ту смысловую динамику, которая не противоречит заговорной идее пути, связующей полярные точки движения [Топоров 1993: 7–9]. От бытового пространства как доминанты текст цикла движется к сакральному локусу. От поэтического слова, поглощающего и преобразующего повседневность, – к слову, способному изменить сложившийся миропорядок.

## Литература

Агапкина Т.А. Сюжетный состав восточнославянских заговоров (мотив мифологического центра) // Заговорный текст. Генезис и структура. М., 2005. С. 247–291.

Бальмонт К. Жар-птица. Свирель славянина. М., 1907.

Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 тт. М., 1973. Т. I.

Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Ч. III-V. // Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. СПб., 1881. Т. XXVIII. № 2. С. 1–46.

Иванов В.В., Топоров В. Н. Пчела // Мифы народов мира. В 2-х т. М., 1992. Т. II. С. 354–356.

Петрухин В.Я. Мировое дерево // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 261–262.

Познанский Н. Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. М., 1995.

Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976.

Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым. СПб., 1885.

Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. В 2-х т. М., 1991. Т. I. С. 398-406.

Топоров В.Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 74–127.

Топоров В.Н. Об индоевропейской заговорной традиции (отдельные главы) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. М., 1993. С. 3–103.

Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 455–515.

Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.

Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.

Шиндин С.Г. Миф о сотворении мира и русские заговоры // Известия Академии наук ЛатвССР. 1989. № 10. С. 77–81.

Шиндин С.Г. Пространственная организация русского заговорного универсума: образ центра мира // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. М., 1993. С. 108–127.

## **МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ГЕОГРАФИЯ В КНИГЕ А. РЕМИЗОВА «К МОРЮ-ОКЕАНУ»**

*Ю.В. Розанов*

Россия, Вологда

rosanov007@ gmail.com

В статье рассматривается способ организации фольклорно-мифологического пространства в книге А.М. Ремизова «К Морю-Океану» (1911). Писатель принадлежал к «национальному направлению» русского символизма и в эти годы был близок к кругу В.И. Иванова. Географические реалии, представленные в книге, Ремизов берет из

восточнославянской мифологии, придавая им особую символическую значимость, многомерный и универсальный характер. Лесные и болотные ландшафты, свойственные Русскому Северу, соседствуют со степными пейзажами юга и деталями горного пейзажа Карпат. Сама символическая цель путешествия – достижение Моря-Океана – осмысливается писателем как национальный аналог поискам Золото руна в раннем московском символизме.

Ключевые слова: русский символизм, мифологическое пространство, А.М. Ремизов, лес, болото, степь, восточнославянский фольклор.

The article discusses the method of organization of folklore-mythological space in A. M. Remizov's book "To the Sea-Ocean" (1911). The writer belonged to the "national direction" of Russian symbolism and was related to V. I. Ivanov's circle in those years. Geographic realities presented in the book Remizov takes from the East Slavic mythology, giving them special symbolic significance, multidimensional and universal character. Forest and wetland landscapes characteristic for the Russian North coexist with steppe landscapes of the South and parts of the Carpathians mountain landscape. The symbolic purpose of the journey – achievement of the Sea-Ocean – is interpreted by the writer as a national analogue of the search for the Gold Fleece in the early Moscow symbolism.

Keywords: Russian symbolism, mythological space, A. M. Remizov, a forest, a swamp, a steppe, Eastern Slavic folklore.

Книга А.М. Ремизова «К Морю-Океану» была напечатана в качестве продолжения «Посолони» в шестом томе собрания сочинений писателя [Ремизов 1911]. Сюжетная схема книги традиционна. Мальчик Алалей и девочка Лейла отправляются в опасное и полное увлекательных приключений путешествие к Морю-Океану. На своем пути они встречаются с множеством мифологических и квазимифологических существ, которые, в основном, доброжелательно относятся к детям и их затее. Преодолев все препятствия и, по ходу дела, познакомившись с совершенно неизвестным им миром русской демонологии, герои достигают символической цели.

Древнерусские тексты о путешествиях в «прекрасные страны», на которые, так или иначе, ориентировался Ремизов, представляли сам путь весьма продолжительным во времени и в пространстве. Тоже можно сказать и о фольклоре. Даже в «малых» фольклорных жанрах создается ощущение протяженности дороги. В похоронных причитаниях, например, эффект дальности пути, по которому предстоит идти душе умершего, передается простым перечислением водных и лесных пространств: «Уж ты пойдешь, сердечно дитяtko, / Пойдешь по тем путям-дороженькам, / По лесам да по дремучим, / По болотам по седучим, / По ручьям по прегрубым, / Пойдешь по узеньким тропиночкам, / Пойдешь по частому

вересинничку...» [Чистяков 1982: 119]. Продолжительность пути дала писателю возможность включить в итоговый текст значительное число встреч героев с мифологическими персонажами. Книга состоит из 30 небольших глав и разделена на две равные части, названия которых указывают на хтоническую символику маршрута: «Мышиными норами» и «Змеиными тропами».

«Готовлю сейчас *полевую, лесную и болотную книгу* (выделено нами. – Ю.Р.), продолжение «Посолони...», – писал Ремизов О. Маделунгу 1 марта 1908 года, уточняя мифологический топос своего произведения [Письма... 1976: 45]. «Болотная» тема заявлена здесь далеко не случайно. После того, как дети уговорили Котофея Котофеича отпустить их в путешествие, происходит весьма примечательная процедура выбора маршрута, слегка стилизованная под сказку: «Все дороги ведут к Морю-Океану, – сказал Котофей Котофеич... – но есть три главных пути: первый путь лежит волшебными странами, второй путь лежит широкими реками, третий путь лежит темными лесами, болотами, полями и речками» [Ремизов 2000: 98]. Наивные дети, конечно, хотят идти «волшебными странами», но мудрый Котофей решительно настаивает на третьем, «болотном» пути. «Темные леса» и «зыбучие болота» – это пространство демонологического низа, сфера «нечисти».

Если верхнее мифологическое пространство (звезды, солнце, зори, горные вершины и прочее) было уже достаточно хорошо освоено русским символизмом, причем без всякой связи со славянским язычеством, то нижний ярус демонического, наиболее заселенный мифологическими существами, все еще оставался почти недоступным для нового искусства. Символом демонологического низа для младших символистов стало болото, а Ремизов представлялся знатоком и коллекционером всякой «болотной нечисти», с которой он состоит в более чем родственных отношениях. Во многом шуточный, игровой характер подобных представлений имел и серьезный смысл – именно Ремизов был одним из тех, кто направлял культуру русского символизма в сторону национального мифа и фольклора, прежде всего в сферу народной демонологии. Примечательно, что «болотная» символика была более свойственна петербургскому крылу символизма. Возможно, что пристрастие петербургских авторов к болотным темам как-то сложно связано с традициями «петербургского текста», «болотным мифом» города на Неве. Суть этой мифологемы была понятна современникам, хотя и проговаривалась по-разному. В.В. Набоков позднее остроумно сформулировал ее «усредненный» вариант: «Главный город России был выстроен гениальным деспотом на болоте и на костях рабов, гниющих в



этом болоте; тут-то и корень его странности – и его изначальный порок. Нева, затопляющая город – это уже нечто вроде мифологического возмездия (как описал Пушкин); болотные духи постоянно пытаются вернуть то, что им принадлежит...» [Набоков 2001: 38]. С другой стороны, именно в Петербургском университете, к которому была так близка литературно-художественная среда города, изучение этнографии и фольклора достигло в эти годы особенного расцвета.

Конкретное указание на один из главных символистских топосов северной столицы присутствует в книге Ремизова. Странствия Алалея и Лейлы по миру народной мифологии, который осмысляется автором как существенная часть «родной земли», начинаются с некой «башни», где они живут в обществе Котофея Котофеича, Козы, Совы и Орла. В субкультуре русского символизма любое упоминание *башни* ассоциировалось с литературным салоном Вяч. Иванова. Именно среди близких к Вяч. Иванову писателей и художников произошел во второй половине 1900-х годов поворот от элитарной и по сути дела международной культуры символизма к символизму национальному, основанному на русском фольклоре, мифе, народном языке.

«Море-Океан» как ритуальная или символическая (в парадигме фольклорного символизма) цель «хождения» чаще всего встречается в зачинах русских заговоров. Это устойчивое выражение, представляющее собой столь распространенное в языке фольклора парное сочетание синонимов, не имеет четкого значения. Под «Морем-Океаном» фольклор подразумевает и иной мир («тот свет»), и небо, и некую изначальную водную стихию – «океан-море – всем морям отец» [Древние... 1938: 277], и водную преграду на границе «сокровенной страны Беловодье» [Криничная 2004: 847], а также и реальные водные объекты, чаще всего Белое море. Такая неопределенность полностью принимается писателем, поскольку истинной целью ремизовской «дороги на океан» является не достижение какой-либо географической точки, а освоение неведомого для элитарной культуры пространства русской демонологии. Некоторое смещение акцентов с формальной цели на путь к этой цели не противоречит фольклору. Исследователи народного творчества подметили, что «подлинная былина и настоящая сказка дорогу изображают не менее подробно, чем само событие, по направлению к которому ведет дорога» [Синявский 2001: 107]. Во всяком случае, в образе Моря-Океана Ремизов нашел удачный национальный аналог поискам Золотого руна в раннем московском символизме.

В отдельных главах книги писатель расширяет и детализирует сакральное географическое пространство: при общей северно-русской

направленности путешествия (впрочем, особо не подчеркнутой) неожиданно появляются южные реалии, в ряде случаев сюжет «отклоняется» от прямого маршрута, и герои попадают в такие мифологические земли, как Вырей (Ирей) или Лукорье (Лукоморье). Приведем примеры таких «географических отступлений».

Косвенное расширение географического пространства наблюдается в тех случаях, когда встреченные путешественниками персонажи рассказывают им разные истории, действие которых происходит в иных землях. В рассказе «Летавица» безмянный странник повествует о том, как его душой и телом завладела Летавица – демон в образе прекрасной молодой женщины. В примечаниях Ремизов указывает на источник – статью Ю. Яворского в журнале «Живая старина» [Яворский 1897а: 439-441]. Ремизов близко к источнику воспроизводит фактическую основу поверья, намеренно сохраняя его украинский колорит.

Благополучно выбравшись из жутковатого жилища Вяя, Алалей и Лейла зазимовали в другом доме сказочного леса в – теплой и уютной избушке ученого кота Копоула Копоулыча, героя одноименной новеллы. Единственное, что еще может делать Копоул – это рассказывать сказки. Он – сказочник международного класса, получивший основы мастерства от одного из первоисточников: «...Ведь тысячу и одну ночь терся кот в коленях у Шехерезады, когда рассказывала Шахриару сказки Шехерезада» [Ремизов 2000: 135]. Сказка о вампире, которую рассказывает детям Копоул, действительно, международная как в плане широкой распространенности главного персонажа, так и по размытости национальных признаков. Она называется «Упырь», но это уже дань славянскому фольклору. В примечаниях Ремизов раскрывает источник – другую статью Яворского [Яворский 1897 б: 107-110]. В работе львовского фольклориста речь идет о широко распространенных в Галиции мифологических рассказах об «опырях» – мертвецах мужского пола, которые по ночам поднимаются из могил и приходят в деревни, где вступают в любовные отношения с женщинами и девушками, а также пьют их кровь. Яворский выделяет два записанных им текста с «отклонением» от этой схемы. В них «опырь» приходит к женщине и пытается различными способами увести ее в загробный мир. Один из этих «неканонических» текстов, записанный в селе Борусове от Луця Струка, и стал основой для сказки Ремизова. Перед нами еще один вариант сюжета «мертвый жених». Писатель в деталях пересказывает легенду, несколько усиливая сказочно-эпический характер отдельных описаний. Похоронная скачка, которая составляет «зерно», «внутреннюю сущность» сюжета, выглядит у Ремизова так:

*Взвился конь и помчались.*

*Мчатся. Мчится царевич с царевной. Страх змеей заползает на сердце: видит царевна под нею не конь, таких не бывает, а ветер.*

*Ветер-вихорь несет их сквозь темные леса, сквозь мхи и болота – ржавцы-болота в шары-бары – пустое место [Ремизов 2000: 137].*

Обозначена у Ремизова и цель рокового путешествия царевича:

*За морем Лукорье, там реки текут сытовые, берега там кисельные, источники сахарные, а в ы р и и-птицы не умолкают круглый год [Ремизов 2000: 136].*

В южнорусской и украинской традициях различаются две разновидности Ирия – весенний, «птичий», что расположен у «теплых вод», «за пущами і за богатырями», и змеиный, «гадючий», всегда холодный, который, естественно, находится на севере, в «Руській землі» [Булашев 1909: 481-482]. Писатель, безусловно, подразумевает «птичий», теплый Ирий, что особо оговорено в комментарии: «Вырей, Ирей – сказочная страна, где нет зимы» [Ремизов 2000: 178].

Но встречаются в книге и прямые изменения географии. Встретив праздник Радуницы, Алалей и Лейла продолжили свое путешествие к Морю-Океану. Пейзаж неожиданно меняется. Вместо уже привычных «дремучих лесов» и «зыбучих болот», ассоциировавшихся с Русским Севером, возникают южнорусские картины: «От кургана к кургану их вела ковылевая степь, шелковая, колыхалась волною» [Ремизов 2000: 143]. Перемена пейзажа нужна автору для представления очередного персонажа – Каменной Бабы. Древние статуи из камня, изображающие большей частью женщин, в начале XX века еще в значительном количестве встречались в степной зоне. Отрешенно мистически начинает описание встречи детей с Каменной Бабой Ремизов:

*Баба смотрит в ночь. Они смотрят на Бабу.*

*- Что ты, Баба? – Что ты смотришь? – Что ты знаешь? [Ремизов 2000: 143].*

Затем следует резкое снижение образа. Каменная Баба, смотрящая из вечности и в вечность, оказывается глуповатой бабенкой, что видно из рассказанной ею истории:

*А прежде у Бога не было солнца на небе, одна была тьма, и все мы в потемках жили. <...> Бог и выпустил из-за пазухи солнце. <...> Повеяли мы решета, давай набирать свет в решета, чтобы внести в ямы. <...> Подыдем решето к солнцу, наберем полным-полно света, через край льется, а только что в яму – и нет ничего. <..>. Притомились мы, бабы, сильно, хоть света и не добыли. ... Тут и вышло такое – начали мы плевать на солнце. И превратились вдруг в камни [Ремизов 2000: 144].*

Легенды такого типа были распространены в средней и северной России, они объясняли валуны необычных форм или размеров. Простота произведенного писателем соединения впечатляет: древние «скифские» изваяния, мифологизированные в культурном сознании эпохи, получили русскую этиологическую легенду.

Обращаясь к детям, Каменная Баба произносит следующие слова: «Да вот тоже, непоседы вы, все-то бродите, знаю вас, не впервой вас вижу: с Волхом рыскали, помню...» [Ремизов 2000: 144]. Выражение «с Волхом рыскали» можно представить как неточную цитату из «Слова»: «Всеславъ князь людемь судяше, княземь грады рядяше, а самъ в ночь *влькомъ рыскаше*: изъ Кыева дорискаше до курь Тматорокани» [Памятники: 382, 385]. Замена слова «влькомъ» на «волхомъ» можно интерпретировать как ремизовскую конъектуру, в основе которой лежит «Повесть временных лет»: Всеслав Полоцкий родился «от влхвования». Если это предположение верно, то в символику образа Каменной Бабы у Ремизова включена аллюзия на Тматороканского идола. Соответственно море, к которому стремятся дети, – это Черное море. Дети направляются к Белому и к Черному морю одновременно, на юг и на север, что служит созданию многомерного, универсального фольклорно-мифологического ландшафта.

Таким образом, мифопоэтическая география книги «К Морю-Океану» включает в себя природные реалии Русского Севера, прежде всего, леса и болота, а также степной пейзаж и фрагменты пейзажа Западной Украины. Первое соединение представляется в культурном отношении вполне естественным. В русской культуре, по наблюдениям М.В. Строганова, еще в начале XIX века сформировались два типа национальных пейзажей: «степь широкая» и «болото» [Строганов 2008: 5-28]. Включение в книгу Карпат выглядит некой экзотикой, недаром оно сопряжено в тексте с такими мифологическими топосами как «Вырей» и «Лукорье».

### Примечание

1. Выражаем признательность профессору А.В. Пигину, поделившемуся с нами этим наблюдением.

### Литература

Булашев Г.О. Украинский народ в своих легендах и религиозных воззрениях и верованиях. Вып. 1. Киев, 1909.

Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1938.

Криничная Н.А. Русская мифология. Мир образов фольклора. М., 2004.

Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 2001.

Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980.

Письма А.М. Ремизова и В.Я. Брюсова к О. Маделунгу. Copenhagen, 1976.

Ремизов А. Сочинения. В 8 т. Т. 6. СПб., 1911.

Ремизов А.М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. М., 2000.

Строганов М.В. Две России: «широкая, просторная» и «топи да болота» // Образ России в литературе XIX-XXI вв.: Материалы международной научной конференции. (Курск, 20-22 сентября 2007). Курск, 2008. С. 5-28.

Чистяков В.А. Представление о дороге в загробный мир в русских похоронных причитаниях XIX-XX вв. // Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982. С. 115-127.

Яворский Ю. Галицко-русские поверья о дикой бабе // Живая старина. 1897 а. Вып. 3-4.

Яворский Ю. Галицко-русские поверья об опырях // Живая старина. 1897 б. Вып. 1.

## ОБРАЗЫ НАРОДНОЙ ДЕМОНОЛОГИИ В ПРОЗЕ Р.П. КУМОВА

*М.А. Медведева*

Россия, Волгоград

[mary-medved.medvedeva@yandex.ru](mailto:mary-medved.medvedeva@yandex.ru)

Рассматривается роль образов народной демонологии в структуре психологических портретов героев донской прозы Р.П. Кумова на материале рассказа «Малаша с Перекопских гор», анализируется фольклорно-мифологическая основа его поэтики.

Ключевые слова: психологический портрет, демонология, быличка, ведьма, знахарь, мать – сыра земля, вода, поэтика.

The role of images of popular demonology in the structure of the psychological portraits of the characters Don prose RP Kum on the material of the story «Malasha with Perekopskaya mountains», analyzes the folklore and mythological foundation of his poetics.

Keywords: psychological portrait, demonology, true stories, witch, witch doctor, mother – the damp earth, water, poetics.

Проза Романа Петровича Кумова (1883–1919) пришла к современному читателю лишь в последние два десятилетия. В немногочисленных критических работах его творчество рассматривается по преимуществу в рамках православной литературной традиции, поскольку уже после выхода первого своего сборника «Бессмертники» (1909) Кумов заявил о себе как о писателе духовно-религиозной ориентации. В центре большинства произведений сборника – судьбы представителей православного духовенства, от послушника до

архиерея. Однако вне поля зрения исследователей осталась такая существенная сторона литературного наследия писателя, как его связь с фольклорной традицией.

Глубоко любивший родной донской край, Кумов интересовался этнографией и фольклором донского казачества. Хорошо знавший писателя литератор С. Пинус вспоминал, что Кумов «усиленно собирал бытовые материалы, казачьи песни и легенды, остатки старины, впечатления на местах, для чего предпринимал специальные поездки в глухие уголки северных округов Дона» [Цит. по: Запевалов 2005: 364].

Прямое обращение Р.П. Кумова к фольклорно-мифологическим традициям донских казаков наблюдается в рассказе «Малаша с Перекопских гор» (1917). В письме Кумова к Виктору Севскому мы находим следующее упоминание писателя об этом рассказе: «В последней книжке „Летописи“ есть мой рассказ „Малаша с Перекопских гор“. Это дань Дону, который я, чем дальше, тем больше люблю» [Кумов 2008: 480].

В рассказе повествуется о запретной любви Малаши, внучки станичного целителя, и молодого казака Ивана Бастрыкина. Малаша, уроженка станицы Березовской, уверенная в том, что ее жених погиб на войне, выходит замуж за жителя станицы Перекопской. Однако через год возлюбленный Малаши возвращается из плена живым, что и служит завязкой рассказа.

Ключевым является резкое противопоставление двух станиц – двух ярких пространственных образов – Березовской и Перекопской. Автор отмечает: «*Два особых отдельных мира – Березовская и Перекопская!*» [Кумов 2008: 367]. Станицы противопоставляются по ряду признаков: по своим ландшафтным характеристикам («*луговые, земляные*» березовцы и живущие «*на высочайших меловых горах*» перекопцы), по образу жизни станичников («*березовцы живут, как подсказывает им земля*», а «*перекопцы имеют особый святой закон, отличный от закона земли*»), по их темпераменту («*березовцы словно опьянены духом влажной земли*», перекопцы же «*бесстрастны*»), по отношению жителей к религии («*Березовцы в религии слабы, а бабы их почитаются на перекопских горах за ведьм*», в то время как перекопцы «*имеют непереводащегося святого подвижника где-нибудь в трещинах меловых гор, над старой рекой*»).

Стоит отметить, что автор использует реальные и наиболее типичные донские топонимы. Как отмечает В.И. Супрун, «писатель сблизил две казачьих станицы, <...> сделал их доступными для пеших переходов станичного целителя к своей внучке Малаше. Реальные Перекопскую станицу, что в Клетском районе, и Березовскую станицу Даниловского района разделяет более сотни километров» [Супрун 2008: 560].

В образе деда Малаши – станичного целителя Ивана Федоровича Забазнова, отражены народные представления о знахарях. Вспомним, что знахари – это деревенские лекари, умеющие врачевать недуги и облегчать страдания людей и животных. От обычных лекарей они отличались тем, что использовали не только лекарственные снадобья, но и заговоры, считая, что именно в них заключена главная целительная сила, а снадобья служат лишь успокоительными и вспомогательными средствами. С.В. Максимов отмечает, что заговоры воспринимались знахарями или изустно от учителей, или из письменных записей, широко известных среди грамотного сельского населения под названием «травников» и «лечебников» [Максимов 1981: 146].

Однако герой Кумова получает дар целителя от родной природы: *«Когда-то в молодости он подслушал в стенах и над старой рекой, как имена владычиц всего живущего – воды и земли, и теперь в своих зовах обращался к ним как имеющий власть. Но он не жестокий властитель, – зеленая сила, подчиненная ему, сама окутывает его с ног до головы мягкой благостной волной, как живой душой. Он целитель, чрез него владычицы – земля и вода – дуют на людей благостными ветрами»* [Кумов 2008: 368].

С.В. Максимов делает вывод, что «бесконечное разнообразие знахарских приемов и способов врачевания, составляющее целую науку народной медицины, сводится, в конце концов, к лечению травами». Фольклорист также отмечает, что знахари гордятся своими ботаническими знаниями [Максимов 1981: 151].

Кумов не раз подчеркивает ботанические знания Ивана Федоровича Забазнова: *«Как отрыгнет земля из своих теплых глубин первые водянисто-зеленые былинки, он ищет их: и расходник, и дикопку, и мяту-кудрявку, и кукушечье добро, и дремоту, и чернотравник, и сурепку, и тысячелистник – всякое, всякое целительное разнотравье!»* [Кумов 2008: 367].

Станичный целитель тонко чувствует родную природу. Даже во время своего непростого объяснения с Ванькой Бастрыкином, неожиданно вернувшимся из плена, знахарь замечает, как на заре просыпается все живое. Описание пробуждающейся природы, хотя и принадлежит авторской речи, показано глазами целителя Забазнова: *«Целитель молчал. К запаху лебеды присоединили свои запахи огуречная огудина, кустистая конопля, клевер, капустная рассада – зеленая жизнь начинала пробуждаться. Чирикнул первый воробей под застрехой соломенного амбарчика и спросонок полетел на белую ветку вербы, осмотрелся на все*

*стороны и снова камнем назад под теплую солому, еще рано!»* [Кумов 2008: 370]

Писатель отразил в своем рассказе и неоднозначность положения знахарей в деревенской среде. Они, по свидетельству С.В. Максимова, хотя и пользовались уважением, всегда подозревались в сношениях с нечистой силой и часто отождествлялись с ворожбитами и колдунами [Максимов 1981: 145, 152]. Так, свекровь Малаши не сомневается в связи Забазнова с нечистой силой: *«„Ведун!“ – злобно кричала на него сегодня святая свекровь Малаши, Фамаида Степановна»* [Кумов 2008: 368].

Не менее значим в повествовательной структуре произведения и другой образ народной демонологии – образ ведьмы. История о ней вводится писателем с помощью приема «рассказ в рассказе». И этот внутренний рассказ – не что иное, как быличка, популярный в фольклоре жанр сказочной прозы, «суеверный меморат» о лично пережитой встрече с демоническим существом [Померанцева 1975].

Свекровь рассказывает Малаше, объясняя свою неприязнь к ней, о встрече с ведьмой, которой была мать невестки: *«Такая слава у березовских баб, будто ведьмы!.. <...> Сама видела: раз со стариком ехали по зимнему времени и надо было на ночь остановиться в Березовской. Хозяйка-бабочка, вот как ты. <...> И все она юлит, подлая, перед моим, а мой-то, веришь ли, перекопец, а вижу – разжигается... Я его толк: смотри, говорю, стервец, лучше, что у нее назади-то обозначается! Смотрит он, – ничего, говорит, не видно, это ты по бабьему делу вздорничаешь! – Нет, не вздорничаю, говорю, а назади у нее обозначается хвост <...> И вот как легли спать, я одним глазом не сплю, наблюдаю: встала ведьмочка, посеяла около загнетки проса, сказала нечистые слова и просто, вот тебе, как на поле к Казанской Богородице, готово! Сварила она кашу, намазалась, села на рогач да в трубу!..»* [Кумов 2008: 374]

Стоит отметить, что ночные колдовские действия ведьмы перед полетом, за которыми скрытно наблюдает очевидец – наиболее типичный сюжет восточнославянских быличек о ведьмах [СДЭС 1995: 301]. В этой быличке отражены основные черты ведьмы как мифологического персонажа. С.В. Максимов отмечает, что в народном сознании ведьмы отличаются от всех прочих женщин тем, что имеют небольшой хвост и владеют способностью летать по воздуху на помеле, кочергах, в ступах и т. п. Считается также, что ведьмы отправляются на темные дела из своих жилищ через печные трубы [Максимов 1981: 114]. Исследователи замечают, что в доме ведьма обычно колдует у печи, очага [Власова 2008].

Кроме того, ведьмам приписывалась способность посылать «присуху» [Максимов 1981: 120]. Так, у Кумова свекровь Малаши, считая



невестку ведьмой, уверена, что она «присушила» сына: «– *Присушила, ведьмочка, сына, – замерла от страха старая*» [Кумов 2008: 378].

Однако чертами ведьмы постепенно наделяется образ самой Фамаиды Степановны, «святой» свекрови Малаши, ее антагониста. Хотя эпитет «святая» и становится постоянным для этой героини, автор постоянно подчеркивает, что ее действия продиктованы злобой: «*злобно закричала*» [Кумов 2008: 368], «*гневно пристукнула низеньким костыликом святая водительница двора*» [Там же: 379]. Рисуя образ Фамаиды Степановны, Кумов также использует оксюморонные сочетания, такие как «*святая злоба*», «*святая ненависть*»: «*шептала она постными, трясущимися от святой ненависти губами*» [Там же: 377].

Узнав о том, что невестка ночью, вместо того, чтобы ходить за святой водой к подвижнику, встречается со своим возлюбленным, а воду набирает из придорожной «колдыбоинки», свекровь окончательно уверяется в том, что Малаша ведьма. Фамаида Степановна готовит страшное зелье для Малаши, с каждым разом закрепляя его все более страшными заклятьями: «*последнее заклятье – самое тяжелое, как железная руда во всех буграх и горах земли, – должно напоить самый дикий яд с Везельвуловых гряд. Целую ночь творила она в клети, около вынутых из родительской кладки темных незрячих богов, святое зелье, кланялась на востоки и запады, северы и юги, вычитывала тысячи тысяч святых имен, крестила, плевала, дула, шептала и лишь к самому солнцу, истомленная мольбами, присела на край старинной кладки*» [Там же: 379].

От неминуемой смерти Малашу спасают молитвы деда-целителя, обращенные к почитаемым в народе стихиям – воде и земле: «*Мать сыра земля Алена, свята вода Настасея, ты омываешь горы и доли, желтые пески и каменья, мелкие травы и коренья, омой от лютых огненных глаз рабу Божию Маланью!..*» [Там же: 382].

Почитание стихий восходит к древнейшим мифологическим корням. Так, Мать – Сыра Земля – олицетворение стихии земли, почиталась матерью и кормилицей всего живого, необыкновенно доброй и милостивой к своим детям. Исследователи отмечают, что Мать – Сыру Землю призывали в заговорах, прося у нее избавления от болезней и защиты от нечистой силы [СДЭС 1999: 318].

С почитанием земли тесно связано обожествление питающей ее стихии – воды. Вода почиталась в народе как святая, чистая стихия, неиссякаемый источник жизни [Максимов 1981: 188]. По наблюдению исследователей, в формулах-обращениях, адресованных воде, представлен ее персонифицированный женский образ, наделенный

личными именами [СДЭС 1995: 386]. Характерно, что станичный целитель Забазнов, призывая в своих молитвах стихии воды и земли, называет их женскими именами: «*Мать сыра земля Алена, свята вода Настася*» [Кумов 2008: 382].

С.В. Максимов отмечает, что с распространением христианства вера в божественное происхождение воды, хотя и умерла, но на обломках ее выросло убеждение в святости и в чудодейственной силе этой стихии [Максимов 1981: 188]. Так, Малаша, стараясь угодить больной свекрови, каждую ночь ходит за святой водой к подвижнику, чтобы успеть зачерпнуть воду первой. Фамаида Степановна, прежде чем с молитвой выпить воду, непременно спрашивает у невестки: «– *Непитая ль вода? <...> Допреж тебя не успел ли кто придти к святому подвижнику, не снял ли самую святость?*» [Кумов 2008: 373]. В этих вопросах отражается повсеместно распространенное суеверное убеждение в том, что в верхних слоях освященной воды заключается наиболее благодатной силы, исцеляющей болезни [Максимов 1981: 202].

Рассказ «Малаша с Перекопских гор» – одно из немногих произведений Р.П. Кумова, написанных на донском материале. Здесь писатель не только рисует картины родной природы, воссоздает живую речь донских казаков, но и создает с помощью образов народной демонологии глубокие психологические портреты своих персонажей, имеющие фольклорно-мифологическую основу.

## Литература

Власова М.Н. Энциклопедия русских суеверий. СПб., 2008. [Электронный ресурс]: <http://profilib.com/chtenie/38800/marina-vlasova-entsiklopediya-russkikh-sueveriy.php> (дата обращения: 13. 01. 2017)

Запевалов В.Н. Кумов Р.П. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиогр. словарь. М., 2005. С. 364–366.

Кумов Р. П. Избранное / сост. В.И. Супрун. Волгоград, 2008.

Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. [Электронный ресурс]: <http://profilib.com/chtenie/20343/erna-pomerantseva-mifologicheskie-personazhi-v-russkom-folklore-6.php> (дата обращения: 14.12.2016)

СДЭС 1995: Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 тт. / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 1. М., 1995.

СДЭС 1999: Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 тт. / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 2. М., 1999.

Супрун В.И. Забытый сын донской земли // Кумов Р. П. Избранное / сост. В.И. Супрун. Волгоград, 2008. С. 515-561.

Раздел 3  
**ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР  
КАК ПРОСТРАНСТВО ДИАЛОГА  
В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ  
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

**ПРОСТРАНСТВО ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ  
В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

*Е.Ю. Кольшева*  
Россия, Москва  
[elenakolysheva@yandex.ru](mailto:elenakolysheva@yandex.ru)

Статья посвящена рассмотрению значения использования элементов волшебной сказки в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Пространство волшебной сказки используется в романе для создания его подтекста, раскрытия темы любви, проблемы выбора между добром и злом.

Ключевые слова: элементы волшебной сказки, подтекст, история текста.

This article is devoted to meaning of using of fairy-tale structure elements in M.A. Bulgakov's novel «The Master and Margaret». A fairy-tale space is used in the novel to create its implication, the love theme and the problem of choosing between good and evil.

Keywords: structure elements of a fairy-tale, implication, creative history.

В романе М.А. Булгакова создание образов мастера и Маргариты, Ивана Бездомного и системы персонажей «московских» глав строится, на наш взгляд, на основе использования элементов волшебной сказки. Рассмотрим данное положение на материале сюжетной линии *мастер – Маргарита*.

Завязкой волшебной сказки, по В.Я. Проппу, является какая-либо беда [Пропп 1998: 141]: отлучение из дома, которое влечет за собой беду; герой остается один, что влечет за собой его похищение. Покинув свой «тайный приют», мастер выходит в жизнь, надеясь на публикацию романа. С этого момента разворачивается цепь трагических событий. Похищение мастера происходит дважды: 1) похищение разума страхом, вследствие чего мастер сжигает роман, 2) похищение фактическое – арест. Особое внимание следует обратить на временное обозначение следующих событий в истории мастера:

1) Маргарита оставляет мастера одного, с мастером происходит беда, и он сжигает рукопись романа: «Это было в сумерки, в половине октября» [Булгаков 2014, т. 2: 641].

2) Мастер возвращается после своего исчезновения в подвальчик, обнаруживает, что там живет другой человек, и отправляется в клинику для душевнобольных: «— Да, так вот, в половине января, ночью, в том же самом пальто, но с оборванными пуговицами, я жался от холода в моем дворике» [Булгаков 2014, т. 2: 643].

Между обозначенными событиями происходит арест мастера, но его рассказ об этом передается через шепот, слышимый одному Ивану. Однако содержание данного повествования очевидно, благодаря подтексту, создаваемому здесь с помощью приема умолчания. Рассказ мастера был прерван: «Гость раскрыл, было, рот, но ночка, точно, была беспокойная». Мастер продолжает свое повествование, читатель слышит только самое его начало, все остальное же доступно только Ивану: «Голоса еще слышались в коридоре, и гость начал говорить Ивану на ухо так тихо, что то, что он рассказал, стало известно только одному поэту, за исключением первой фразы:

— Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна постучали...» [Булгаков 2014, т. 2: 643]

Следует отметить, что данный прием является ключевым в организации повествования мастера о его столкновении с миром литературы и действительностью: «Он повел дальше свой рассказ, но тот стал несколько бессвязен. Можно было понять только одно, что тогда с гостем Ивана случилась какая-то катастрофа» [Булгаков 2014, т. 2: 639]; «Рассказ Иванова гостя становился все путаннее, все более наполнялся какими-то недомолвками. Он говорил что-то про косой дождь и отчаяние в подвальном приюте, о том, что ходил куда-то еще» [Булгаков 2014, т. 2: 640].

О дальнейшем течении событий мы можем догадываться по действиям и жестам мастера («То, о чем рассказывал больной на ухо Ивану, по видимому, очень волновало его. Судороги то и дело проходили по его лицу. В глазах его плавал и метался страх и ярость. Рассказчик указывал рукою куда-то в сторону луны, которая давно уже ушла с балкона» [Булгаков 2014, т. 2: 643]) и по деталям, открывающим перед нами подтекст истории.

Подтекст данного повествования раскрывается через первое предложение рассказа мастера о своем исчезновении, отчетливо слышимое читателю («— Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна постучали...»), временное обозначение периода его исчезновения (октябрь – январь) и детали в описании возвращения мастера («<...> в том же самом пальто, но с оборванными пуговицами<...>», новый жилец в подвальчике мастера: «<...> слабенько освещенные, закрытые шторами мои оконца; я припал к первому из них и прислушался – в комнатах моих играл патефон» [Булгаков 2014, т. 2: 643]).

В отличие от других средств создания подтекста в рассматриваемом фрагменте, предложение: «— Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна постучали...» – и временное обозначение исчезновения мастера («Это было в сумерки, в половине октября»; «— Да, так вот, в половине января, ночью<...>») появились в романе не сразу, а только на завершающем этапе работы над ним в 1938 г. [Булгаков 2014, т. 2: 283]. В данный период происходит также правка портрета мастера, свидетельствующая о месте его пребывания:

Пятая редакция романа (1937–1938)	Шестая (последняя) редакция романа (1938–1940)
«<...> предстал бы человек, заросший грязной бородой, в дырявых валенках, в разорванном пальто, с мутными глазами, вздрагивающий и отшатывающийся от людей» [Булгаков 2014, т. 1: 615].	«Перед нею, – гость благоговейно посмотрел в тьму ночи, – [предстал бы человек, заросший грязной бородой, в дырявых валенках, человек, вздрагивающий и отворачивающийся от людей?] /легло бы письмо из сумасшедшего дома. Разве можно посылать письма, имея такой адрес?! Душевнобольной? Вы шутите, мой друг!» [Булгаков 2014, т. 2: 284] (Правка выполнена простым карандашом по машинописному тексту)

О том, что мастер был арестован, читатель узнает также из фрагментов других глав романа. Так, в главе 24 «Извлечение мастера» обозначается причина ареста – донос Алоизия Могарыча о том, что мастер хранит нелегальную литературу. Такая формулировка причины исчезновения мастера появилась в романе только на завершающем этапе работы над ним:

Пятая редакция романа (1937–1938)	Шестая (последняя) редакция романа (1938–1940)
«— Это вы написали, что в романе о Понтии Пилате контрреволюция и после того, как мастер исчез, заняли его подвал? – спросил Азazelло скороговоркой» [Булгаков 2014, т. 1: 760].	«— Это вы, прочитав статью Латунского о романе этого человека, написали на него жалобу с сообщением о том, что он хранит у себя нелегальную литературу? – спросил Азazelло» [Булгаков 2014, т. 2: 738].

Во-вторых, в главе 19 «Маргарита» в эпизоде сна героини предстает следующий портрет мастера: «И вот, вообразите, распаивается дверь этого бревенчатого здания и появляется он. Довольно далеко, но он отчетливо виден. Оборван он, не разберешь, во что он одет. Волосы всклокочены, небрит. Глаза больные, встревоженные» [Булгаков 2014, т. 2: 691]. Источком такого портрета героя, позволяющего читателю догадаться о пребывании героя в месте лишения свободы, являются черновики романа 1933 г. второй его редакции (1932–1936): «Он был в черной от грязи и рваной ночной рубахе с засученными рукавами. В разорванных брюках, непременно босой и с окровавленными руками[.], с **головой непокрытой.**» (текст, вычеркнутый писателем, – [текст]; вставка первого слоя рукописной правки – текст) [Булгаков 2014, т. 1: 235]. Этому портрету отвечал облик героя в эпизоде извлечения этой же редакции романа:

«Ватная мужская стеганая кацавейка была на нем. Солдатские штаны, грубые высокие сапоги

Весь в грязи, руки изранены, лицо заросло рыжеватой щетиной. Человек, шурясь от яркого света люстр, вздрагивал, озирался глаза его светились тревожно и страдальчески» [Булгаков 2014, т. 1: 256].

Примечательно, что в этой рукописи вызволять мастера (тогда именуемого поэтом) отправляется Фиелло (будущий Азazelло): «И Фиелло получил приказ, но разобрать его Маргарита не могла, так как он был отдан шепотом» [Булгаков 2014, т. 1: 254]. Булгаков использует здесь тот же прием, что и в рассказе мастера Ивану о своем исчезновении. Более того, далее следует вырванная страница и описание, впоследствии Булгаковым зачеркнутое: «Фиелло преобразился. На нем оказалась ушастая меховая шапка и длинный полушубок» [Булгаков 2014, т. 1: 254]. Вместе с ним вызволять поэта отправляется кот, атрибутом которого в этой сцене является кобура.

Это говорит о том, что на ранних этапах работы над романом мастер находился в месте лишения свободы, что Булгаков в дальнейшем снимает, помещая своего героя в клинику для душевнобольных, чему соответствует его портрет в эпизоде извлечения главы 24 основного текста: «От подоконника на пол лег зеленоватый платок ночного света, и в нем появился ночной Иванушкин гость, называющий себя мастером. Он был в своем больничном одеянии – в халате, туфлях и черной шапочке, с которой не расставался» [Булгаков 2014, т. 2: 735–736].

Таким образом, обращение к истории текста позволяет увидеть, что Булгаков в процессе работы над данными эпизодами снимает очевидный контекст исчезновения мастера посредством организации подтекста, одним из средств создания которого является прием умолчания: невысказанное прямо, но посредством намека звучит в сознании читателя громко

и отчетливо, открывая пространство подтекста и разворачивая перед глазами полотно эпохи.

Другим средством организации подтекста в повествовании об исчезновении мастера является, на наш взгляд, использование элементов волшебной сказки. В этом ключе целесообразно провести параллель с исчезновениями в Нехорошей квартире: «И вот два года тому назад начались в квартире необъяснимые происшествия: из этой квартиры люди начали бесследно исчезать» [Булгаков 2014, т. 2: 593]. При первой публикации романа в журнале «Москва» в 1966–1967 гг. эпизод истории Нехорошей квартиры был сильно поврежден цензурой, однако смысл его оставался очевидным читателю благодаря подтексту, пронизывающему каждую строчку и основанному здесь на использовании элементов фантастики и устойчивых выражений эпохи арестов и репрессий: «бесследно исчезать», «Об исчезнувших и о проклятой квартире долго в доме рассказывали всякие легенды», «Но эти не бесследно», «с утраченной фамилией» [Михаил Булгаков 1966: 49–50].

По закону волшебной сказки, после исчезновения героя/героини герой/героиня отправляется на поиски, встречается волшебного дарителя, от которого получает волшебный предмет, необходимый для достижения цели.

Образ Маргариты может быть рассмотрен в контексте образа героини волшебной сказки, отправляющейся на поиски похищенного и/или заколдованного героя. Маргарита встречается волшебного дарителя – Азazelло, соглашается на предложение таинственного иностранца с надеждой и целью вернуть мастера и получает крем, с помощью которого перед ней открывается возможность совершить переход в пространство Воланда. Подобно героям волшебной сказки, Маргарита совершает переход в иное царство по воздуху. Щетку Маргариты можно включить в сказочный ряд: птица, конь, летучий корабль, т. е. средства передвижения героя. Исходным пунктом в этом ряду является птица – связующее звено между царством живых и царством мертвых. Обрато в Москву Маргарита летит на машине, за рулем которой не случайно оказывается грач. По закону волшебной сказки, огромные пространства Маргарита преодолевает в один миг. Управление щеткой не вызывает у нее никаких затруднений, она свободно чувствует себя среди русалок, ведьм и прочей нечисти острова, где она останавливается. Как в сказке герой ничему не удивляется, ему ведомо известно, как обращаться с избушкой на курьих ножках, как вести себя с Ягой, «герой все это знает, потому что он герой. Геройство его и состоит в его магическом знании, в его силе» [Пропп 1998: 172]. Маргарита совершает переход дважды – полет на щетке из Москвы, где она со-

вершает омовение в реке, и полет обратно в Москву, где она попадает в пространство Нехорошей квартиры.

Трижды в романе Булгакова используются сказочные формулы «фу, фу, фу» и «напоила-накормила». Герой волшебной сказки, чтобы попасть в иной мир, должен избавиться от человеческого запаха, вкусить пищу мертвых, чтобы стать своим среди чужих [Пропп 1998: 159–160]. Чтобы попасть в мир Воланда, царство мертвых, куда стремится Маргарита, необходимо пройти некий обряд посвящения. Маргарита использует крем и совершает омовение в реке, заменив свою природу новой, всеобще признается королевой и получает доступ туда, где ждет ее награда. Для полного вхождения в мир Воланда Маргариту омывают кровью, розовым маслом, от запаха которого у нее кружится голова, и растирают какими-то листьями. И только после этого на ее шею надевают цепь с изображением черного пуделя. Маргарита становится полноправной хозяйкой бала у сатаны, в итоге добившись немедленного возвращения мастера.

Волшебная сказка обладает сложной ступенчатой иерархической структурой, «основу которой составляет противопоставление предварительного испытания основному» [Мелетинский 2008: 279]. Трижды Маргарита проходит ряд испытаний до бала (глава 22 «При свечах»), во время бала (глава 23 «Великий бал у сатаны») и после него (глава 24 «Извлечение мастера»). Только после этого она получает заслуженную награду – возвращение мастера.

Таким образом, изображение любви в романе «Мастер и Маргарита», стремления спасти возлюбленного любой ценой строится на основе использования элементов волшебной сказки.

В контексте размышлений об использовании в романе сказочного элемента испытания следует отметить, что Маргарита также близка героям сказок, модель которых строится следующим образом: переход в иное царство – служба у некоего чудесного героя – наказание или награда – возвращение в реальный мир. Переход в данном контексте осуществляется посредством сна, после которого начинается череда событий. Чудесным событиям, исходом которых становится возвращение мастера, предшествует сон Маргариты.

Сказочный элемент «испытание – награда/наказание» является, на наш взгляд, также основой создания системы образов «московских» глав романа «Мастер и Маргарита», каждый герой которых оказывается перед выбором между правильной и неправильной моделью поведения. Нехорошая квартира и в целом пространство, в контексте которого происходит столкновение того или иного героя с Воландом и его свитой, становится пограничной зоной, проходя через которую герой получает заслуженную награду.



ду или наказание. В награду Маргарите возвращают мастера, мастер в награду получает покой, Иван проходит путь от поэта Бездомного до ученика мастера. Персонажи «московских» глав романа ( Степа Лиходеев, Никанор Иванович Босой, Жорж Бенгальский и другие) наказываются за ложь в том или ином ее проявлении. Наказание осуществляется посредством помещения персонажа в обстоятельства, вызывающие смех. Нечистая сила, играя и смеясь, вовлекает в свою игру, срывает маски благочестия, оголяя человеческие слабости и пороки. Кроме того, наказанием является безумие, «потеря головы», от страха, ужаса и непонимания происходящих событий. Неслучайно практически все персонажи оказываются заключенными в клинику профессора Стравинского. После наказания, являющегося одновременно испытанием, в романе Булгакова наступает исправление. Но не для всех. Такой возможности лишены Берлиоз и барон Майгель, выбравшие неверие и предательство. Таким образом, роман Булгакова воспринимает сказочную модель изображения зла. «Сказочное зло – это не абсолютное зло как зло безо всякой на то причины, а некий регулятор порядка <...>. Поэтому сказочное зло необходимо в том случае, когда требуется указать на неправильность выбора<...>» [Шинкаренко 2009: 172].

Любая сказка не только представляет некую рациональную модель поведения в том или ином обществе, но, и это, пожалуй, является главной ее особенностью, тяготеет к демонстрации торжества добра. И с какой бы целью не использовались сказочные элементы в структуре художественного произведения любого периода развития литературы, стремление к сказочному установлению справедливости будет присутствовать в нем всегда. «Все будет правильно, на этом построен мир», – таков закон мироздания, по мысли писателя, вложенной им в уста Воланда. Этот закон совпадает с главным законом сказки, в которой в борьбе добра и зла всегда побеждает добро, а зло наказывается, в которой герой при верном выборе между добром и злом всегда побеждает и получает желаемую награду.

Таким образом, изображение любви мастера и Маргариты, развитие образа Ивана от поэта Бездомного до ученика мастера, система образов «московских» глав романа, изображение нечистой силы как сказочного зла, мысль о справедливости и торжестве добра над злом как основе мироздания строятся в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» по законам волшебной сказки.

## Литература

Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. / Сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е.Ю. Колышева. М., 2014.

- Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980
- Мелетинский Е.М. Миф и сказка // Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания / Отв. ред. Е.С. Новик. 2-е изд., доп. М., 2008.
- Михаил Булгаков. Мастер и Маргарита // Москва. 1966. № 11. С. 6–130.
- Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В.Я. Проппа). М., 1998.
- Шинкаренко В.Д. Смысловая структура социокультурного пространства: Миф и сказка. Изд. 2-е. М., 2009.

## **В. ШАЛАМОВ И А. БЛОК: «СКАЗКА» О ПРЕКРАСНОЙ ДАМЕ**

*Л.В. Жаравина*  
Россия, Волгоград  
zharavinal@mail.ru

В статье анализируется поэзия В. Шаламова в аспекте ее соотношения с темой Прекрасной Дамы А. Блока. Жанровые и образные особенности русской сказки рассматриваются в аспекте формирования художественной картины мира двух поэтов. Раскрывается внутренний смысл трансформации фольклорного канона в многозначный поэтический образ.

Ключевые слова: поэзия, жанр, канон, интерпретация, фольклор, художественный образ.

The author of the article analyzes the poetry of V. Shalamov in the aspect of its relationship with the theme of a Beautiful Lady of Blok's. Genre and figurative features of Russian fairy tales are considered in terms of the formation of the artistic picture of the world of the two poets. Reveals the inner meaning of the transformation of the folk Canon in a multivalued poetic image.

Key words: poetry, genre, Canon, interpretation, folklore, artistic image.

«Пусть никаким Прекрасным Дамам / Не померещится наш край» – писал Варлам Шаламов, преклоняясь перед гением Александра Блока, как и всей культурой Серебряного века [Шаламов 2004–2005: 3, 170]. И действительно, откуда взяться просветляющему и облагораживающему женскому началу там, где «мир, как и душа, остужен / Покровом вечной мерзлоты <...>» [Там же: 183]? Тем не менее, в «Колымских тетрадах» оно присутствует и довольно в активной форме: «Ты капор развяжешь олений, / Ладони к огню повернешь, / И, встав пред огнем на колени, / Ты песню ему запоешь! <...>» [Там же: 24]. Это и есть Прекрасная Дама «семидесятой широты».

Более того, Б.Л. Пастернак во время одной из первых встреч сказал Шаламову: «"Сказка" – ваша тема» [Шаламов 2004–2005: 4, 596]. Конечно, необходимо учитывать контекст: фраза была произнесена после того, как знаменитый поэт прочитал несколько своих стихотворений, среди которых действительно была «Сказка», написанная «вслед» фольклору и содержащая традиционные мотивы смертельной схватки со змеем-драконом и освобождение плененной красавицы. Но достаточно ли одного этого факта, чтобы сделать столь неожиданное и принципиальное заявление?

Ответ, как ни парадоксально, утвердительный. Отводя фольклору второстепенную роль в формировании национальной словесности, Шаламов тем не менее внедрял в колымское повествование элементы сказочного нарратива [Жаравина 2016: 92 - 111]. Более того, среди колымчан особой популярностью пользовалось «великолепное лагерное присловье»: «Не веришь – прими за сказку» [Шаламов 2004–2005: 2, 292]. Оно было многофункциональным, позволяя собеседнику придумать красивую легенду о нем самом, ибо «человек верит тому, чему хочет верить» [Там же: 1, 490]. Если же чудовищный разгул зла намеренно или подсознательно смягчался, авторское резюме было жестким и безапелляционным: «Я не расспрашивал и не выслушивал сказок» [Там же: 1, 358]. Еще более употребительна лексема *сказка* и производные от нее в поэзии Шаламова. Сказочно красив зимний лес «в серебряной одежде» [Там же: 3, 30]. Каждый лагерник бредит своим «сказочным домом» [Там же: 84]. Лирический автогерой «хотя бы на мгновенье» получает счастливейшую возможность почувствовать себя «отцом»: «примостившись на моих коленях, / Чужая дочь мне сказку говорит» [Там же: 165] и т. д.

Что же касается Блока, то его «Царевна», «Закатная Таинственная Дева», «Заря», «Купина», проецируясь одновременно на софиологию Владимира Соловьева и на образ реальной «светлой невесты», ставшей женой поэта, строго говоря, – вовсе не сказка. Однако, по утверждению Д.Е. Максимова, смысл «суггестивного образного представления» о Прекрасной Даме в блоковской лирике раскрывается во многом «под воздействием тех культурных ассоциаций, которые окружали его стихи извне и проникали в его книгу <...>» [Максимов 1986: 229]. Наиболее органичен, в этом плане символично-сказочный контекст: «В густой траве пропадешь с головой. / В тихий дом войдешь, не стучась... / Обнимет рукой, оплетет косой / И, статная, скажет: "Здравствуй, князь <...> // Заплачет сердце по чужой стороне, / Запросится в бой – зовет и манит... / Только скажет: "Прощай. Вернись ко мне". – / И опять за травой колокольчик звенит...» [Блок 1997–2003: 3, 168].

Вообще фольклорные интересы весьма значимы для постижения творческой индивидуальности Блока, что неоднократно отмечалось исследователями. Но нас интересует именно сказочная составляющая, о которой зрелый Блок сказал: «Верь, друг мой, сказкам: я привык / Вникать / В чудесный их язык / И постигать / В обрывках слов / Туманный ход / Иных миров <...>» [Там же: 195].

Переключка (явная или скрытая) фольклорно-сказочных мотивов шаламовской и блоковской лирики, на наш взгляд, очевидна. Например, такие строки: «Эй, красавица, – стой, погоди! / Дальше этих кустов не ходи. // За кустами невылазна грязь, / В этой грязи утонет и князь. // Где-нибудь, возле края земли, / Существуют еще короли // Может, ты – королевская дочь, / Может, надо тебе помочь // И нельзя уходить мне прочь, / Если встретились ты и ночь<...> // Глубока наша глушь лесная, / А тропинок и я не знаю...» [Шаламов 2004–2005: 3, 16–17]. Данный текст можно рассматривать не только в качестве образно-интонационной параллели, но и как дальнейшее сюжетное развитие описанной Блоком ситуации. В частности, существенно, что для Колымы инородность естественных для Блока мотивно-образных комплексов *король, королевская дочь, князь* и т.п. относительна, поскольку для лагерного контингента титулованные особы – явление привычное. Так, именитого Гагарина (из княжеского рода рюриковского колена) судьба соединила с сидельцем Бутырской тюрьмы («Ожерелье княгини Гагариной»); татарский князь Хан-Гирей, генерал из свиты Николая II, стал в северном концлагере цветоводом («Хан-Гирей»); барон Мандель, потомок Пушкина, фигурирует как персонаж «Тифозного карантина»; любимый офицер румынского короля Михая исполняет обязанности фельдшера лагерной больницы («Афинские ночи») и т.п. Другое дело, что по злой сатанинской воле истинным «королям» противостояли самозванцы-уголовники, главари криминального мира, присвоившие титул себе и придавшие ему статус безграничной и жестокой власти (рассказ «Боль», очерк «Сучья» война» и др.).

Казалось бы, сходство оборачивается своей противоположностью. Тем не менее, мы попытаемся (на уровне исследовательского эксперимента) собрать цельную «мозаику», объединив, как «пазлы», микро-и макро-образы Блока и Шаламова в единый *гипертекст*.

Начнем с очевидного, а именно: с обращения поэтов к фольклорной традиции, которая определяет общность звеньев блоковско-шаламовского сюжета, вычленяемого из двух процитированных стихотворений. Девушка-краса, заплутавшая в высоких травах родной земли, – прощание с князем-женихом, отправившимся по своей или чужой воле в дальнюю (чаще невозвратную) дорогу, и – вечное ожидание встречи на пороге родного

дома, дорога к которому не только потеряна в тех же высоких травах-кустах, но и непреодолима. Шаламов отметил: «*За кустами невылазна грязь...*». А Блок писал о бездорожье в эпоху «безвременья»: «Днем и ночью, в октябрьскую стужу и в летний жар» бредут «без дружбы и любви, без возраста – потомки богатырей». «<...> Они тащатся, отдыхают и снова идут». Однако путники только «неприметливому взору» кажутся несчастными, «сырыми» и обреченными. На подобное сиротство они обрекли себя добровольно, и идут эти «блаженные существа» по бескрайней России «куда глаза глядят» (продолжим мысль Блока) в поисках инобытия, т.е. сказочного «рая». «Уже и города почти сметены путями»; по обочинам «тлеют, гниют, обращаются в прах» барские усадьбы, старинные церкви, нищие крестьянские избы. И только таинственный всадник на усталом коне кружит ночью среди болот, потеряв ориентацию в их «однообразной поверхности» [Блок 1997 – 2003: 7, 24 – 26].

Теперь и попытаемся подобрать к нарисованной Блоком картине «пазлы» из колымской поэзии, для чего дополним процитированное стихотворение Шаламова еще одним: «Из тьмы лесов, из топи блат / Встают каркасы рая. / Мы жидкий вязкий мармелад / Ногами попираем. // Нам слаще патоки оно, / Повидло здешней грязи. / Пускай в декабрьское окно / Сверкает безобразье. // Как новой сказки оборот / Ее преображенье. / Иных долгот, иных широт / Живое приближенье» [Шаламов 2004–2005: 3, 302].

Совершенно очевидно, что первым «пазлом» в общей мозаике явится элемент, связанный не с фольклором, но с историей и литературой: таинственный всадник – прообраз Петра I, прекратившего, наконец, бесплодное кружение. У Блока эта ассоциация поддержана стихотворениями «Петр» и «Поединок», а также документально засвидетельствована мемуаристом [Иванов 1964: 376 – 377]. У Шаламова исходной точкой будет переиначенная соотнесенность первой строки стихотворения с пушкинским «Медным всадником». Но именно переиначенная: «из тьмы лесов, из топи блат», вознесся не «юный град», / *Полнощных стран краса и диво*» [Пушкин 1957: 380], но встали «каркасы рая». Наверное, в традиционной сказке они в прямом смысле были бы пределом желаний искателей «земли обетованной» и даже могли поразить взор хотя бы того же пушкинского Евгения, еще не ставшего жертвой стихии. Но только в том случае, если бы каркасная арматура не поддерживала стены лагерных барачков. Это и есть, как утверждал Шаламов, «новой сказки оборот». Нашлась замена и сказочным молочным рекам с кисельными берегами: «жидкий вязкий мармелад» под ногами лагерников, или «повидло» «слаще патоки», было ничем иным, как «здешней грязью».

Далее. В сказке, насколько известно, тысяча лет как один день. В этом отношении, казалось бы, у лирического героя Шаламова не должно быть проблем. Если в блоковском «безвременье» все-таки существует личное время, то в шаламовском мире его нет и не может быть: промежуток «от подъема до отбоя» строго регламентирован, и действителен только один календарь – природный, но и его коснулось адское «преображение»: через «декабрьское окно <...> сверкает безобразье». Думается, имеется в виду не столько уродство окружающего мира, сколько его безобразность, стремящаяся вытеснить изначальный сказочно-прекрасный образ человека и лик Вселенной «сверкающей», т.е. агрессивной *мерзостью*. Слово нами выбрано не случайно: *мерзость* (этимологически – *мразь, мороз*), усиленная обстоятельством «через декабрьское окно» и глаголом «сверкает», – одно из трех зол, ведущих к «расчеловечиванию». «Это мороз, холод, голод заставили его забыть имя жены», – сказано о бывшем профессоре философии Ленинградского университета [Шаламов 2004–2005: 2, 406].

И все отмеченное выше воспринимается лирическим героем Шаламова вполне определенно: «Иных долгот, иных широт / Живое приближение» [Там же: 3, 202]. В итоге сказка становится антисказкой, а «мощный властелин судьбы», воспетый Пушкиным в диалектике двух ипостасей – гениальный архитектор новой России и жестокий волюнтарист, вошел в качестве антигероя в апокалептическое пророчество Ф.М. Достоевского, «странную, но навязчивую грезу» одного из его персонажей (роман «Подорожник»): «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметя с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?» [Достоевский 1975: 113]. Характеризуя образ всадника как один из «ярко выраженных “полигенетических” образов», З.Г. Минц считает, что именно Достоевский намечает адекватный путь к его осмыслению Блоком и (продолжим мысль исследователя) Шаламовым. И действительно, новыми всадниками, т.е. волюнтаристами, не скрывавшими богопротивных намерений, на российских просторах был создан тот самый «рай», куда попадали и блоковские странники, «потомки богатырей», и объявленные врагами народа шаламовские персонажи. В этом «раю» безраздельно господствовала смерть. Поэтому желанное для «розовых девушек» Блока возвращение князя-жениха, тем более «безмолвные встречи» каторжан со своей Прекрасной Дамой в «иных долготах и широтах» оборачивались трансцендентальной усмешкой судьбы: «В двух шагах умрешь от дома, / Опрокинутый в сугроб, / В мире, вовсе незнакомом, / Без дорожек и без троп» [Шаламов 2004–2005: 3, 234]. И только «жесткие кусты – багульник

и разрыв- трава» будут караулить мертвое тело [Там же: 209]. Но и здесь не конец колымской «сказки» и не предел колымского «рая»: если, согласно легенде, перед разрыв-травой окажутся бессильны железные оковы и тюремные решетки, то ядовитый багульник дивным манящим запахом вытравит в сознании память о родной земле и близких. «Мне трудно повернуть лицо / К горящим окнам дома, / Я лучше был бы мертвецом, / Меня внесли бы на крыльцо / К каким-нибудь знакомым» [Там же: 23]. Так «среди беспамятного льда» проявлялась беззащитность традиционной сказочной модальности: «Я коснулся сказки – / Сказка умерла, / Ей людская ласка / Гибелью была» [Там же: 53]. Но в то же время своей «земной горечью» именно русская сказка оказалась способной «от возмущенья и стыда» бросить «в краску» жалкое лицо человека XX, неутомимого в жажде власти, т.е. Всадника, стоящего «у стремени» (символическое название одного из рассказов), и победившего, как ему казалось, безвременье: «Время, вперед!».

Шаламов был прав: «Пусть никаким Прекрасным Дамам / Не померещится наш край». И стихотворение, в котором мы увидели явное образно-интонационное сходство с блоковским, заканчивается горьким признанием: «Глубока наша глушь лесная, / А тропинок и я не знаю...» [Там же: 17].

Но дело, наверное, не только в лесной глуши. В блоковском стихотворении «Русь» заматающая «утлое жильё» вьюга солидарна с женским коварством: «И девушка на злого друга / Под снегом точит лезвее» [Блок 1997 – 2003: 2, 79]. Так легко Прекрасная Дама совмещалась в поэзии, а, значит, и в реальности со своими антиподами. Это, конечно, иная тема. Отметим только правоту юношеского предупреждения поэта: «В этом вся моя сказка, добрые люди. / Мне больше не надо от вас ничего: / Я никогда не мечтал о чуде – / И вы успокойтесь – и забудьте про него» [Там же: 1, 154]. Впрочем, и Шаламов пришел к аналогичной мысли: «Все мечты о чуде не несут добра» [Шаламов 2004–2005: 5, 348].

Таким образом, применяя метод «пазлов» (условное название) мы получаем, на наш взгляд, довольно цельную картину блоковско-шаламовского «сказочного» мира, что, конечно, потребовало выхода за пределы фольклорно-мифологического контекста в исторический и литературный.

## Литература

Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т.1 – 7. М., 1997 – 2004.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. Л., 1975.

Жаравина Л.В. «И верю, был я в будущем»: Варлам Шаламов в перспективе XIX века. М., 2016.

Иванов Е. Воспоминания и записки об Александре Блоке (публикация Э.П. Гомберг и Д.Е. Максимова) // Блоковский сборник I. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока, май 1962. Тарту, 1964. С. 344 – 424.

Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. Л., 1986.

Минц З.Г. Блок и Гоголь // Блоковский сборник II. Труды второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту, 1972. С. 122 – 205.

Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М. 1957.

Шаламов В.Т. Собрание сочинений: в 6 т. М., 2004 – 2005.

## **ПРИТЧЕВОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПОВЕСТИ-«ПРЕМИИ» Ф.Н. ГОРЕНШТЕЙНА**

*Е.Е. Завьялова*

Россия, Астрахань

[kafruslit@mail.ru](mailto:kafruslit@mail.ru)

В статье анализируется «Притча о богатом юноше» Ф.Н. Горенштейна. Доказывается, что история про игольное ушко определяет тематическое содержание произведения; с ней соотносятся пространственная доминанта художественного мира повести, характер пейзажных описаний, этапы фабульного развития и др.

Ключевые слова: Ф.Н. Горенштейн, евангельская притча, замкнутое пространство, повторяемость, мотив преодоления.

This article analyzes "The parable of the rich young man" by F.N. Gorenstein. It is proved that the story about the **Eye of the Needle** defines thematic content of the work; with it is conformed spatial dominant of artistic world of the story, the character of the landscape descriptions, the stages of development of the plot and others.

Keywords: F.N. Gorenstein, The Parable of Jesus, a closed space, repetition, motive of overcoming.

В памфлете «Товарищу МАЦА – литературоведу и человеку...» Ф.Н. Горенштейн назвал свою повесть «Притча о богатом юноше» (1988) премией, поскольку работа над этим произведением помогла ему многое понять, в частности – разобраться в «вопросе преступления, покаяния и наказания» [Горенштейн 1997]. Удивительно, но столь важный для писателя текст еще не становился объектом филологического исследования.



## Обремененность родиной

Центром событий в произведении является деревня, о ней говорится уже в первом предложении: «Местность издавна называлась “бабья сторона”, потому что мужское население занималось отхожим промыслом и в хозяйствах работали женщины, на дому и в поле» [515]<sup>1</sup>. Описывается забытый Богом уголок: «песчаная, бесплодная болотистая впадина, поросшая лесом и кустарником» [533], «дикая» [559], «малонаселенная, угрюмая» [533] сторона, где «короткое лето, плохая почва» [Там же: 515], на которой только «хмель хорошо растет» [530]. Символично число дворов, составляющих поселение, – тринадцать [515]. Крестьяне вынуждены батрачить далеко от дома; они отправляются в Прикамье, Казань, Нижний Новгород и даже в Сибирь, чтобы после с заработком возвратиться к женам и детям.

В повести Ф.Н. Горенштейна показаны три поколения. Главными героями произведения являются мужчины семейства Тонких. В жизни каждого из них описываются моменты, когда дед, отец и сын решают распрощаться с «бабьей стороной».

Давняя мечта Лазаря Ивановича Тонкого – «накопить денег и взять отруб<sup>2</sup>, выбраться из деревни на хутор» [515]. Обманутый подрядчиком, он пытается повеситься; а позднее едва не становится сыноубийцей, предпринимая попытку завладеть выручкой наследника. В конечном итоге Лазарь Иванович смиряется (смиреет) и до поры остается в своем старом доме – пока пьянство и нищета не вынуждают его идти христорадничать.

В богатом нижегородском селе Крутец хочет обосноваться Егор Лазаревич Тонкий: здесь живет приглянувшаяся ему девушка. Ее отец – хозяин и наставник Егора, он относится к сообразительному, пытливому ученику с симпатией, почти как к сыну. Народные гуляния, праздничные обряды составляют важную часть этого – почти светлого – фрагмента повести. «Откуда мне счастье такое, – думает Егор, глядя на свою богатую, красивую невесту, – за что мне счастье-то? Чем я Богу угодил, не пойму» [там же: 529]. Но, поставив в родной деревне новую избу, купив кузницу, почувствовав себя хозяином, он уже не рвется из «бабьей стороны», женится на другой девушке, а перед смертью, тяжело больной, во что бы то ни стало стремится возвратиться в свой дом<sup>3</sup>.

Вроде бы окончательно распрощался с провинцией Федор Егорович Тонкий. «Популярнейший» [545] артист-комик живет с женой и детьми в столице, семь лет не видится с отцом. Перспектива участия в фильме «в “православном” стиле» [552] побуждает его «прикоснуться к истокам» [552], съездить в «бабью сторону». При виде родных мест у Федора Егоровича сжимается сердце, текут слезы. Герой осознает, что он неотврати-

мо «обременен родиной» [599]. В дрожащих огнях за вагонным окном ему видятся «мертвые родичи» [559].

Ф.Н. Горенштейн пишет о фатальной привязанности героев к отчему краю. Захолустный угол – «бабья сторона» – символ непостижимой власти «родного пепелища» и его тесных, немилосердных, уз. «Всякая жизнь проходит внутри глухого огороженного пространства, откуда наружу не выглянешь. Рождается человек не полностью огороженным, в молодости остается какой-то простор, какой-то выбор. Но своими идеями и своими делами человек сам себя окончательно замуровывает, и тогда уж создается его судьба, от которой нет спасения» [597].

### **Кровные связи**

Поначалу образы отца и сына Тонких выстраиваются по контрасту: злобность, хитрость, цинизм одного – и добродушие, открытость, совесть другого. Значим в этом контексте эпизод возвращения отца и сына со свадебного гуляния, когда «тяжелый, пьяный Лазарь Иванович все время теснит Егора то к забору, то к середине дороги» [530]. Родитель препятствует исполнению сыновних планов и руководствуется исключительно собственными интересами.

Поворотным моментом во взаимоотношениях Тонких оказывается драка. Отец пытается задушить Егора, но тот выворачивается и, в свою очередь, смыкает руки на шее Лазаря Ивановича, «для пущей убедительности» [534] несколько раз бьет его по шее и по зубам, после чего заявляет: «Отныне знай свое место» [534]. «С этого момента, взяв верх над отцом и унизив его, Егор окончательно возмужал» [534], – резюмируется в повести.

Сын все больше становится похож на отца – внешне и внутренне. Он издевается над женой, изуверски наказывает детей – и прикрывается Божьими заповедями. Укротить мучителя, как и в случае с Лазарем Ивановичем, удастся подросткам: во время очередного отцовского приступа ярости, защищая мать, Дуся с Федором (она лопатой, он обломком доски) сильно избивают «злодея» [564], так, что тот долго потом не может подняться с постели. Рукоприкладство прекращается.

Новый виток событий в повести связан с наследниками кузнеца. «Удивительно похожа» [558] на отца Дуся: и речью, «и тяжелой коротко-рукой фигурой, и грубым, мужским своим лицом» [558]: «такая же тупая серьезность, такая же по-детски открытая злоба» [558]. С годами «отцовское» [545] проступает и в Федоре, а «одутловатым лицом своим» он начинает напоминать Лазаря Ивановича [544]. «От этого воскресения деда Лазаря» [545] герою становится не по себе. Особенно пугает его внезапно возникшее «дикое, сильное <...> желание схватить с газовой плиты чу-

гунный круг и ударить этим кругом свою сестру Дусю по голове» [594] – поступок, столь характерный для деда и отца Тонких.

Федор Иванович называет себя еретиком, что не мешает ему в разговоре с отцом подтверждать свои доводы цитатами из Писания. «Ересь у нас в крови...» [551], – думает герой. «Жители “бабьей стороны” – это ведь потомки новгородцев, выселенных из Новгорода при Иване Грозном. Нас, истинно русских, северных европейцев, московские монголоиды называли жидовствующими, оттого что мы хотели верить с открытыми глазами» [551]. Эта мысль лишней раз подтверждает факт ощущения артистом общности со своими предками, сопричастности их судьбам.

Ненависть к родственникам не освобождает героев «Притчи...» от кровной связи, а разрыв отношений далеко не всегда избавляет от психологической зависимости.

### **Мотив преодоления**

Разговор о «допуске» в небесный Рай впервые заводит Зелейник, набожный кузнец, из жалости взявший себе в помощники отца и сына Тонких<sup>4</sup>. Он останавливает Лазаря Ивановича, поднявшего руку на отпрыска, и предостерегает «висельника»: «Ты мне, грешник, гляди... Ты более иных для спасения своего по Писанию должен жить, чтоб в Царство Божие войти» [520]. В ответ отец Егора заявляет, что, по сравнению с кузнецом, более достоин милости Всевышнего. В качестве аргумента им приводится евангельская притча: «Это ты, – говорит, – Иван Иванович, должен беспокоиться, ибо сказано Иисусом Сладчайшим: трудно богатому войти в Царство Небесное... Удобней верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие...» [521–522].

Зелейник не согласен с подобной трактовкой Писания, он считает, что «есть и для богатого путь войти в жизнь вечную, соблюдая заповеди» [522]. По мнению кузнеца, семейные обязанности не позволяют раздавать имущество, нельзя отождествлять святых странников с «гносной пьяной голью»<sup>5</sup>: «Ты мыслишь, что всякий голодранец за пьянство свое, за разорение свое да за то, что рабски подставляет голову под молот судьбы, войдет в Царство Небесное? О том ли говорил Учитель?» [522], – возмущается Иван Иванович. Вопрос о сущности благочестия один из самых важных в произведении.

Метафорический образ иглы получает в повести и вполне реалистическую разработку: Егор Лазаревич в эпоху нэпа решает приступить к изготовлению дефицитной продукции. М. Полянская комментирует этот отрывок: «Вот что делает писатель: на трех страницах неторопливо, старательно, не опасаясь длиннот, он рассказывает о том, как изготавливается игла. И особенно игольное ушко. С тщательным вниманием рассматрива-

ет писатель нежное игольное ушко, словно примеряясь к нему: *пройду – не пройду?»* [Полянская 2003: 205]. Именно за иглу – без спроса одолженную соседке – Егор Лазаревич «как никогда прежде, сильно» [542] избивает свою боголюбивую жену Марию. «Игольное производство» вспоминает спустя десятилетия Федор Егорович [547]. В повести упоминается комментарий к церковному догмату, согласно которому игольные уши можно понимать и в переносном смысле: так в Палестине называли узкие ворота в городской стене [575]. Однако очевидно, что для Ф.Н. Горенштейна важен образ инструмента, похожего на шип, и существенна его символика в народной культуре – как предмета-оберега и одновременно орудия порчи [Валенцова 1999: 370].

Дед, отец, сын – все главные герои повести в мыслях возвращаются к притче о богатом юноше. Егор Лазаревич задается вопросом: «Отчего человеку трудно войти в Царство Небесное, как верблюду трудно пройти сквозь игольные уши? Кто его обманывает? Дьявол? Так от дьявола святой крест спасти может. Перед кем же святой крест силы не имеет? Не те ли нас обманывают, которым мы верить должны?» [552]. Федора Егоровича к рассуждениям о притче подталкивает мучительная работа над ролью священнослужителя: «...Федор читал Писание уже для себя, особенно перечитывая место об игольных ушах. То есть о беседе Иисуса с богатым юношей, чувствуя, что в этом евангельском эпизоде заключено ядро всего Евангелия» [572].

Как когда-то Иван Иванович Зелейник, Федор Егорович рассуждает о цене отречения имущих и неимущих: «Стать по-христиански совершенным бедному легче, это верно, потому что ему нечего терять, кроме собственных цепей. Нищета у него уже изначально присутствует. Продавать ему нечего, раздавать ему нечего, но ведь и заслуги в этой изначальной нищете нет, нравственного подвига тоже нет. Каков же для него путь в Царство Божие?» [575–576]. Герой приходит к выводу, что слова «богатство» и «бедность» в этой притче, вопреки традиционным толкованиям, необходимо рассматривать в переносном значении: «...Иисус понимал под богатством, имеющимся у человека, не только деньги и имение, а прежде всего мать и отца, и детей, и сестер, и братьев, и дом родной, и землю родную – все, чем истинно богат человек на этом свете. Только те, кто оставит все это свое богатство, те будут совершенны и смогут войти в Царство Божие» [576]. Восхваление, возвеличивание материальной бедности неизбежно порождает злобу и влечет за собой общественные катаклизмы. «Притча о богатом юноше фактически есть притча о соотношении меж заповедью и проповедью, меж иудаизмом и христианством» [576–577], – заключает герой, и его устами здесь явно говорит сам автор.

С мотивом прохождения через игольное ушко соотносится тема стремления человека к «объему»: «всякая жизнь проходит на плоскости, и объем ей создают лишь несколько безмолвных могильных метров в глубь земли и бесконечность внутрь неба с ее сиротским, безответным зовом Бога» [597]. С общим, достаточно мрачным строем произведения контрастирует тональность эпизода пасхальных гуляний, когда молодежь катается на качелях: «Как взлетели высоко Егор и Катя, до облаков и солнца ближе, чем до земли, и воздуху вольного вокруг столько, что лети в любую сторону за реку, голубым кривым ножом блестящую среди светло-зеленого поля, или еще далее, за темно-зеленый лес, тучей обложивший горизонт. Однако, повинаясь оси, прочно державшей кабину, опустились опять на горячую душную землю в людскую тесноту» [525]. В этой зарисовке оппозиции «земля – небо», «теснота – простор», «замкнутость – бесконечность» представлены наиболее отчетливо.

Первостепенным в «Притче...», на наш взгляд, является вывод о том, что «возможность позвать Бога в глухом, замкнутом пространстве жизни и есть единственная, главная суть религии» [597]. Это, по мнению Ф.Н. Горенштейна, единственный для смертного способ проникнуть через «игольное ушко».

### Примечания

1. Здесь и далее произведения Ф. Горенштейна цитируются по изданию: Горенштейн Ф. Псалом: авторский сборник. СПб., 2012 с указанием страниц.

2. Отруб – в России начала XX века земельный участок, выделенный из общинной земли в единоличную крестьянскую собственность.

3. «Анималистический двойник» хозяина – старый пес Барсук, который не желает уходить из конуры, воеет и упирается.

4. Примечательно, что зелейником в старину называли лекаря, того, кто «лечит и чарует травами, зельями, кореньями» [Даль 1880: 699].

5. В конечном итоге Лазарь Иванович действительно становится нищим, в последний раз сын видит его на паперти заколоченной церкви: босого, оборванного, грязного, с бородой до пояса и большим крестом на груди [Горенштейн 2012: 538]. К аллюзии на воскресшего Лазаря (Ин [11: 38–44]) прибавляется аллюзия на Лазаря нищего (Лк [16: 20–26]), вновь актуализирующая противопоставление «богатый – бедный».

### Литература

Валенцова М.М. Игла, булавка // Славянские древности: этнолингвистический словарь / Под общ. ред. Н.И. Толстого. Т. 2. М., 1999. С. 370–373.

Горенштейн Ф. Притча о богатом юноше // Горенштейн Ф. Псалом: авторский сборник. СПб., 2012. С. 513–600.

Горенштейн Ф. Товарищу МАЦА – литературоведу и человеку, а также его потомкам: памфлет-диссертация с мемуарными этюдами и личными размышлениями // Зеркало Загадок. Литературное приложение. Берлин, 1997. № 5. URL: [http://www.belousenko.com/books/Gorenstein/gorenstein\\_maca.htm](http://www.belousenko.com/books/Gorenstein/gorenstein_maca.htm).

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. СПб.-М., 1880.

Полянская М. «Я – писатель незаконный...»: записки и размышления о судьбе и творчестве Фридриха Горенштейна. Нью-Йорк, 2003.

## **ПОЭЗИЯ В. ГАВРИЛЬЧИКА В КОНТЕКСТЕ ГОРОДСКОГО ФОЛЬКЛОРА**

*К.И. Пазухина*

Россия, Волгоград

[Kapitolina92@yandex.ru](mailto:Kapitolina92@yandex.ru)

В статье рассматривается поэзия В. Гаврильчика, одного из наиболее значительных представителей ленинградского литературного и художественного андеграунда. Выявляется типология персонажей его лирических стихотворений в контексте традиции городского и рабочего фольклора.

Ключевые слова: ленинградский андеграунд, городской фольклор, советский рабочий фольклор, образ городского сумасшедшего.

The article discusses the poetry of V. Gavrilchik, one of the most significant representatives of the Leningrad literary and artistic underground. Identifies the typology of the characters of his lyric poems in the context of urban traditions and folklore work.

Key words: Leningrad underground art, urban folklore, folklore of the Soviet worker, the image of a crazy city.

Владлен Гаврильчик – известный поэт и художник ленинградского андеграунда. Его поэтическое творчество сложно ограничить рамками одного литературного направления, в его стихотворениях можно выделить черты примитивизма, наивного искусства, абсурда. Гаврильчик сочетает своеобразие форм, сюжетов и языка своих произведений с традициями литературы и мировой культуры. В его стихотворениях мы находим отсылки к известным строкам Пушкина, Некрасова, Блока, использование приемов и сюжетов русских символистов, обэриутов, зарубежных классиков. Герои стихотворений Гаврильчика – это ударники труда, ярые коммунисты, неистово влюбленные. Любовь к партии, к вождю, к женщине принимает край-

ние формы, автор наделяет своих героев речью с нелепыми фразами и высокопарными словами, за счет чего достигается комический эффект. Эти герои со странной речью, одержимые определенной идеей, выделяются из массы нормальных людей. Можно говорить о том, что Гаврильчик вводит в текст своих произведений такой тип героя, как городской сумасшедший. Городской сумасшедший – обобщенная характеристика социального типа, который естественным образом возникает в городах даже с маленьким населением. Странный человек характеризуется эксцентричным, в разной степени асоциальным поведением. Особый смысл приобретает этот персонаж обретает в условиях мегаполиса, когда людей с психическими отклонениями и девиантным поведением становится достаточно много. В поэзии Гаврильчика такой тип героев занимает существенное место.

Гаврильчик, живя долгое время в Петербурге (Ленинграде), впитал культуру этого города, его мифологию и фольклор. В своих стихотворениях автор особым образом использует различные приметы, подчеркивающие связь поэзии с жизнью города. Это позволяет нам включить стихотворения Гаврильчика в корпус произведений, составляющих петербургский текст русской литературы.

В.Н. Топоров отмечает, что Петербург принадлежит «к числу тех сверхнасыщенных реальностей, которые немислимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического» [Топоров 2003: 7]. Одним из таких символов можно считать образ безумца, сумасшедшего. Он возникает на улицах Петербурга в произведениях Пушкина и Гоголя, Хармса и Григорьева. И если у писателей XIX это классическое изображение душевного недуга, то писатели XX века акцентируют внимание на безумии как отклонении от нормы поведения. Эти отклонения, девиации поведения становятся некоей ролью, художественной функцией персонажа, а не диагнозом. Гаврильчик продолжает эту традицию и вводит в свои стихотворные тексты героев одержимых, страстных. Их – не просто к героям-безумцев, а городских сумасшедших.

С.А. Савицкий в своей работе «Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы» отмечает, что в статье 1998 г. «Авангард и девиантное поведение» С. Даниэль делает наблюдения, которые «оказываются актуальными для неоавангардизма неофициальной литературы. Петербургский исследователь пишет о девиантности авангарда как искусства, существующего в противоречии норме, и риторике отрицания, которая ярко проявляется в театрализованных шествиях футуристов и прозаических миниатюрах Даниила Хармса» [Савицкий 2002: 55]. У героев Гаврильчика отклонением от нормального состояния героя является сквернословие, алкоголизм. Девиантность поведения персонажей его сти-

хотворений позволяет выделить особый тип героя – герой-алкоголик. Это человек тонкой душевной организации, поэт, который выламывается из социальной системы. Гаврильчик создал ряд стихотворений, объединенных образом героя-алкоголика, и назвал его «Питейное дело». Заглавие цикла отображает то, какое важное место алкоголь занимает в жизни, уважительное отношение к нему. Питейное дело – это то занятие, которому верны и преданы герои Гаврильчика:

Когда в моей душе возникла боль,  
Возвышенное бо-бо,  
Меня приласкал король алкоголь,  
И я полюбил его

[Гаврильчик 1995: 46].

Как видно из этого примера, лирический герой, испытывая возвышенные страдания, предается пьянству. Автор не случайно называет боль детским словом «бо-бо» – это подчеркивает беспомощность героя перед «королем алкоголем». Гаврильчик описал типичную историю алкоголика-интеллекта, для которого пьянство обусловлено возвышенной экзистенциальной болью. В стихотворении «Погода стоит петроградская» лирический герой испытывает страдания, впадает в меланхолию, его начинают преследовать мысли о самоубийстве. Однако когда появляется «стакан», его состояние улучшается: «Я пьян и цвету, как магнолия» [Гаврильчик 1995: 47].

Н. Синдаловский выпустил в 2000 г. книгу «Мифология Петербурга. Очерки», в которой целую главу посвятил связям петербургского устного народного творчества с «питейным делом». Эта глава названа «Городской фольклор и “питейное дело” в Петербурге, или *Mens sana in “Quisisana”*». В ней автор рассказывает о том, что Петр I не только основал город на Неве, но и укоренил в нем традицию употребления алкоголя. В городском фольклоре отражено, что водка и вино использовались как для наказания, так и для поощрения работников. Можно считать, что мутное сознание, которое возникает под влиянием алкоголя, является одним из тех «мороков», что создают мистическую атмосферу города – это прямая отсылка к петербургскому тексту русской литературы. Огромную роль в жизни петербуржцев играли питейные заведения, что отразилось в частушках, анекдотах и песнях: до революции местом, где люди весело проводили время, и вместе с тем местом, где рушились человеческие судьбы, был кабак, а после революции – распивочные, рюмочные, ларьки и пивные бары. В творчестве Гаврильчика такие места появляются в стихотворениях цикла «Питейное дело». В стихотворении «Одиннадцать пропикало» это лабаз – павильон, торгующий



спиртными напитками. В стихотворении автор подробно перечисляет продукцию, которую можно там приобрести (пиво, вино, портвейн, бормотуха). Лабаз изображается как место всеобщего удовольствия и наслаждения, в которое стремятся попасть все взрослые:

Одиннадцать пропикало.  
Народ спешит в лабаз,  
Как мальчики и девочки  
Впервые в первый класс;  
Бегут туда ударники,  
Пожарные бегут

[Гаврильчик 1995: 48].

Нельзя не отметить иронию, с которой автор говорит о всенародной любви к такого рода местам.

В стихотворении «Забрели, томимы жаждой» описана обратная ситуация: из пивного бара уходят из-за того, что в нем нет алкоголя. Интересно, что настроение этих героев передается через высокую поэтическую лексику («удалилася грустя», «томно пальцами хрустя», «для алкающей души»).

Гаврильчик изображает советскую действительность, а точнее ее изнанку – быт спивающихся интеллигентов и людей из рабочего класса, что тематически и образно сближает его произведения, в частности, цикл «Питейное дело» с такими произведениями петербургского городского фольклора, как песня и частушка.

Еще один тип героя Гаврильчика – это пародийные персонажи в духе соцарта – одержимые любовью к труду и служению партии. Такой герой показан автором в стихотворениях «Красная песня», «Претензия», «Накануне я постригся...», «Я работаю на железяке» и др. В основном эти стихотворения представляют собою рассказ героя о себе, о своем распорядке дня и своей работе. Структура текста-монолога и тематическая направленность стихотворений отсылает нас к рабочему фольклору, а точнее к рабочим песням. Для этого фольклорного жанра характерен рассказ лирического героя о трудности работы и тяготах жизни. Но рабочий фольклор советского времени отличается от дореволюционного. Исследователь М.М. Плисецкий писал о периодизации советского рабочего фольклора следующее: «Первый период – Великий Октябрь, гражданская война и борьба с интервентами; второй период состоит из двух этапов: мирного восстановительного труда, строительства социализма и Великой Отечественной войны; третий период, послевоенное строительство социалистического общества, по-видимому, также состоит из двух этапов: до конца 50-х годов (или несколько раньше) и современного» [Плисецкий 1978: 13]. В городском советском рабочем фольклоре, во многом искусственно кон-

струируемом, фигурируют образы фабрики, завода, мотив радостного и важного для страны труда. Изменился и тон повествования – герой уже не жалуется на тяжелый труд и жестокость начальников, советский рабочий трудится с радостью и любит партию.

Важным в жизни таких героев оказывается праздник:

В праздник наш революционный

Все гуляют вдоль Невы

[Гаврильчик 1995: 68]

На демонстрации она

Шагала с коллективом в ногу,

И тут Владлен (звени, струна!)

Нинели перешел дорогу

[Гаврильчик 1995: 34]

Следует отметить, что символика советских демонстраций, митингов, праздников опирается на традиции русской и европейской демократической литературы, народническую традицию, пролетарскую литературу. Цепи, разбиваемые тяжелым молотом пролетария, половодье чувств в виде весенней грозы, красное знамя, солнце свободы – эта символика рождена задолго до Октябрьской революции в творчестве масс и в освободительном движении, что позднее стало одной из существенных составляющих художественного языка советской литературы. Стихи Гаврильчика воспроизводят эту стилистику в ироническом ракурсе, но это отношение автора к герою-пролетарию неоднозначно.

Таким образом, можно говорить о типологии лирического персонажа в поэтическом творчестве Гаврильчика, о его обращении к традициям городского фольклора, к петербургскому тексту русской литературы, к пародийно интерпретируемой традиции советской литературы.

### **Литература**

Гаврильчик В.В. Изделия духа. СПб., 1995.

Плисецкий М.М. Ответ на анкету // Фольклор Урала: Рабочий фольклор. Свердловск, 1978. С. 13.

Савицкий С.А. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М., 2002.

Синдаловский Н.А. Мифология Петербурга. Очерки. СПб., 2002

Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. Искусство–СПБ., 2003.

# ПРОСТРАНСТВО СТРАШНОГО В МАЛОЙ ПРОЗЕ Ю. МАМЛЕЕВА И ПОСТФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ <sup>1</sup>

*С.Н. Петренко*

Россия, Волгоград  
ессе\_homo\_1@mail.ru

В статье рассматриваются особенности мифопоэтического пространства малой прозы Ю. Мамлеева, рассмотренного через дихотомию реального/ирреального.

Ключевые слова: литература и постфольклор, художественное пространство и время, рассказы, поэтика.

In the article the peculiarities of mythological and artistic space are considered on the basis of the study of the Mamleev's short stories.

Key words: literature and postfolklore, artistic space and time, short story, horror-poetics.

В творческом наследии Юрия Мамлеева, состоящем из произведений разных жанров – рассказов, повестей, сказок, притч, философских романов, фольклорное начало проявляется на разных уровнях его художественных текстов. Не претендуя на охват всего творчества писателя, художественный метод которого характеризуется некоторыми критиками как «синтез, основанный на интерпретации постмодернизма, реалистической традиции русской прозы и философии индуизма» [Дарк 2000: 127], ограничим наше исследование материалом его малой прозы – рассказов 1960–1980-х годов, в которых автор напрямую обращается к поэтике традиционного и современного фольклора.

Одной из ключевых тем у Ю. Мамлеева, позволяющих говорить о близости творчества писателя жанрам «страшного фольклора», является тема смерти: «Смерть – единый лейтмотив в «Центральных рассказах» Ю. Мамлеева» [Колмыкова 2012: 265]. Однако, в отличие от ее статуса в постфольклоре, она связывается с переходом героев малой прозы Ю. Мамлеева в некий трансцендентный мир (в то время как в страшилке и садистском стихе она самодостаточна). По заключению современного исследователя, полагающего писателя несомненным представителем постмодернистской литературы, «<...> Междумирие у Мамлеева также становится долгожданным выходом в истинный запредельный мир, который так и остается непознанным», «героя влечет воля к трансцендентно-

---

<sup>1</sup> Публикация подготовлена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект 16-04-00382 «Научное наследие Д.Н. Медриша»

му» [Колмыкова 2012: 267, 269]. Типичный герой Мамлеева «либо не возвращается <...>, уходя навсегда в манящий его ирреальный мир <...>, либо <...> возвращается другим» [Там же: 269], что позволяет рассматривать «двоемирие» писателя в русле традиции, заложенной романтиками, Э. По и продолженной Г. Лавкрафтом.

Тем не менее, выбор художественных средств писателем остается узнаваемо-специфическим и во многом «постфольклорным». Специфика связи малой прозы Ю. Мамлеева с традициями современного «страшного» фольклора особенно наглядно проявляется в топологии его художественных текстов.

Художественное пространство малой прозы писателя наделено чертами маргинальности и «переходности»: это пространство кладбищ, коммуналок, обочин и т.п. Помимо реального или «бытового» пространства, у Мамлеева выделяется и т.н. «трансцендентное», поданное «апофатически» (причем мир «трансцендентного» дается не через ряд последовательных отрицаний, как принято в классической апофатической богословской или гносеологической традиции, а как пространство принципиально неназываемое, часто обозначаемое эпитетом «непознанное»). Исследователи, как правило, рассматривают творчество Мамлеева через дихотомию реального / ирреального миров и выделяют три разновидности ирреального: телесное воплощение, сон, междумирие [Колмыкова 2012: 266-267]. В качестве маркирующих его словесных образов используются такие слова, как астрал, небо, берега, иной мир (не путать с загробным). Каждая из этих пространственных структур художественного мира писателя требует отдельного рассмотрения.

*Трансцендентное пространство* у Мамлеева, как правило, выстроено с учетом триадической (триангулярной) модели, предполагающей три последовательно располагающихся уровня: мир живых (сюда же, по терминологии С. Колмыковой, относятся т.н. ирреальность, воплощенная в теле, и сон), мир мертвых и мир «непознанного», за которыми неизменно прослеживается стандартная бинарная модель жизнь / смерть. «Смерть» как процесс ухода из мира живых (даже будучи желанной и ожидаемой) не-трансгрессивна, утомительна (См., например, рассказ «Упырь-психопат»: «*Страшная тоска... **Жажда иного берега, как говорят. И когда, когда все это кончится?! Пьешь, пьешь кровь, воруешь, <...> и все-таки хочется в иной мир, в иной, а не в загробный, будь он трижды проклят, надоел совсем, хуже этого мира***»). Здесь и далее тексты писателя цитируются без пагинации по собранию его сочинений, представленному в электронном формате [Мамлеев]. Выделения в текстах принадлежат нам) и, по существу, располагается по одну сторону с «жизнью», составляя с ней единый

«профанный» компонент в оппозиции «профанное-сакральное»: *«Теперь-то я могу сказать вам все. Здесь нечего искать разгадки мира или общения с Богом. Здесь все так же глухо заколочено, как и в земном мире... Теперь я, кажется, понимаю, что искать истинно потустороннее надо не по ту сторону жизни, а по ту сторону человеческого сознания...»* (рассказ «Яма»). Смерть и «выход за рамки непознанного» расщеплены, они не проистекают одномоментно, даже если поданы скупыми штрихами: *«Сначала он умер. А потом, а потом – вот он был, выход, который он так ждал, который он так предчувствовал!»* (рассказ «Хозяин своего горла»). Необходимо заметить, что мир живых и мир мертвых (соответственно «реальный мир» и «междумирие») зачастую топологически совпадают, в то время как третий элемент этой структуры («непознанное») находится в области ментальных проекций, попросту говоря, в области чаяний, фантазий и грез мамлеевских персонажей (О системе оппозиций в прозе Мамлеева см. также [Якунина 2010]).

*«Реальное» пространство* в малой прозе Ю. Мамлеева представлено несколькими знаковыми топосами. Одним из них является *топос бани*, пространство которой, согласно народным мифологическим представлениям, принадлежит нечистой силе, персонифицированной в образе *банника*. Это пространство между жизнью и смертью, которое служило местом контактов с иным миром во время гаданий, колдовства и других обрядовых действий. При посещении бани на человека накладывался ряд ограничений и запретов: следовало перекреститься при входе, не разговаривать громко, не вносить икон, не употреблять пищу, не ходить в баню в праздничные дни и др. [Славянские древности Т.1, 1995: 140], см. об этом также: [Баня и печь в русской народной традиции: 2004]. С топосом бани связаны сюжеты множества быличек и поверий. Встречается он и в некоторых страшилках. Так, посещение бани в страшилке «Вещий сон» из сборника «Жуткий детский фольклор» связано с мотивом зова умершего мужа из могилы: *«Дорогая, натопи в эту субботу баню, и мы вымоемся!»* [Успенский 1993: 96].

Необходимо отметить, что баня в литературных страшилках детских писателей уже не является прямым заимствованием из традиционного фольклора. Это общественное учреждение отличается от крестьянской бани как более развитой системой коммуникаций, техническим оснащением, так и общей семантикой. Тем не менее, городская баня также наделяется в этих рассказах демоническими коннотациями. Так, в рассказе известного детского писателя В. Роньшина «Баня № 666» [Роньшин 2010] номер бани как знак демонического топоса в высшей степени сигнификативен, а название сборника рассказов писателя «Все о страшилках, ужасниках и

кошмариках» [Роньшин 2007] прямо указывает на их генетическую связь со «страшными» жанрами современного детского фольклора. Подобная символика присутствует и в рассказах другого детского писателя – С. Седова: 6 рублей 66 коп, серийный номер магнитолы 666666 [Классики 2002] и еще целый ряд других заимствований из страшилки.

Сюжет рассказа Ю. Мамлеева «В бане» разворачивается именно в общественной городской бане (см. также рассказ «Упырь-психопат»: «Федоренко (воплотившийся упырь, работает в бане, за городом) <...>»). Ее описание носит мифопоэтический характер, наделяющий это пространство антропоморфными чертами: «друзья скрылись в парадной **пасти баньки**».

Основное действие рассказа начинается в полночь. Но у Мамлеева это не сакральное время общения с потусторонним, как в быличке или страшилке, а секулярное, бытовое, связанное с распорядком работы бани и возможностью ее несанкционированного использования: «Папаша, предоставь, – позвонил однажды вечером Витенька своему отцу на работу. Коноплянников знал, что такое “предоставь”: это означало, что баня после закрытия должна быть использована – на время – для удовольствий сына, его близкого друга Сашки и их полуобщицей толстой и старомодной подружки Катеньки. Одним словом, для оргии. <...>».

Использование бани для оргий приобретает у Мамлеева метафизический статус: она становится местом «философских» дискуссий: «мужчины (и в некотором роде даже Катенька) были не просто шпана, а к тому же еще начитавшиеся сокровенной мудрости философы. Особенно это виделось по глазам <...> Вообще же своим видом в данный момент друзья напоминали каких-то зверофилософов». Собравшиеся обсуждают «астральный план» и проблему выкидышей: «знаете ли вы <...> что душа убитого ребенка не всегда сразу отстает от матери и очень часто <...> надолго присасывается к телу родительницы. На астральном плане».

Травестийный характер этих «дискуссий» не снимает, однако, их мифологическую подоплеку. Рассуждения о душе ребенка соотносятся с народными поверьями о посмертном существовании умерших до крещения детей (См. подр.: Толстая С. М. Душа [Славянские древности Т. 2, 1999: 162]).

Возможны и литературные переключки с топосом бани как языческим образом Ада у Достоевского (О языческих коннотациях образа Ада в произведениях Достоевского см.: [Волгин 1996]; о традициях Достоевского в творчестве Мамлеева см.: [Семыкина 2007]). Ночные посетители бани приходят к заключению о том, что «себя любить надо» и вскоре высказывают из нее с песней «Прожить бы жизнь до дна, / А там пускай ведут / За все твои дела / На самый страшный суд». Похожие на зверофилософов, они утрачивают свой «человеческий» статус (что в прозе Мамлеева,

далекой от гуманистических импликаций, вероятно, может быть расценено как трансгрессивное достижение): *«Часа через полтора три вдребезги пьяных существа, хватая руками темноту, выскакивали из баньки. На одном промокло пальто. Другое потеряло шапку. Третье было босиком».*

Финал рассказа вновь возвращает читателя к поэтике страшилки. В завершающей сцене появляется «старик Коноплянников», который ест голову мокрой кошки. В этом эпизоде раскрывается сюжетная интрига рассказа. Брошенное мимоходом в его начале замечание о том, что отец Витеньки «обожает мокрых кошек», реализуется на гастрономическом уровне и сопровождается снимающим страх и отвращение читателя ироническим авторским пояснением: *«Это был его способ прожигания жизни».*

Мотив «странного веселья», являющийся, по наблюдению О.В. Якуниной, сквозным в прозе Мамлеева (см. подр.: [Якунина 2009]), не только подчеркивает «ненормальность происходящего», но и соотносится с характерным для поэтики финалов страшилок стремлением дать рациональное объяснение страшному сюжету. У Мамлеева, в отличие от страшилки, это псевдообъяснение, необходимое для смеховой разрядки сюжетной ситуации (ср.: [Пономарев 2005]).

Не менее существенную роль в пространственной структуре прозы Ю. Мамлеева играет *топос леса*: *«– Пошли, ребята, в лес, – прервал Михаил, – скоро все слова забудем. И так с трудом говоришь, как заколдованный. <...> Вдали виднелся скрытый, точно загримированный, лес. Щебетанье птиц, звон стрекоз и кузнечиков, порывы ветра – все было как предсмертный стон больного, и далеко-далеко. <...> Пришли на поляну. Расположились»* (рассказ «Изнанка Гогена»). В народной культуре *лес* рассматривается как «локус, наделенный признаками удаленности», «место обитания <...> мифологических существ», «пространство небытия», место совершения обрядов и пространство «того света» (См. подр.: Агапкина Т. А. Лес [Славянские древности Т. 3, 2004: 97-100]). В рассказе «Изнанка Гогена» лес выполняет две функции: во-первых, является местом собрания «мертвецов», их пения и «нечеловеческого» пляса, во-вторых, становится местом убийства главного героя «Матвея Николаевича» (кавычки принадлежат самому автору: после «смерти» этот персонаж именуется не иначе, как «мертвец» или «старик») и «перехода» из пространства смерти в «непознанное»: *«И тут он завопил на весь лес, еще сильнее и громче <...> Его душа уходила в новую, неведомую сферу бытия...».*

Так выявляется «триангулярность» пространства прозы писателя: жизнь-смерть-непознанное.

В отдельную группу топосов можно выделить пространственные границы комнаты: пол, потолок, стена, окно. В страшилке они связаны с мо-

тивом проникновения «злых сил» в бытовое пространство героя / героев. Несколько нетипичной функцией в страшилке наделен топос «дыра в потолке»: «*Через дыры в потолке геологи с чердака стали кидать факелы*» [Успенский 1993: 96].

В прозе Мамлеева отдельные пространственные реалии могут иметь иную функциональную реализацию. Так, в рассказе «В бане» топос «дыра в потолке» не получает сюжетного наполнения, но служит художественной деталью в авторской характеристике одного из персонажей: «<...> человек по фамилии Коноплянников. Обожаает он мокрых кошек, **дыру у себя в потолке и сына Витю**». Однако именно близость с другими необычными, имеющими «второе дно», характеристиками, позволяет выделить этот вскользь упомянутый топос в качестве одного из приоритетных. В приведенной цитате, парадоксальной, как часто бывает у Мамлеева, разнородные объекты не образуют общего смыслового единства. Более того, с развитием сюжета мы узнаем, что сын ведет образ жизни, исключая возможность его обожания, гордости за него. А вот мокрых кошек старик Коноплянников любит употреблять в пищу.

Топос *дыра в потолке*, не получая сюжетной реализации в тексте, тем не менее, сохраняет сильную смысловую «заряженность», связанную с мифологической семантикой частей комнаты в фольклоре: «В народных представлениях потолок деревенской избы ассоциируется с верхней границей крестьянского жилища. <...> Причем он отчетливо отождествляется с небом» [Криничная 2011: 30]. Топос «неба» в контексте прозы Ю. Мамлеева не выглядит случайным. В другом рассказе «Ковер-самолет» с его помощью переводится в метафизический план судьба подчеркнуто бытовых героев: «*Мамаша Раиса Михайловна <...> купила себе ковер. Ковер этот достался ей нелегко. Подпрыгивая, подняв на себе ковер **высоко к небу**, она поспешила домой*».

Надо сказать, что «трансгрессивные» чаяния персонажей в прозе Мамлеева нередко выстроены «по вертикали» и, так или иначе, связаны с «небом»: «*Вдруг Петя запел. <...> личико он поднял **вверх, к Господу**; неживые глазки прикрыл и пел надрывно, с трудом, даже расширились мертвые жилки на шее*» (рассказ «Изнанка Гогена»). Это могут быть обыкновенные бытовые мечты, как в случае с ковром, или некие «духовные» устремления героя рассказа «Упырь-психопат»: «*Я знаю, знаю, где выход: завтра, завтра, когда она выйдет гулять, одна, в этих видимых только духам цветах вокруг своих глаз, я подкрадусь к ней... и... мы **вознесемся**... Оба... **Туда, туда, в обитель богов**... Она – спасет меня, я – ее...*».

В рассказе «Утопи мою голову» топос «неба» в момент передачи отрезанной головы умершей становится границей пространства «страшно-



го»: «Могильщики, странно приплясывая, приближались ко мне. Семен почему-то сильно размахивал сумкой с головой, точно хотел голову подбросить – **высоко, высоко, к синему небу**».

Нижней границей художественного пространства прозы Ю. Мамлеева являются характерные для быличек и страшилок топосы кладбищ и могил, связанные с землей: «И Кэрол, лежа в могиле, мысленно и пышно хохотал. <...> оттого, что понял: он погиб навсегда...» (рассказ «Кэрол»). Могила становится местом пребывания и другого мамлеевского персонажа – Матвея Николаевича: «...После того как Матвей Николаевич умер, очнулся он у себя в могиле, под сырой и тяжелой землей» (рассказ «Изнанка Гогена»).

Следовательно, топология малой прозы Ю. Мамлеева представлена как местами, характерными для традиционного «страшного» фольклора, так и для страшилки: баня («В бане», «Упырь-психопат»), лес («Изнанка Гогена»), кладбище («Утопи мою голову», «Изнанка Гогена»), могила («Изнанка Гогена», «Чарли», «Кэрол»).

Однако, говоря о взаимосвязи мифопоэтики пространства Ю.Мамлеева с традиционным фольклором, следует заметить, что этими традициями она не исчерпывается. Функции, которые выполняет тот или иной топос писателя, совсем не обязательно совпадают с его функциями в фольклоре, это, в известном смысле, *нефункциональное* заимствование.

Таким образом, можно заключить, что связь бытовых, отмеченных печатью реальности топосов (баня, лес, кладбище и других) с традиционным и современным фольклором носит в большей степени *опосредованный, типологический* характер и, чаще всего, не является генетической. Кроме того, топология произведений Мамлеева не ограничивается бытовыми реалиями, важную роль у него играет трансцендентная составляющая, что приводит к появлению феномена «триангулярности» пространства.

## Литература

Баня и печь в русской народной традиции. М., 2004.

Волгин Игорь. Хомо субститутус: человек подмененный. Достоевский и языческий миф // Октябрь. 1996. №3 [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/october/1996/3/volgin.html> (дата обращения 18.05.16).

Дарк О. Маска Мамлеева // Знамя. 2000. № 4. С. 121-134.

Классики: Лучшие рассказы современных детских писателей / Авт. идеи, сост. и ред. М. Артемьева; Худож. Е. Станикова. М., 2002.

Колмыкова С. С. Специфика авторской интерпретации традиционного «двоемирия» в позднем творчестве Ю. Мамлеева (на материале рассказов писателя) // Вестник Челябинского госпедуниверситета. 2012. №8. С. 259-271.

Криничная Н. А. Потолок: проявления верхней границы жилого пространства в крестьянском микрокосме (по материалам народного искусства) // Труды Карельского научного центра РАН. № 6. 2011. С. 29–36.

Мамлеев Ю. В. Собрание сочинений: URL: <http://rvb.ru/mamleev/contents.htm> (дата обращения: 18.12.16).

Роньшин В. М. Баня № 666 // Простокваша. 2010. №4.

Роньшин В. М. Все о страшилках, ужастиках и кошмариках. Серия: Все о... – СПб., 2007.

Семькина Р. О «соприкосновении мирам иным»: Ф. М. Достоевский и Ю. В. Мамлеев. Барнаул, 2007.

Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. Под общей ред. Н. И. Толстого. М., 1995-2014.

Усачев А., Успенский Э. Жуткий детский фольклор (собрание из 125 страшилок, присланных детьми, в литературной обработке). М., 1998.

Якунина О. В. Мотив пения, пляски и хохота: элементы карнавальной эстетики в малой прозе Ю. Мамлеева // Гуманитарные исследования. Астрахань, 2009. №1 (29). С. 174-180.

Якунина О. В. Повествовательная структура малых эпических форм в прозе Юрия Мамлеева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2010.

## Раздел 4

# ГЕОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

## МОДЕЛЬ И ОБРАЗ ГЕОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА: НА ПРИМЕРЕ S-«ЛИНИИ КРАСОТЫ» МОЙКИ

*А.В. Крейцер*

Россия, Санкт-Петербург

avkreizer@mail.ru

На примере жизни и творчества А.С. Пушкина рассматривается движение художника в геокультурном пространстве S-«линии красоты» петербургской реки Мойки. Показано, как такое движение происходит относительно нескольких зданий, связанных с поэтом.

Ключевые слова: Петербург, Мойка, линия красоты, Пушкин, Исаакиевский собор, Спас на Крови, Воскресение.

The article deals with the movement of an artist in geocultural space of St. Petersburg river – the Moyka’s S-“beauty line”. It is shown how such movement takes place in relation to several buildings connected with the poet.

Key words: St. Petersburg, the Moyka, beauty line, Pushkin, St. Isaac’s Cathedral, the Church on the Spilled Blood, Resurrection.

Если посмотреть на карту Петербурга, можно увидеть, что участок реки от Исаакиевского собора до храма Спас на Крови имеет форму латинской буквы S. S-образные формы были исследованы в трактате «Анализ красоты» английским художником Уильямом Хогартом [Хогарт 1972] в XVIII веке. Хогарт называл такие линии «линиями красоты» и «привлекательности» и доказывал, что они лежат в основе гармонии произведений искусства и природы. Попытаемся пройти по линии красоты Мойки против течения реки, останавливая при этом наше внимание на нескольких избранных «объектах», украшающих ее берега и несущих информацию об этой линии.

Наши конечный пункт и цель – храм Воскресения Спас на Крови. А это, если ориентироваться на древнюю систему расположения сторон света, о которой рассказывает, например, А.В. Подосинов в книге «Символы четырех евангелистов», владения апостола Луки [Подосинов 2000: 91]. Они, как и Спас на Крови, находятся на северо-востоке, в то время как владения апостола Марка, с коих начинается наш путь, пребывают на юго-западе. Мы будем идти с запада на восток не только против течения реки,

несущей свои воды с востока на запад, но и против хода времени, воскрешая его, – к храму Воскресения. В ходе следования по геокультурному пространству мы будем преодолевать убийственный ход времени вместе с Александром Пушкиным, которого время пыталось убить, но не убило. И линия красоты Мойки будет становиться моделью и образом творческой и жизненной судьбы поэта.

*1. В конце 1829 г. недавно приехавший в столицу Н.В. Гоголь находит место мелкого канцелярского чиновника – переписчика бумаг в Департаменте государственного хозяйства Министерства внутренних дел, располагавшемся в здании на месте нынешнего дома 66 на набережной Мойки (угол переулка Антоненко, в прошлом – Нового переулка), у Синего моста – там, где и начинается S-линия красоты реки. Это было первое место службы писателя в Петербурге.*

Для нас дом 66 по Мойке являет собой часть некоего двуединого объекта, состоящего из этого дома и Исаакиевского собора, стоящего близ департаментского здания за Синим мостом на Исаакиевской площади по адресу: Исаакиевская площадь, 4. В эпоху Гоголя и Пушкина собор еще строился. Своими массой и тяжестью римских державных форм и замкнутостью на себя полусферических куполов храм словно прижимает маленького человека к земле, давит на него своей мощью, погребает под своей громадой, «не учитывает». И этот человек сходит с ума и гибнет, подобно пушкинскому Евгению, под копытом коня Петра – Медного всадника, сошедшего с гром-камня перед собором. Маленький петербургский человек лишается рассудка и уничтожается, как чиновник Поприщин в гоголевских «Записках сумасшедшего» или другой чиновник – Акакий Акакиевич из «Шинели». И виной всему тому российская государственность, воплощенная в Исаакиевском соборе и... Департаменте государственного хозяйства Министерства внутренних дел у Синего моста рядом с грандиозным храмом. На этой местности Гоголь впервые столкнулся с тяжестью государственной бюрократической машины, ощутил ее на себе. В начале линии S Мойки в куполах Исаакия один ее завиток словно опускается в другой, а не возносится от другого к небу, как в линии луковичных куполов. Купола храма хотя и тянутся к небу, но не открываются в него. Поэтому купола величественного собора на Исаакиевской площади делают линию красоты не видной, сокрытой. В Департаменте государственного имущества, пребывающем, как и Исаакий, в начале S Мойки, мелкий чиновник, будучи придавлен тяжестью государственной машины, тоже не видит линии красоты реки, на которой находится. И это несмотря на то, что один завиток Мойки устремляется от другого вперед, а не опускается в него. Чиновнику, задавленному тяжестью государственного ап-

парата, кажется, что он погребен уже в самом начале Пути. Духовной двуединостью объекта «Департамент государственного хозяйства—Исаакиевский собор» храм Исаакия Далматского, несколько отдаленный от начала S Мойки, словно подтягивается к нему.

Попытаемся пройти по Мойке дальше.

2. *Мойка, 48. Въездная арка парадного двора усадьбы К.Г. Разумовского. Возведена в 1760-х гг. Являет собой один из впечатляющих образов петербургской Красоты. Через решетку арки мы смотрим на прекрасный барочно-классицистический дворец Разумовского (он же — Сиротский институт на местности Воспитательного дома, он же — административный корпус Герценовского университета).*

*Въездную арку во двор дворца Разумовского со стороны реки украшает изображение-эмблема пеликана, разрывающего грудь и кормящего кровью своих питомцев. Такие же фигуры пеликана с варьирующимся числом птенцов можно встретить на фасадах нескольких зданий Воспитательного дома.*

Легенда о пеликане (слав. «неясыть»), питающем кровью птенцов, которых змея отравила ядовитым дыханием, и тем самым спасающем их от смерти, — древнего происхождения. Легенда была рано усвоена христианской символикой. Пеликан стал символом Христа, искупившего своей кровью первородный грех, символом самопожертвования, отказа от себя. Этот символ обнаруживается еще в культуре Древней Руси. Но в Петербург, как и многое другое, пришел из Западной Европы, где был широко распространен, в частности, в масонских кругах.

Пеликан с птенцами служил официальной эмблемой Ведомства Императрицы Марии Федоровны и входящих в него учреждений, не в последнюю очередь — Воспитательного дома, места воспитания сирот.

Примечательно, что изображение пеликана-Христа находится напротив или близ точки на S Мойки, где один завиток этой линии переходит в другой. В синергетике — науке о самоорганизующихся системах, к каковым, несомненно, относятся и реки, такая точка называется точкой бифуркации. В ней определяется дальнейшее развитие системы. Если в точке бифуркации оставлен сильный след, то развитие системы предопределяется им.

3. *Невский проспект, 18. В ампирном доме купца Котомина с момента сооружения находилась первая в Петербурге кондитерская, основанная швейцарцами Вольфом и Беранже. Для Пушкина кондитерская Вольфа и Беранже на углу Невского и Мойки стала отправной точкой на жертвенном Пути города, которым шел поэт. Из этой кондитерской, выпив стакан оршаду, он отправился на дуэль, смерть на которой стала пушкинской искупительной Жертвой.*

4. *Мойка, 12. С сентября 1836 г. до своей смерти в конце января 1837 г. А.С. Пушкин жил в съемной квартире по такому адресу. Он переехал сюда словно для того, чтобы умереть на линии красоты Мойки ближе к ее завершению. На эту квартиру умирающего поэта привезли после дуэли с Дантесом. Пушкины занимали весь нижний этаж в доме княгини А.Н. Волконской.*

*Строки О.Э. Мандельштама «Вчерашнее солнце на черных носилках несут» с поразительной силой проникнуты болью переживания момента смерти поэта.*

Анна Ахматова писала: «К Пушкину у Мандельштама было какое-то небывалое, почти грозное отношение – в нем мне чудится какой-то венец сверхчеловеческого целомудрия. Всякий пушкинизм ему был противен. О том, что "Вчерашнее Солнце на черных носилках несут" – Пушкин, – ни я, ни даже Надя не знали, и это выяснилось только теперь из черновиков (50-е годы)» [Ахматова 2009: 771]. «Вчерашнее солнце на черных носилках несут» – строчки из стихотворения Мандельштама «Сестры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы». Речь идет об обнаруженных в 50-х годах рукописных отрывках статьи Осипа Мандельштама «Пушкин и Скрябин», написанной по поводу смерти выдающегося русского композитора. Там мы читаем: «Пушкин и Скрябин – два превращения одного сердца. Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним солнце... Пушкина хоронили ночью. Хоронили тайно. Мраморный Исаакий – великолепный саркофаг – так и не дождался солнечного тела поэта» [Ахматова].

Поэт в лице Дантеса искал расправы со всем светским обществом. Он разом разорвал все связывающие его путы, и миг дуэли был торжеством поэта...

После дела о поэме «Гавриилиада», с конца 20-х гг., Пушкин, видимо, стремясь искупить и загладить абсолютно кощунственный поступок молодости – создание «Гавриилиады», где он оскорбил Марию, дает это имя нескольким женским персонажам своих повестей и заставляет их выступать в качестве защитниц, покровительниц и спасительниц своих героев. В одном из последних писем к жене Пушкин говорит ей, что лепит супругу подобно скульптуре: «У меня дома есть красавица, которую когда-нибудь мы вылепим» [Пушкин 1987: 80]. Придавая большое значение созданию своего дома как христианского, Александр Сергеевич действительно «лепил» Наталью Николаевну, скорее всего, по образу и подобию когда-то безвинно оскорбленной им Марии. Но жена не была готова к такой роли... И Пушкин отдал жизнь, защищая вместе со своей честью Божию Матерь. Тем самым он принес искупительную Жертву...

5. *Набережная Мойки, 3. Круглый рынок. 1785–1790. Архитектор Дж. Кваренги. Круглый рынок в судьбе Пушкина отмечен тем, что на нем покупалась моченая морошка для поэта, умиравшего в доме 12.*

*Рынок, имеющий форму треугольника, называется Круглым по совокупности разных причин, одна из которых та, что каменный Круглый рынок Дж. Кваренги, возведенный в 1785–1790 гг. в форме треугольника, имеет закругленные углы.*

На этом рынке слуга Пушкина, исполняя желание умирающего поэта, покупал для него моченую морошку, но... опоздал.

*Если на треугольник рынка смотреть сверху (например, фото из космоса), он будет являть собой необычный образ. И очень напоминать... вал какого-то приводного механизма. Не вал ли это «механизма», приводящий в движение нить S – линию красоты и жизни – и наматывающий ее на себя? Не наматывал ли на себя такой вал жизнь Пушкина?*

Когда автор настоящей статьи выступает в качестве экскурсовода, ведущего экскурсию вдоль этой речной линии, он останавливает экскурсантов у Круглого рынка, где, незадолго до своей смерти, Александр Блок встретился с Вс. Ивановым. Последнему, согласно его воспоминаниям, посчастливилось наблюдать в этом месте погруженного в себя «работающего» великого поэта России в те короткие минуты, пока бывший с Блоком Корней Чуковский ходил за буханкой хлеба в соседний дом. Вернувшийся Чуковский поделил эту буханку между присутствовавшими. И творящий Блок отправился со своей частью хлеба вниз по Мойке, по ее течению, на запад. Экскурсовод, поведав об этом, говорит, что идет вместе с экскурсантами к храму Воскресения Спас на Крови, расположенному на востоке «линии красоты» Мойки, и что они движутся против течения реки, а вместе с ней – убивающего хода времени, отнюдь не вслед за следовавшим за стихией Блоком (о поклонении которой он писал, оправдываясь за «Двенадцать»). Блок пошел на запад по течению Мойки, самое вероятное, к своему дому, расположенному прямо напротив Матисова острова в речном устье. Ныне остров пересекает улица Александра Блока, и на нем, как и в блоковские времена, располагается известный всему городу сумасшедший дом. В квартире напротив Матисова острова поэт умер...

6. *В самом конце линии красоты Мойки, на Конюшенной площади, пребывает двуединый (для нас) «объект» – храмов Спаса Нерукотворного Образа Конюшенного ведомства (1824, архитектор В.П. Стасов) и Спас на Крови (1883–1907, архитектор А.А. Парланд). Если вписанный в здание Конюшенного ведомства храм Спаса Нерукотворного Образа (Конюшенная площадь, 1) возведен в традициях петербургского классицизма, то Спас на Крови, стоящий уже на канале Грибоедова, бывшем Екатери-*

нинском (Набережная канала, 2а), являет собой произведение «русского стиля». Храм с живописными и радостными луковичными куполами, устремленными в небо, многоцветен и щедро декорирован. Он выглядит резким вторжением в классицистическую среду центра Петербурга.

Храм Спас на Крови, или Воскресения, в конце линии красоты Мойки похож на московский храм Василия Блаженного на Красной площади (собор Покрова, что на Рву) и ярославские храмы XVII века, среди которых не последнее место занимает церковь Иоанна Предтечи.

*А.С. Пушкина отпевали в храме на Конюшенной площади.*

Это был храм Спаса Нерукотворного Образа, стоящий рядом с местом искупительной смерти Александра II, убитого народовольцами там, где на рубеже XIX и XX веков будет в напоминание об этой смерти воздвигнут храм Воскресения Спас на Крови. 1 февраля 1837 г. площадь перед церковью Спаса Нерукотворного Образа напоминала «сплошной ковер из человеческих голов». 3 февраля гроб с телом поэта отправили тайно, под покровом ночи на дровнях, покрыв рогожей, к месту погребения в Святогорский монастырь.

«Itfautquej'arrangemamaison» – Мне надо привести в порядок свой дом», – сказал по-французски умирающий Пушкин. Анна Ахматова полагала, что «через два дня его дом стал святыней для его Родины, и более полной, более лучезарной победы свет не видел». Он победил и время, и пространство. Но смешно было бы считать нашим домом какой-либо конкретный земной адрес, один из тех домов, в которых мы останавливались на своем Пути. Дом – это и есть Путь. И если в пушкинских словах и комментарии Ахматовой заменить «дом» на «путь», получится, что поэт своей смертью «привел в порядок» собственный петербургский Путь – в соответствии с линией красоты Мойки.

Купола Спаса на Крови имеют луковичную форму, легко обвиваемую пространственно изогнутой линией S, вариантом плоскостной «линии красоты». Уильям Хогарт назвал такой вариант «линией привлекательности». Эта линия, направленная в небо вместе с куполами, словно открывает путь в него. У церкви же Спаса Нерукотворного Образа купол «закрытый», тяготеющий к полусферическому, но значительно уменьшившийся, почти исчезнувший, распластавшийся вширь по сравнению с тянущимися к небу, но все же не уходящими, не открывающимися в него, как луковичные, куполами Исаакиевского собора в начале S-линии Мойки. Ведь в куполах Исаакия, как мы помним, один завиток S словно опускается в другой, а не поднимается от него ввысь. Форма храма Спаса Нерукотворного Образа в конце S Мойки показывает, как в ходе Пути от начала к концу «линии красоты» один ее завиток снизошел в другой до такой степени, что готов исчезнуть. Но мы видим, что в



момент исчезновения S распрямляется, словно воскресая из нуля в устремленных к небу луковичных куполах собора Спас на Крови, стоящего рядом с церковью Спаса Нерукотворного Образа. И становится очевидным, что все движение по S Мойки было преодолением замкнутости красоты на самой себе и вело к исчезновению этой замкнутости – в момент Воскресения Христа, о котором говорит храм Воскресения Спас на Крови, что полностью объясняет подчиненность петербургского Пути Пушкина «линии красоты».

Сравнивая здания в начале и конце S-линии Мойки, мы видим, как линия полукруга куполов Исаакиевского собора снижается и уменьшается, словно наматываясь на вал приводного механизма S реки – Круглый рынок, против хода времени и течения Мойки, и почти исчезает в куполе церкви храма Спаса Нерукотворного Образа, а затем – вдруг распрямляется в луковичных куполах Спаса на Крови, изменив направление времени – в сторону бессмертия и вечности.

Хочется верить, что в них отправился Александр Пушкин.

### Литература

Ахматова А. Воспоминания о Мандельштаме (комментарий Л.А. Ильюниной и Ц.Т. Снеговской) <http://ahmatova.ouc.ru/ahmatova/ahmatova.ouc.ru/vospominaniya-o-mandelstame.html>

Ахматова А. Полн. собр. поэзии и прозы в одном томе. М., 2009.

Подосинов А.В. Символы четырех евангелистов. Их происхождение и значение. М., 2000.

Пушкин А.С. Письма к жене. Л., 1987.

Хогарт У. Анализ красоты. М., 1972.

## НАЧАЛО ОСВОЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА А.П. ЧЕХОВА В АРАБСКОМ МИРЕ. КНИГА НАДЖАТИ СИДКИ

*Аббасхилми Абдулазиз Яссин Аббасхилми*

Ирак, Багдад  
aziz.hilmi@mail.ru

В статье рассматривается книга египетского писателя, критика и переводчика Н. Сидки «Чехов». Отбор произведений Чехова для перевода, фактов его биографии позволяют делать выводы об особенностях арабского восприятия русского писателя.

Ключевые слова: Н. Сидки, арабский мир, Чехов.

The article analyzes the book by the Egyptian writer, critic and translator N. Sidqi "Chekhov". The selection of Chekhov's works to be translated, the facts of his biography allow to draw conclusions about the features of the Arab perception of the Russian writer.

Key words: N. Sidqi, Arabic world, Chekhov.

Освоение и восприятие творчества А.П. Чехова в арабских странах началось в первые годы XX в., когда в Палестине начали переводить его рассказы на арабский язык. В девятнадцатом веке русская литература, в отличие от западноевропейской, была почти не известна на Арабском Востоке. Но в конце девятнадцатого века появились первые переводчики с русского языка, а не с западных переводов. Русская литература освободилась от литератур и языков-посредников, которые представляли свой взгляд на нее, взгляд, осложненный чужими и не всегда сочувственными смыслами. Арабские переводчики оказались свободны в выборе материала.

Большое значение для арабской чеховианы имела книга Наджати Сидки «Чехов», опубликованная в 1947 г. в Египте в серии «Икра» («Читай»). Это первая самостоятельная книга произведений Чехова с предисловием переводчика о жизни писателя, его произведениях и особенностях его творчества. В нее вошли некоторые маленькие рассказы Чехова и одноактные пьесы. Как написал Мухаммед Юнис, «Наджати Сидки принадлежит к тем арабским писателям, которые узнали русскую литературу из первоисточников, читали ее по-русски» [Юнис 1985: 111]. Сам Н. Сидки сказал: «Я не был первым, кто перевел Чехова прямо с русского языка. В начале этого века в Палестине была школа, выпускники которой перевели произведения Чехова, Толстого, Тургенева и др. во время Османского владычества, но таких переводов мало и они часто далеки от оригинала. К тому же миссионерская, проповедническая цель школы ограничивала интерес к русской литературе православием, религиозной литературой. Доказательством является то, что после революции в России в 1917 году многие литераторы оставили эту работу и через двадцать пять лет почти забыли русский язык» [Сидки 1947: 8].

Книга Н. Сидки опирается, как показала А.А. Долинина, на русские работы о Чехове, в частности, книгу А. Измайлова «А.П. Чехов (1860-1904): Биографический набросок» (1916 г.), воспоминания брата писателя М.П. Чехова, письма Чехова и полностью переведенные и представленные в книге воспоминания Н.Д. Телешова [Долинина 1953].

В предисловии Н. Сидки рассказал о причинах, побудивших его обратиться к творчеству Чехова. Сначала он издал книгу о Пушкине, которая вызвала большой интерес арабских писателей и поэтов к русской литературе. Они попросили создать новую книгу, и выбор Сидки пал на Чехова,

потому что, стремясь создать рассказы на арабские темы, в которых бы чувствовалось биение жизни, которые были бы богаты красками, событиями и чувствами и лишены пустословия, арабские новеллисты обычно обращаются к художественному опыту Чехова.

Н. Сидки выделил в творчестве Чехова три периода. Первый период, по его мнению, длился до 1887 г. В это время Чехов был больше известен как автор юмористических рассказов, которые публиковались в юмористических журналах. Все видели в нем одаренного юношу, но никто тогда не предполагал, что он станет великим русским писателем. Второй период – это время признания, когда Чехов достигает известности и славы. Его произведения ставят серьезные и глубокие проблемы.

Говорит Н. Сидки и о поездке Чехова на остров Сахалин, о жизни в Мелихове. Арабский критик рассказывает о пьесе «Чайка», о провале ее первой постановки в Александринском театре в Петербурге и о том, что эта неудача не сломила Чехова. Он продолжал писать пьесы и написал «Дядю Ваню», «Три сестры» и «Вишневый сад». Далее Н. Сидки пишет: «Взгляд Чехова на человека особый и отличается от Толстого, Достоевского и Тургенева: у него нет героев, а есть разные человеческие типы. <...> Он изображает настроение и психологическую реакцию людей на разные ситуации, анализирует их характеры, поведение и привычки. Тонкие чеховские детали, которые обычно не замечают, имеют глубокий психологический смысл. Вокруг них строятся чеховские образы, и ими измеряется ценность человеческой жизни» [Сидки 1947: 18]. Этот анализ чеховских образов свидетельствует о глубоком и тщательном изучении творчества Чехова.

Третий этап, по словам Н. Сидки, это период всеобщего признания Чехова великим драматургом. В этот период Чехов «заставил своих героев размышлять, он показал особый тип русского образованного человека, интеллигента, блуждающего в мире противоречий, погружившегося в мечты и безволие <...> За размышлениями героев читатель обнаружит мудрые и возвышенные мысли самого писателя, которые он выразил тонко и мастерски, ... и имя его заняло место сразу после Толстого» [Сидки 1947: 19]. Этот этап жизни Чехова Сидки называет временем славы и известности. Пьесы имели большой успех, а повести и рассказы печатались большими тиражами, переводились на другие языки. Чехов стал признанным знатоком тайн человеческой души. Н. Сидки рассказал о многих фактах личной жизни писателя: о дружбе с Толстым, о болезни и жизни в Ялте, о женитьбе писателя на актрисе Московского художественного театра, исполнительнице ролей в его пьесах Ольге Книппер. С особенным чувством

Н. Сидки повествует о последних минутах Чехова, его смерти в Германии и отправке его тела в Москву.

Н. Сидки приводит многие не известные арабским читателям факты чеховской биографии, даже упоминает греческую школу, в которой Чехов учился всего год. Он подчеркивает, что мальчиком он был молчалив и замкнут, чувствовал себя одиноким и ненужным. Сидки почти полностью переводит и помещает в книгу письмо А.П. Чехова брату Николаю (март 1886 г.) о воспитанных людях: они уважают человеческую личность, сострадательны, болеют душой за других людей, платят долги, чистосердечны и боятся лжи, не уничижают себя, не суетны, уважают свой и чужой талант, воспитывают в себе эстетику. Это письмо Н. Сидки назвал «конституцией» Чехова на протяжении всей его жизни. В качестве подтверждения чеховских мыслей переводчик привел эпизод с отказом Чехова от звания почетного академика Императорской академии наук, который был связан с тем, что сначала такое звание было присвоено М. Горькому, а потом отозвано на основании того, что Горький находился под следствием.

Многие арабские читатели не знали, что Чехов был врачом. Н. Сидки приводит и факты врачебной биографии писателя. Но рассказ о жизни и творческой судьбе русского писателя не единственная цель арабского критика и переводчика. Н. Сидки показывает влияние Чехова на начинающих новеллистов и дает им свои советы. Он рекомендует молодым писателям жить среди людей и много ездить по стране, потому что художник не может найти темы для своих рассказов, сидя в четырех стенах. Подчеркивается стремление русского писателя к реализму, хотя само это слово не употребляется. Автор книги говорит о чеховской неудовлетворенности жизнью, о том, что каждого читателя или зрителя «начинают манить смутные мечты, зовущие к светлому будущему» [Сидки 1947: 35]. Самой характерной особенностью чеховского творчества являются «тонкие касания жизни, которые запутывают душевное состояние человека» [Сидки 1947: 40]. «В пьесах Чехова, – говорит Н. Сидки, – есть восходы и закаты, печки, самовары, фортепьяно, родственники и еще тысячи мелочей, которые создают ощущение подлинной жизни» [Сидки 1947: 28].

Завершает вступительную статью Н. Сидки подборкой высказываний Чехова и цитат из его произведений. Например, «Говорят, что философы и истинные мудрецы равнодушны. Неправда, равнодушие – это паралич души, преждевременная смерть» («Скучная история») или «Назначение человека или ни в чем, или только в одном – в самоотверженной любви к ближнему» («Рассказ неизвестного человека»).

Однако у нас есть сомнения, что Н. Сидки переводил Чехова с русского языка. Так, он пишет о трех романах, якобы написанных Чеховым, –

«Поздние цветы» («Цветы запоздалые» – А.А.), «Золотая коса» («Зеленая коса» – А.А.), «Ненужная победа». Но потом будто эти «романы» Чехову не понравились, он их больше не печатал и они исчезли (! – А.А.) [Сидки 1947: 14-15]. Похоже, что Н. Сидки называет романами все большие произведения писателя, например, повесть «Степь». В книге Н. Сидки есть и другие неточности. Так, название рассказа «Зеленая коса» переведено как «Золотая коса», «Вишневый сад» – как «хадика», место для отдыха возле дома, а не как «бустан», собственно фруктовый сад, хотя есть точный перевод Сухейля Идриса, «Скучная история» – как «Скучная биография» и т.д. Но главное, «Дядя Ваня» переводится как «Эльам Ваня», то есть брат отца, а не брат матери (Эльхаль), тогда как из пьесы ясно, что речь идет о дяде – брате матери Сони. Если бы Н. Сидки имел дело с оригиналом, а не с переводами на европейские языки, он не совершил бы такой, значимой для арабов, ошибки.

Тем не менее книга Н. Сидки стала ценным исследованием жизни Чехова и его творчества в арабской филологии. Она дала арабскому читателю много сведений о литературном пути Чехова с самого начала его деятельности, когда он был еще студентом медицинского факультета Московского университета, вплоть до того, как он достиг славы и мировой известности. Это первая арабская книга о Чехове была в свое время очень популярной, и доказательством этого может служить второе издание, появившееся через 20 лет после выхода первого, то есть в 1967 г., что довольно редкое явление в арабской литературе. Эта книга – один из важнейших источников для арабского читателя, интересующегося творчеством Чехова.

### Литература

Долинина А.А. Русская литература XIX в. в арабских странах. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1953.

Сидки Н. Чехов. Каир, 1947.

Юнис М. Русская классика и арабская литература. Багдад, 1985.

## ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА И.А. БУНИНА В КИТАЕ

*Фу Мэйянь*  
Китай, Тяньцзинь  
6020438@qq.com

В статье дается подробная ретроспектива работ, посвященных изучению творчества И.А. Бунина в Китае, а также рассматриваются переводы произведений писателя на китайский язык. В истории китайского буниноведения автор выделяет несколько периодов, в течение которых буниноведы не только осуществили переводы произведений писателя, но и подвергли их многостороннему литературоведческому анализу.

Ключевые слова: Бунин в Китае; китайское буниноведение; восприятие творчества Бунина; переводная литература.

This article provides detailed retrospective of works devoted to the study of I. A. Bunin's creativity in China, and discusses translations of writer's works into Chinese. The author identifies several periods in history of Chinese Bunin study during which researchers of I. A. Bunin's creativity not only undertook translations of his works, but also subjected them to the multilateral literary analysis.

Keywords: Bunin in China, Chinese Bunin study, perception of Bunin's creativity, translated literature.

Иван Алексеевич Бунин занимает особое место в истории русской и мировой литературы своим уникальным стилем. Он был первым русским писателем, который получил Нобелевскую премию по литературе. Его произведения увлекают огромное число читателей во всем мире, не исключая, конечно, и Китай.

Имя И.А. Бунина известно в Китае уже более 90 лет. Однако стоит отметить, что интерес к творчеству писателя не был стабилен. В данной статье мы выделяем пять этапов в истории постижения бунинских произведений в Китайской Народной Республике: первый – 1921–1932; второй – 1933–1939; третий – 1940–1977; четвертый – 1978–1990; пятый – 1991–2016 годы. В целом выделенные периоды мы можем соотнести со следующими этапами возрастания / убывания интереса китайских филологов к творчеству писателя: «ниже» – «выше» – «ниже» – «выше» – «высочайший пик».

Произведение И.А. Бунина впервые появилось в Китае в сентябре 1921 года. В экстренном выпуске ежемесячного художественного журнала «Сяошо Юэбао» был опубликован рассказ «Господин из Сан-Франциско», переведенный Шэнь Цзэминем. В то же время в статью «Краткие биогра-

фии тридцати восьми русских писателей», написанную Мао Дунем, вошла и биография И.А. Бунина. Мао Дунь первым отметил своеобразие творчества И.А. Бунина, считая, что «среди русских писателей Бунин – совершенно особая фигура. Его проза – поэзия, поэзия – проза» [Маодунь 1921: 147]. Мао Дунь отмечал также многообразие тематики и жанров произведений И.А. Бунина: «Бунин прекрасно пишет рассказы, стихи и документальные повествования. Его стихи насыщены мотивами природы, а рассказы навеяны красотой и роскошью прошлого, скукой и грустью настоящего... Бунин пишет и на крестьянскую тему, но его такие произведения явно отличаются от подобных произведений других писателей. Это потому, что он сам не крестьянин, и не жил среди крестьян, никогда не испытывал их горя и невзгод. Он был просто посторонним наблюдателем, и писал лишь о своих впечатлениях. Это сказывается в его повести «Деревня». Хотя в ней описываются горести и страдания крестьянства в условиях общественного потрясения, это только впечатления созерцателя, никак не крик страдающего крестьянина» [Маодунь 1921: 149] В связи с этим Мао Дунь считал, что «творчество Бунина не способно оказывать какое-либо влияние на идейную жизнь России. Он только игрок в литературе» [Маодунь 1921: 163].

В первые годы творчество И.А. Бунина в Китае не получило высокой оценки. Такой подход близок к литературной репутации и оценке его в России. Для китайских литературных критиков И.А. Бунин на первых порах не был популярным писателем, имя и произведения его редко появлялись в печати. В 1926 году в 10 номере 17 тома журнала «Сяошо Юэбао» был опубликован рассказ «Чехов», переведенный Чжао Цзиншэнем. И на титульной странице журнала впервые появился портрет И.А. Бунина.

В 1929 году в Шанхае была отдельной брошюрой издана книга И.А. Бунина «Сны Чанга», переведенная Вэй Цунву. Это была первая отдельно опубликованная книга писателя. В нее были включены, кроме самого рассказа «Сны Чанга», также «Легкое дыхание» и «Сын». В предисловии Вэй Цунву отметил, что «И.А. Бунин – редкий мастер словесности. Его произведения исполнены очарования памяти и печали по утраченной прелести прошлого. Бунин беспредельно привязан к духу славянской старины. И все это во многом обусловлено его социальным родословием» [Вэй Цунву 1929: 1].

Вэй Цунву также отметил влияние Октябрьской революции на И.А. Бунина, «Октябрьская революция 1917 года лишила Бунина аристократического статуса. Его имущество, усадьба, даже авторский гонорар от издателя тоже были конфискованы. Сила творения писателя была ослаблена, после революции он не написал заметные произведения» [Вэй Цунву

1929: 2] Хотя мнение переводчика не совсем совпадает с фактами, его можно отчасти принять, потому что с 1917 до 1920 года И.А. Бунин очень мало писал, это было самое тяжелое время для его творчества.

Рассматривая первый период изучения творчества И.А. Бунина в Китае, мы пришли к выводу, что по сравнению с произведениями Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, Н.В. Гоголя и других выдающихся русских писателей, произведения И.А. Бунина явно были не в фокусе всеобщего внимания. Все это объяснялось общественной обстановкой КНР. Тогда наша страна переживала тяжелейшую катастрофу. И во время национальной революции китайскому народу нужны были произведения, которые могли быть созвучны делу демократической революции. В этих условиях печальная бунинская ностальгия неизбежно оказывалась на периферии читательского интереса.

В 1933 году И.А. Бунин получил Нобелевскую премию. Церемония вручения состоялась в декабре, но новость об этом быстро распространилась по миру. В Китае этот факт вызвал горячий отклик в литературных кругах. Но мнения были разные. Руководитель тогдашней Лиги левых писателей Китая Мао Дунь написали две статьи о И.А. Бунине: «Нобелевская премия по литературе» и «Бунин и Нобелевская премия по литературе». В этих статьях автор не скрывал своего презрения к лауреату «Буржуазной премии». Он считал, что вручение ее Бунину было обусловлено политическими, а не чисто литературными факторами. По его словам, «присуждение Бунину Нобелевской премии по литературе было совершенно неожиданно!» [Маодунь 2001: 303].

Прозвучали и иные голоса. Цянь Гэчуань опубликовал статью «Лауреат Нобелевской премии по литературе И.А. Бунин» в журнале «Новый Китай» в декабре 1933 года. Он отметил, что «хотя в Китае мало кто знает Бунина, хотя Нобелевская премия по литературе не присуждена Толстому, который скончался, но все еще пользуется всеобщим признанием, и она не присуждена Горькому, который еще жив и здравствует, мы не должны считать, что Бунин ее не был достоин, ведь в истории русской литературы он занимает достаточно важное место» [Цянь Гэчуань 1933: 53].

В 1934 году в первом номере 42 тома журнала «Еженедельный вестник университета Цинхуа» была опубликована статья «Об Иване Бунине», написанная Чжэн Линькуанем. Это была первая работа о Бунине, в которой о нем писали не в ракурсе политики, а с точки зрения литературной ценности произведений, созданных писателем. Можно сказать, что эта статья является самой важной научной работой в области буниноведения в Китае до освобождения. В ней впервые было сформулировано то, что будет признано буниноведами лишь после 1990-х гг.: «Хотя на творческий



почерк Бунина большое влияние оказали Тургенев, Аксаков, Чехов, а в определенной степени и Толстой, хотя в начале 20 века Бунин был связан с группой реалистов, возглавлявшейся Горьким, он все же идет своим особым путем, и в первые 25 лет 20 века сохраняет свое первенство как мастер слова» [Чжэн Линькуань 1934: 63] Что касается жанров работы, Чжэн Линькуань отметил, что «по сравнению с вышеуказанными писателями, Бунин не только талантливый поэт, но и выдающийся прозаик. В поэзии Бунина прослеживаются лучшие традиции Пушкина, одновременно имеются поэтические особенности модернизма. Как прозаик, Бунин по праву стоит в одном ряду с Тургеневым, Чеховым и Белым» [Чжэн Линькуань 1934: 64].

Чжэн Линькуань проанализировал также субъективность писателя в следующих трех аспектах: 1) бессюжетность – сюжет играет второстепенную роль в большинстве произведений Бунина, особенно в его романах. В связи с этим очень сложно определить жанр таких произведений, как «Деревня», «Суходол» и «Жизнь Арсеньева»; 2) своеобразный авторский угол зрения – Бунин никогда не выступает всеведущим повествователем, а, скорее всего, он выражает позицию только одного из персонажей; 3) лирический реализм – Бунинский реализм дышит поэтической лиричностью. Он смог пробудить внутреннее чувство человека и заставлять трепетать лучшие струны нашего сердца.

В 1935 году в третьем номере первого тома журнала «Мировая литература» был напечатан специальный выпуск «Пиранделло и Бунин», в котором были опубликованы рассказы «Солнечный удар», «Неизвестный друг» и мемуары «О встрече с Толстым», переведенные Тао Инся и Би Шутан. Наряду с этим была опубликована статья «О Иване Бунине», но в ней не было новых идей.

Пережив короткий период шумной нобелевской славы, Бунин вскоре оказался снова забыт. В 40-е годы XX века, во время Второй мировой войны, общественным спросом пользовалась антифашистская литература. В результате Бунин почти исчез из поля зрения читателей. И эта ситуация продолжалась до 1977 года, т.е. до конца Культурной революции.

В июле 1978 года был создан журнал «Иностранная литература и искусство», в его первом номере была опубликована статья «Нобелевская премия по литературе и ее лауреаты» (без указания имени автора). В статье имя И.А. Бунина, не упоминавшееся почти 30 лет, опять вернулось в круг интересов китайских писателей. Автор знакомил нас с произведениями Бунина, указывая, что писателю была присуждена Нобелевская премия по литературе за строгий художественный талант, с которым он воссоздал в прозе типично русский характер. После этого, во многих журна-

лах появились лучшие произведения, созданные Буниным в разные периоды. В июне 1979 года в третьем номере журнала «Иностранная литература и искусство» были напечатаны шесть рассказов Бунина, написанные в эмигрантские годы: «Солнечный удар», «Темные аллеи», «Конец», «Ворон», «В Париже», «Три рубля». Все эти рассказы вызвали большой интерес читателей. В августе того же года в журнале «Бай Хуа Чжо» был вновь напечатан рассказ «Господин из Сан-Франциско». Вышеупомянутые семь рассказов были переведены Дай Цунем. Стоит отметить, что переводчик Дай Цун был первым человеком, который начал снова переводить Бунина, и именно он перевел наибольшее число произведений писателя.

В 80-е годы 20 века начался второй подъем интереса к творчеству И.А. Бунина. В 1980 году в третьем номере журнала «Советская литература» были впервые напечатаны рассказы «Исход» и «Забота», переведенные Чжэн Фу и Фэн Чунем. 1981 год был назван «Годом Бунина» в истории китайских переводов русской литературы: в апреле были изданы «Сборник рассказов Бунина» в переводе Дай Цуна и «Избранные повести и рассказы Бунина» в переводе Чжэн Фу. Затем в сентябре Чжэн Хайлин перевел повесть «Митина любовь», в декабре Чжао Сюнь – «Суходол». Эти четыре книги содержат 35 произведений писателя. В общем, годовое количество переведенных произведений 1981 года превосходило все, что было переведено за предшествующие 60 лет. Позднее, в 1983 году, вышел в свет шедевр писателя – повесть «Деревня» в переводе Е Дунсиня; в 1984 году был напечатан роман «Жизнь Арсеньева» в переводе Чжан Ци; в марте 1985 года был издан первый сборник стихотворений Бунина «Летняя ночь: лирика И.А. Бунина», переведенный Чжао Сюнем. В других сборниках произведений тоже часто встречаются произведения писателя.

В отличие от переводчиков, которые с энтузиазмом обращались к бунинскому творчеству, китайские исследователи и критики долгое время трактовали Бунина весьма осторожно. Почти во всех статьях имеется общая особенность: большинство исследователей высоко ценили художественный уровень произведений Бунина, и признавали социальное значение дооктябрьского творчества писателя, однако они отвергали его мировоззрение и содержание его творчества эмигрантского периода. Все это объясняется тем, что буниноведение в 1980-е гг. в Китае еще не было зрелым. Ситуация радикально изменилась после 1990-х годов.

В 1990-х годах в Китае произошел новый прорыв в области переводов Бунина. В крупных издательствах печатаются его произведения, и шедевры писателя постоянно заново переводятся, расширяется круг сочинений писателя, которые становятся доступны в Китае. Вот главные издания этого времени: «Избранная проза Бунина» и трехтомное «Собрание

сочинений Бунина» в переводе Дай Цуна, «Последнее свидание: Проза Бунина» в переводе Чжэн Фу, «Митина любовь» в переводе Ван Гэн-няня и т.д. Стоит отметить, что трехтомник Дай Цуна содержит 84 рассказа и повести, 140 стихотворений, 6 литературных портретов и 3 очерка. До настоящего времени почти все значительные и известные произведения Бунина переведены на китайский язык.

Исследовательская работа в 1990-годы также была отмечена значительно большей глубиной. Кругозор исследователей расширился, и, что самое важное, суждения о подлинной литературной ценности созданного писателем стали более объективными и справедливыми.

В 1998 году вышла в свет первая фундаментальная монография «Перепутья – об Иване Бунине», написанная профессором Шанхайского университета иностранных языков Фэй Юйлюем. Это стало одним из самых важных событий в изучении творчества И.А. Бунина в Китае. Автор не только описывал жизненный и творческий путь писателя, но и характеризовал его сложные и своеобразные эстетические принципы. Он рассматривал также проблему «Бунин и Октябрьская революция», отказываясь от наклеивания на художественное творчество штампованных идеологических ярлыков. По мнению автора, Бунин относится к революции с точки зрения гуманистов. «Бунин – гуманист. Созерцая крах капиталистического устройства и пороки старой России, он ищет опору в сущности человека и нравственных началах. Под влиянием толстовства, восточной философии, особенно буддизма, Бунин выступает против насилия, он мечтает спасти Россию культурной, благородной духовностью, заветами Бога и красотой. Воспринимая классовую борьбу как общенациональное бедствие, он испытывает сильнейшее отчаяние от общественных потрясений, разрушения и голода. Бунин покинул Родину не по своему желанию, и разрыв с Россией стал величайшей трагедией его жизни» [Фэй Юйлюй 1998: 2]. Несомненно, что авторский взгляд в данной монографии открыл новые горизонты для исследования творчества И.А. Бунина.

С наступлением XXI века и в издании произведений Бунина, и в изучении творчества писателя в Китае открылась новая страница. В первые годы нового века издавались не только рассказы, повести и стихи Бунина, но и его монография «Освобождение Толстого» в переводе Чжэн Фу впервые была издана в Китае. Кроме того, сборник путевых поэм и очерков писателя под названием «Роза Иерихона» в переводе Фэй Юйлюя тоже вышел в свет. В 2002 году «Воспоминания Бунина», переведенные Ли Хуйфанем, были напечатаны издательством «Восток». В 2003 году была создана серия «Литературные мастера мирового значения в 20 веке» Цю Юньхуа, в которой появилась первая биография писателя – книга «Бу-

нин». Автор отметил, что «темперамент Бунина поэтический, особый и никакому подражанию не поддающийся. За это я уважаю и люблю Бунина» [Цю Юньхуа 2003: 102]. В 2004 году был опубликован сборник прозы Бунина в переводе Фэй Юйлюя и Фэн Чуня, в этом сборнике много рассказов переводилось в Китае впервые, например, «Петлистые уши», «В ночном море», «Богиня разума», «Поздний час» и т. д. В 2005 году вышло в свет пятитомное «Собрание сочинений Бунина», переведенное Дай Цунем. По сравнению с трехтомником автора, пятитомник дополнили путевыми записками и романом «Жизнь Арсеньева». В 2009 году было издано четырехтомное «Собрание сочинений Бунина» в переводе Чжэн Фу. Безусловно, все эти переведенные произведения предоставляют богатейшие материалы для китайских буниноведов.

Китайское буниноведение пополнил ряд молодых исследователей. Справедливое и объективное изучение художественного и духовного мира писателя стало правилом их работы. Появилось немало ценных магистерских и докторских диссертаций, в которых творчество Бунина изучается в разных аспектах. Упомянем новейшие труды, о направленности которых говорят уже их заглавия: «Неиссякаемый родник души – о вечных темах и художественном своеобразии прозы Бунина» (Е Хун, 2004), «Вечная любовь к России – о духовном мире творчества И.А. Бунина» (Цзян Чэньси, 2006), «Художественная характеристика прозы о любви И.А. Бунина» (Лю Шуси, 2009), «Мотив усадьбы в творчестве Бунина» (Лю Шумэй, 2012), «Экологические поэтические особенности творчества Бунина» (Е Линь, 2012) и т. д. Научных статей о Бунине в это время тоже было опубликовано очень много. Молодое поколение исследователей старается дать всестороннее представление о писателе, и его творчество заново осмысливается в контексте литературы XX века. В 2014 году вышла в свет монография Е Хуна «Исследование творчества Бунина». Автор глубоко проанализировал мировоззрение, эстетические воззрения писателя и поэтические особенности творчества Бунина.

Итак, изучение творчества И.А. Бунина в Китае – это 90 с лишним лет неровного и совсем не гладкого развития литературоведческой мысли. Сегодня в совместных усилиях буниноведов все глубже постигаются эстетические ценности, созданные Буниным. Очарование поэтического мира в произведениях писателя не слабеет с годами. И.А. Бунин останется с нами навсегда!

## Литература

Маодунь. Краткие биографии тридцати восьми русских писателей // Экстренный выпуск журнала «Сяошо Юэбао». 1921. № 12.

- Вэй Цунву. Предисловие // «Сны Чанга». Шанхай, 1929.
- Маодунь. Собрание сочинений Маодуня. Пекин, 2001. Т. 33.
- Цянь Гэчуань. Лауреат Нобелевской премии по литературе И.А. Бунин // Новый Китай. 1933. Т. 1. № 24.
- Чжэн Линькуань. Об Иване Бунине // Недельный вестник университета Цинхуа 1934. Т. 42. № 1.
- Фэй Юйлюй. Перепутья – об Иване Бунине. Шанхай, 1998.
- Цю Юньхуа. Бунин. Чэнду, 2003.

## **«ТУРЕЦКИЙ» ЦИКЛ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н.Н. КАРАЗИНА: ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ ПИСАТЕЛЯ-ОРИЕНТАЛИСТА**

*А.Д. Казимирчук*  
Россия, Москва  
sasha\_kazik@mail.ru

В статье поднимается тема специфики авторской позиции писателя-ориенталиста Николая Каразина и ее трансформация от «среднеазиатского» к «турецкому» циклу. Произведения автора, посвященные войне с Османской империей, демонстрирует особенность русского ориентализма.

Ключевые слова: Николай Каразин, ориентализм, Восток, Турция, Средняя Азия, русская ориенталистская литература, русский ориентализм.

The article raises the theme of the specifics of the author's position orientalist writer Nikolai Karazin and its transformation from the «Central Asian» to «Turkish» cycles of literary works. The works of the author devoted to the war with the Ottoman Empire, shows a Russian Orientalism special characteristics.

Keywords: Nikolay Karazin, Orientalism, East, Turkey, Central Asia, the Russian Orientalist literature, Russian orientalism.

Николай Каразин (1842–1908) – яркий представитель русской ориенталистской литературы конца XIX – начала XX вв. Наследие писателя – это романы, рассказы, эссе, очерки, зарисовки о завоевании Средней Азии и войне с Османской империей, а также и иллюстрации к ним.

Каразина можно отнести к колониальным писателям, работавшим во благо империи и ее интересов, однако, вместе с этим он был автором, для

которого колониальная тема являлась предметом тщательного размышления. В своих произведениях он пытался осознать причины и последствия экспансии Российской империи в Средней Азии, поднимал вопросы межкультурного диалога, дихотомии «Восток и Запад», а также видение данных процессов жителей, завоеванных территорий.

Война с Турцией и ее союзниками, развернувшаяся в 1877–1878 гг. стала синонимом спасения притесненных славянских православных народов на Балканах. Это событие нашло огромный отклик в сердцах общественности, и в 1877 году писатель прервал свои исследования, участие в этнографической экспедиции по Семиречью, и отправился на передовую военным корреспондентом и иллюстратором от ряда отечественных и зарубежных изданий.

В действующие войска также отправился писатель В.В. Крестовский, на которого было возложено редакторство «Военно-летучего листка» и заведование походной типографией. Туда же отправился В.В. Верещагин, оставивший в Париже свою мастерскую и присоединившийся к составу адъютантов главнокомандующего Дунайской армией. В эпицентр событий поехал друг и коллега Н.Н. Каразина Вас. Ив. Немирович-Данченко, о чем он упомянул в воспоминаниях о М.Д. Скобелеве: «В день, о котором мы рассказываем (6 июня 1877 г.), съехались к пластунам целая компания корреспондентов русских газет. Гг. Федоров, Каразин и я» [Немирович-Данченко 1882: 21]. Об их товарищеских отношениях упоминает и сам Каразин в дневниках корреспондента «Дунай в огне»: «Я и мои два спутника: корреспондент-рисовальщик Ф. и простой корреспондент Н.Д. (Немирович-Данченко) – взяли билеты только до Слатины... Вся эта обстановка была очень оригинальна, забавляла нас от души и, конечно, занесена в наши альбомы» [Каразин 1905: XVIII, 144–147].

Для так называемых «туркестанцев», прошедших войну в Средней Азии, война с Турцией породит целый ряд разочарований. «Туркестанец» – это кодовое, ключевое слово для «своих» в той турецкой войне – Скобелева, Каразина и Верещагина, тех, кто, уже воевал, имел опыт и понимал цену войны: «Никогда еще туркестанец-солдат не бросал своего товарища в неизвестной опасности!» [Каразин 1905: V, 57]. Умудренный опытом Каразин, который провел в Средней Азии порядка 10 лет, был трагически опустошен тем, каким образом принимаются стратегически важные решения на войне с Турцией. Он разочаровано описывал, как неаккуратно организованы госпитали, ставки, как плохо платят солдатам-добровольцам. Много страниц посвящено так называемому протезированию и продвижению по службе «по-протекции»: «даже те, кто не стяжал себе в отечестве никакого чина, ни военного, ни статского, все величали

себя не иначе как “господин капитан”, никак не менее», которые отправлялись на войну «с тайными и явно высказываемыми надеждами на блестящую военную карьеру» и, как он с иронией замечает, «все это были будущие полковники и генералы сербской армии» [Там же: 97]. Каразина возмущало невежество этого «псевдогенералитета» в военном деле, отсутствие дисциплины и поверхностное отношение к «науке ведения битвы» [Там же: 97]. Все эти качества автор сконцентрировал в отце главного женского персонажа романа «В пороховом дыму» – Иване Аполлоновиче Пестром-Коврикове.

Важнейшей темой произведений, посвященных войне с Османской империей, стало противостояние Великобритании и России. В первой части «В пороховом дыму» Каразин пишет о соперничестве двух английских корреспондентов. Представитель «Times» – мистер Квелли и сотрудник «Daily News» Генри Карлейл были агентами, «уполномоченными от своих органов» [Каразин 1905: X, 110] служить Англии на Балканском полуострове. При этом они «страстно» интересовались «восточным вопросом и тем острым направлением, которое принял он в настоящее время. Оба они рассматривали этот вопрос исключительно со стороны британских интересов» [Там же: 110]. Однако Квелли, который наживался на повышении стоимости турецких бумаг на английской бирже, был убежден, что ради величия и спокойствия Англии «лакомый кусок» должен принадлежать ей одной и никому больше. При этом он презрительно считал, что «на английской шее довольно уже сидит всякой полудикой сволочи», и необходимо «царить и извлекать пользу из конфликта беспрепятственно и бесконтрольно, не принимая на себя никаких обязательств и ответственности» [Там же: 110]. Совершать же этот акт он предполагал чужими руками, находя руки турок «чрезвычайно удобными для такого практического дела» [Там же: 110].

Поддерживая Османскую империю, корреспондент «Times» Квелли «ненавидел Россию и все русское», видел в ней заклятого старого врага «всем своим заветным мечтам и целям» и считал Россию «страною самых диких варваров, сравнительно с цивилизацией которых турецкая цивилизация стоит неизмеримо высоко» [Там же: 112]. В то время как корреспондент «Daily News» Генри Карлейл на публике именовал себя либералом, сторонником «цивилизованных мер видения войны», спонсирующим партизанскую деятельность горцев, а на практике оказался таким же колониально мыслящим ревнителем империи.

Карлейл, при общей симпатии Каразина к этому персонажу, – представитель колониальной державы, считающей Россию «бедной, забитой, полуголодной» страной [Там же: 112]. Мечтая о том, чтобы Британия за-

владела «лакомым куском», корреспондент «Daily News» все же считал «турецкие руки для этой высокой цели» слишком «грязными». Поэтому предпочитал «руки славянские», главное, по его мнению, было «вызвать в среде христиан полную симпатию и доверие к Англии, надо было убедить их, что только отсюда балканские христиане могут получить все желанные блага» [Там же: 111]. Само же его отношение к России было «снисходительным», и «даже не отказывая ей в будущем», но продолжал считать Россию «страною добрых, недалёковидных, крайне простоватых аркадских пастушков, вовсе не сознающих своей силы, не подозревающих даже ее существования, а потому вовсе не опасных для английского могущества на Востоке» [Там же: 112]. Оба сотрудника прессы, конечно, были не просто корреспондентами, они были «уполномочены» активно вмешиваться в ход событий, влиять на них и были для этого «снабжены от своей редакции весьма солидными средствами» [Там же: 110].

В персонаже сэра Генри Карлейла легко узнается друг и коллега Николая Каразина – Януарий Алоизий Мак-Гахан, с которым они познакомились в 1873 году во время среднеазиатской войны, где Мак-Гахан был репортером американской газеты. Мак-Гахан совпадает в своей интерпретации России, как типичного «восточного» государства, с мнением Карлейла: «Итак, русский варвар стоит за человечество и христианство, а английский христианин за варварство и тиранию, за зло и зверство... при таком зрелище легко усомниться в справедливости, в цивилизации, в самом христианстве» [Мак-Гахан 1877: 210].

Для Карлейла – персонажа романа, как и для его прототипа Мак-Гахана, Россия воплощала модель «дикаря» - Востока, так же как Турция (или Средняя Азия, если говорить о других произведениях Каразина) для России. В то время как для Турции, Балкан и Туркестана русские были все же пришельцами с Запада. Таким образом, выстраивался так называемый «обратный ориентализм» [Штейнер 2012: 12], когда одна и та же страна и/или ее представитель могла быть одновременно и субъектом ориентализма, накладывая те или иные клишированные восприятия на культуру «Другого», и объектом, что непосредственно повлияло на эволюцию авторской интонации Каразина. Сам автор испытывает на себе эти два противоречивых чувства во время путешествия через Балканы. Писатель, с одной стороны – представитель метрополии, великой страны, защищающей «славянский мир», государства-побратимы, а с другой – агрессор.

Каразин пишет о том, как причудливо смотрели на Россию и ее роль в этой войне румыны и австрийцы. Первые – стремились к России «они не могут, не хотят видеть в ней ничего для себя враждебного, ничего вредного. Более тесное сближение с Россией кажется для румына-простолюдина



явлением в высшей степени естественным, даже, если хотите, отчасти уже совершившимся» [Каразин 1905: XVIII, 81]. Румынская интеллигенция страшится России, ее размеров и силы: «Россия – это вечная гроза и страх перед бедною Румынией, которой приходится играть роль *аванпоста Европы*» [Там же: 81]. Российскую империю и те и другие воспринимали как Запад – чужой, могущественный, но Запад. Австрия, по ощущению Каразина, смотрела на Россию свысока, как на «Восток», ориентализируя представление о самой России. Австрия, по их мнению, распространяла «зерно просвещения»: «Австрийцы народ, по крайней мере, европейский, цивилизованный», а «в России нет другой политики, кроме политики захватов и насилия, самых коварных замыслов, направленных к вреду цивилизации, к рабству и уничтожению» [Там же: 82].

Николай Каразин в своих журналистских публикациях писал и о том, как «двойной ориентализм» влиял и на его собственную деятельность. Во время путешествий ему не оказывали должного почтения: «Если вдруг вам захочется осмотреться и поехать куда-нибудь по железной дороге, то вас запрут в вагон и выпустят только на месте конечной цели вашего путешествия, затем, мало того, вас спросят, к кому вы приехали и зачем» [Там же: 113]. Стиль Каразина становится резким: «Вчера, например, меня просто-напросто пригласили повернуть оглобли и избрать для прогулок какое-нибудь другое место; сегодня утром кучер-извозчик отказался наотрез везти меня к старому болгарскому кладбищу» [Там же: 113]. Часто, как представитель Российской империи Каразин сам становился объектом насмешек: «Во время моей первой поездки на Балканский полуостров... я должен был отвечать тогда на такие дикие вопросы: “Что, ваши казаки дисциплинированы хоть немного? Не сажают детей на пики и не бьют всех встречных нагайками”» [Там же: 83].

Журналисту Каразину часто чинили разные неприятности во время путешествий: не выпускали из вагона, задерживали на этапе проверки документов или багажа. Во время своей балканской миссии Каразин понимает (и наглядно описывает) отношение европейцев к себе – и русским вообще – как к существам «низшей» организации. Ситуация, в которой оказался Каразин, была сродни не раз описанной им в туркестанских текстах – об отношении русских к азиатским жителям. Таким образом, Каразину довелось прочувствовать оба полюса (разнонаправленных) ориентализма. Пренебрежительное отношение европейских репортеров к русским коллегам заставляло чувствовать себя внутри журналистского сообщества под большим давлением, что напрямую отразилось в его текстах, посвященных Турецкой войне 1877–1878 гг.

За время войны с Османской империей Каразин переосмысливает отношение европейцев к себе и русским вообще; это открыто пренебрежительное отношение. Российская империя оказывается в статусе «Восток», который ориентализируется и европейскими странами, участниками конфликта, и Турцией. Поэтика произведений Каразина – в тот момент, когда он ощущает себя полноценным объектом ориентализма – приобретает черты оксидентализма: создающий литературу из колоний страдает от стереотипов, шаблонов и поверхностного отношения к людям, живущим в них. «Жалкие обезьяны!» [Там же: 83], – восклицает рассказчик, возмущенный отношением условного «Запада» к себе, условному «Востоку»; по сути, эта метафора созвучна концепции ориентализма Э. Саида. И чем дальше Каразин продвигается к Балканам, тем жестче становится его писательская манера. Это касается не только «Дневников корреспондента» – все «турецкие» тексты писателя *иные* – в ракурсе «Восток-Запад». Модель «Восток» в конфликте с Османской империей стала распространяться и на Российскую империю.

В серии произведений, посвященных войне между Россией, балканскими государствами и Османской империей, авторская позиция Каразина-ориенталиста удивляет своим отличием от текстов, посвященных войне в Туркестане. Одной из важнейших причин, повлиявших на подобную трансформацию, является наличие иной мотивации вступления в войну. Завоевание Средней Азии было зачастую осуждаемо общественностью. Сама война обернулась огромными материальными затратами, опустошив бюджет страны, и незапланированными, невосполнимыми людскими потерями. Некоторые историки (М.Н. Покровский) считали, что завоевание Средней Азии было бессмысленным для Российской империи. Понимание этого вызвало критику современников, в ходе которой возник ряд культурных маркеров для обозначения тех, отправился на «цивилизаторскую войну». Война с Турцией объединила людей под «православное» знамя, и поехавший «защищать» это знамя Каразин заранее имел охранительную авторскую позицию. Более того, в Туркестане Каразин был солдатом, смотрел на происходящее изнутри процесса, военных будней. Создавая «турецкие» произведения, Каразин путешествовал в качестве военного корреспондента, но не обремененного обязательствами военной службы, наблюдая события со стороны. Так, позиция стороннего наблюдателя сказалась на поэтике «турецких» текстов.

## Литература

Каразин, Н.Н. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1905.

Макгаан Е.Д. Зверства в Болгарии: Письма специального корреспондента Daily news Е.Д. Макгаана. СПб., 1877.

Немирович-Данченко В.И. Скобелев. Личные воспоминания и впечатления. СПб., 1882.

Халфин Н.А. Политика России в Средней Азии (1847–1868). М., 1960.

Штейнер Е.С. Восток, Запад и ориентализм: Место востоковедения в глобализирующемся мире // Ориентализм / Оксидентализм: Языки культур и языки их описания: Сб. статей / Ред.-сост. Е. Штейнер. М., 2012. С. 14–24.

## **СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ЧАШИ В СТИХОТВОРЕНИИ ЯРОСЛАВА СМЕЛЯКОВА «ПИАЛА»**

*Р.М. Ханинова, Д.В. Маргушина*

Россия, Элиста

rhaninova@mail.ru; dina.margushina@mail.ru

В статье рассматривается стихотворение Я. Смелякова «Пиала», созданное после участия поэта в Днях российской литературы в Калмыкии, передающее размышления автора о калмыцкой истории, культуре и природе калмыцкой степи. Национальная посуда стала для Смелякова знаком дружбы советских народов.

Ключевые слова: чаша, пиала, калмыцкая степь, сын степей, дружба, Подмоскowie, дача.

The article deals with the poem by Ya. Smelyakov «Piala», created after the participation of the poet in the Days of Russian literature in Kalmykiya. It conveys the author's reflections about Kalmyk history, culture and nature of the Kalmyk steppe. The national dishes became the emblem of the Soviet people's friendship for Smelyakov.

Key words: bowl, piala, Kalmyk steppe, the son of steppes, friendship, Moscow area, dacha.

Калмыцкая тема в лирике русского поэта Ярослава Васильевича Смелякова (1913–1972), не бывшая до нас предметом исследования, была затронута нами в предыдущих статьях, посвященных калмыцкому мотиву в русской поэзии XX века [Ханинова 2016: 349-360; Ханинова, Маргушина 2016: 360-373; Ханинова, Маргушина 2016: 75-79].

Знакомство русского поэта с калмыцкой поэзией состоялось в январе 1967 года во время Недели калмыцкой литературы в Москве, когда на заседании правления Союза писателей РСФСР три дня обсуждали произведения коллег. Смеляков одобрительно отозвался о стихах Михаила Хони-

нова, Давида Кугультинова, Андрея Джимбиева, Боси Сангаджиевой, Алексея Балакаева, Санжары Байдыева. Непосредственная встреча с калмыцкой степью пришлось на май 1968 года: Ярослав Смеляков приехал в составе делегации писателей, поэтов и критиков на Дни российской литературы в Калмыкии.

Тогда-то, в 1968 году, и появились первые стихи Ярослава Смелякова на калмыцкую тему: «Пиала», «Любезная калмычка», «Девятое мая», опубликованные на страницах журнала «Теегин герл» («Свет в степи»). [Смеляков 1968: 9-10]. Сам автор не определил их как цикл, в подборке они даны под общим редакционным названием «Калмыцкие стихи». В том же году к ним были присоединены «Калмыцкая конница», «Степное стихотворение», а в 1972 году – «Калмык».

Стихотворение «Девятое мая» публиковалось позже без заглавия, по первой строке «Еще вчера в степи полынной...».

В авторских книгах и в собраниях сочинений эти тексты даны врозь. Все шесть «калмыцких стихов» Смелякова определены составителями как цикл в дайджесте «И друг степей калмык...», посвященном калмыцкой теме в русской и зарубежной литературе [«И друг степей калмык» 2009: 290-296].

В какой-то степени можно отнести к «калмыцким стихам» Я. Смелякова и стихотворение «Четырем друзьям» (1969), поскольку среди тех, кому оно адресовано (Расул Гамзатов, Кайсын Кулиев, Мустай Карим), и Давид Кугультинов [Смеляков 1986: 301].

Названия «калмыцких стихов» отразили знакомство Смелякова с калмыцкой историей, культурой, бытом, народом, впечатления от поездки с 8 по 15 мая 1968 года.

Стихотворение «Пиала», открывающее журнальную подборку, включает 8 строф, в каждой из них по четыре строки. Четырехстопный ямб произведения отсылает к торжественной оде XVIII века, к Михаилу Ломоносову, так как текст Смелякова продолжает, по нашему мнению, традицию похвальной оды, заявленную уже в первых строках: «Пускай к тебе течет отсюда / моя веселая хвала, большая круглая посуда, страны калмыцкой пиала» [Смеляков 1968: 9]. Пространственный континуум стихотворения представлен и в локальном географическом топосе (калмыцкая страна и подмосковная дача), и в расширенном географическом и историческом топосе (пути труда и брани): «Гам, на путях труда и брани, / в своей кибитке кочевой / ты знала и бульон бараний, и чай калмыцкий золотой» [Смеляков 1968: 9]. Пространством слова поэт связывает воедино два геопространства – Подмосковье и калмыцкую степь, откуда подарок друзей – пиала. Определение Калмыкии не как автономной республики, а как

страны, передает авторскую интенцию: знакомство с другим этносом. Национальный образ жизни подчеркнут жилищем (кочевая кибитка). Это еще один маркер пространства в стихотворении: перемещающееся в пространстве разборное жилье кочевника-степняка. Внутреннее пространство кибитки реализовано посредством этнографической посуды и ее содержимого (бульон, чай, молоко). Хронотоп степи поддержан лаконичным штрихом: «Менялась степь, пора сменялась» [Смеляков 1968: 9]. Деталью кибиточного устройства – шатровый потолок – указано вертикальное пространство жилья: «...но под шатровым потолком / ты трижды кряду наполнялась / кобыльим белым молоком» [Смеляков 1968: 9]. Знание автором национальной пищи подчеркнуто в определении еды и питья: бульон из баранины, калмыцкий чай, кобылье молоко. Эпитет в отношении чая – «золотой» – передает цвет напитка: черный чай забеливают молоком и добавляют масло, эпитет в отношении кобыльего молока – белый – служит косвенным доказательством знакомства поэта с обычаями и традициями степняков: сакральная еда белого цвета (молоко, масло, кумыс), белый цвет символизирует святость, чистоту, добро.

В гендерном отношении в тексте четвертой и пятой строфы присутствуют векторы мужского и женского начал. «Какая б ни была погода, / в руке негнушейся своей / тебя держал хозяин рода / и смуглый отрок, сын степей. // Еще я знаю то сугубо, / что припадали по утрам / калмычки жаждающие губы / к твоим наполненным краям» [Смеляков 1968: 9]. Возрастными маркерами – хозяин рода и отрок – передана связь поколений. Смуглость отрока – знаковая деталь в портретной зарисовке. Дополнением «сын степей» поэт отсылает к стихотворению А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» («Памятник», 1836). Как известно, в первоначальном варианте было определение «сын степей», которое Пушкин заменил знаменитым «другом степей»: калмыки прибыли в Российское государство из Западной Монголии, Джунгарии в начале XVII века. Смеляков, таким образом, акцентирует исторический факт добровольного присоединения калмыцкого народа к Российской империи, многовековое соседство с народами нашей страны.

Другой деталью – наполненные края чаши с питьем – поэт также демонстрирует свою осведомленность в калмыцком этикете: пиала не должна быть полупустой и в то же время не должна быть переполненной.

Внешнее пространство посуды в шестой строфе дополняется символами калмыцкой степи: «В тебя, в тебя, на самом деле, / бесстрастны и невеселы, / глазами круглыми глядели / и кобылицы и орлы» [Смеляков 1968: 9]. Здесь, по нашему мнению, пространство фауны явлено посредством горизонтального и вертикального пересечения: земля и небо, брэн-

ное и вечное. В то же время круглое по форме пространство посуды (большая круглая посуда) и пространство круглых глаз животных и птиц в контексте стихотворения гармонизирует связь человека-степняка и природы. Сравним калмыцкую загадку: «ааһд алг махн», в переводе: «в чашке – пестрое мясо», т.е. нудн – глаза [Калмыцко-русский словарь 1977: 18].

Топосы Подмосковья и калмыцкой республики в седьмой строфе подводят к кольцевой композиции стихотворения: «Благодарю за ту удачу, / что в подмосковной полумгле / ты прикатила к нам на дачу / и поместилась на столе» [Смеляков 1968: 9]. Если в первой строфе поэт неопределенно писал «отсюда», то в седьмой строфе конкретизирует собственное пространство: подмосковная дача. Дача – временное, сезонное жилье, которое тоже указывает на пространство проживания лирического субъекта – московская квартира и подмосковная дача. Этот локус сужается до стола, на котором поместилась посуда. А пространство стола дополняется пространством скатерти на столе: «Забыв чернила и бумагу / и сев за скатерть, в свой черед...» [Смеляков 1968: 9]. Можно предположить, что топос пространства дачного жилья включает не только кухонный стол, но и письменный стол, на котором ждут поэта чернила и бумага, значит, не одну комнату. Кроме того, в контексте стихотворения – это еще и пространство бумаги, независимо от ее формата (малого или большого), это незаполненное, чистое пространство, ждущее вдохновения от своего владельца. Это и пространство чернил (в чернильнице) и в ручке, которые в соединении с белым пространством бумаги создают пространство рукописного текста.

Указанием «в свой черед» Смеляков в последней, восьмой, строфе объединяет геопространства Калмыкии и Подмосковья посредством питья из чаши. Если в предыдущих строфах питье предельно конкретизировано (бараний бульон, калмыцкий чай, кобылье молоко), то в заключительной строфе собственное питье не уточнено. Но определение влаги («хмельная») может быть понято в двойственном смысле: в прямом – горячительный напиток, в переносном – символическом. Но, зная некоторые привычки автора, можно склониться к первому смыслу эпитета.

В контексте всего стихотворения его можно охарактеризовать и как произведение с элементами жанра тоста, застольного пожелания: пью за степь и за ее народ. Отсюда пространственная динамика текста: течет отсюда веселая хвала, пью из тебя (из пиалы. – *Р.Х., Д.М.*) хмельную влагу.

При этом обратим внимание на то, что в пространстве стихотворного текста автор ни разу не назвал посуду, к которой обращается, пиалой (за исключением заглавия). Вначале она обозначена как большая круглая посуда, то есть указание на объем и форму предмета. Затем на протяжении

остальных строк идет только обращение с разными местоимениями: ты (частотное), к тебе, тебя, к твоим краям, в тебя, из тебя, за твою, твой.

Смеяков придает посуде антропоморфный признак: он обращается к ней с речью; знание пищи, которой наполняется пиала, может пониматься и в семантическом плане; пиала перемещается в пространстве (прикатила, поместилась), словно живая. Она становится для него участницей, свидетельницей и исторического прошлого, и современной действительности. Правда, автор не описывает материал посуды: фарфоровая, фаянсовая, деревянная. В плане историческом это важно, потому что традиционная посуда кочевника – деревянная; фарфоровая и фаянсовая – это не собственного производства, как в случае с деревянной пиалой, а привозная, чужая.

Глаголы движения, перемещения чаши также маркируют пространство текста: прикатила (на дачу), поместилась на столе.

Пространство чаши-пиалы тоже показано в динамике: она знала бараний бульон, калмыцкий чай, трижды наполнялась кобыльим молоком (для обряда), держал ее в негнущейся руке хозяин рода, припадали к наполненным краям посуды губы калмычки, пьет из пиалы хмельную влагу московский поэт.

Слово поэта тоже перемещается в пространстве – из Подмосковья в калмыцкую степь, из листа бумажной рукописи – в печатный текст, от автора к другому (коллеге, литературному критику, обычному читателю). Сообразно задравной теме произведения это слово «течет», и это не просто слово – а веселая хвала.

Перекрестная рифмовка и сочетание женской и мужской рифм придают также динамичный характер пространству текста поэта.

На калмыцком языке *ааһ* – пиала, чашка, чаша; модн *ааһ* – деревянная чашка, шаазн *ааһ* – фарфоровая чашка [Калмыцко-русский словарь 1977: 17]. Среди первых стихотворений Ярослава Смеякова на калмыцкую тему, переведенных народным поэтом Калмыкии Санджи Каляевым (1905 – 1985), была и «Пиала» («Шаазн») [Смеяков 1968: 10]. При этом переводчик использовал слово «шаазн», указывая на материал посуды – фарфор или фаянс.

Поэт Михаил Хонинов (1919 – 1981), который перевел на калмыцкий язык стихотворение «Пиала» (1965) белорусского поэта Максима Танка (1912 – 1995), обратился к слову – *ааһ*, хотя, конечно, и в этом случае речь шла о фарфоровом/фаянсовом материале [Танк 1966: 3].

В русском переводе Николая Поливина (1925–2007) пиала, подаренная другом, также становится неразлучной подругой степняка в радости и горе [Танк 1972: 3].

В нашем русском переводе сохраняется та же метафорическая основа оригинала: «Товарищ подарил мне пиалу, / Пил из нее он радость и печаль».

ли, / Полярный ветер и войны пожары, / Калмыцкий чай и крепкую арзу. // И каждый рад сейчас ее испить, / Она ведь дружбой полнится до края...» [Танк 2014: 83].

Семантический и символический мотив чаши-пиалы в калмыцкой поэзии Михаила Хонинова и Давида Кугультинова и в северокавказской лирике рассмотрен нами в ряде статей [Ханинова 2008: 120-123], [Ханинова 2008: 216-223], где мы обратили внимание на этнографический контекст и ментальность в передаче национального вещного мира. В стихотворении Смелякова «Пиала» – это взгляд русского человека на другой, инонациональный мир.

В первой журнальной подборке «калмыцких стихов» Ярослава Смелякова мотив пиалы есть и в стихотворении «Девятое мая» («Еще вчера в степи полынной...»): «Еще вчера в степи полынной / пирог мы ели именнинный / и пили горькое вино. / Как в пляске на эстраде нашей, / за пиалой ходила чаша, / пока не сделалось темно» [Смеляков 1968: 10]. Фразеологизм «ходить по рукам» отражает в контексте стихотворения застолье, где пиалы/чаши «ходят» по кругу, наполняясь в очередной раз соответствующим питьем. И здесь пространство пиалы и пространство пиршества образуют круг общения, дружбы, доверия, гостеприимства.

Таким образом, у Смелякова в стихотворении «Пиала» ориентальное (калмыцкая степь) и неориентальное пространство (Подмосковье) объединяется вещной семантикой, в стихотворении «Девятое мая» – это только ориентальное пространство, скрепами в нем предстает та же посуда (пиала, чаша, кастрюля).

Итак, семантическое пространство калмыцкой посуды – пиалы – представлено, во-первых, в географических координатах России (калмыцкая автономная республика и Москва/Подмосковье), во-вторых, в исторической хронике (пути труда и брани, добровольное присоединение калмыков к Российской империи, отсюда – сын степей), в-третьих, в локусе жилья (кочевая кибитка, подмосковная дача), в интерьере (шатровый потолок, стол, скатерть), в-четвертых, в ландшафте (степь, кобылицы, орлы), в-пятых, в гендерном плане (мужчины и женщины), в-шестых, в возрастном хронотопе (хозяин рода, отрок), в-седьмых, в пространстве самой чаши, наполняемой различными напитками – бараньим бульоном, калмыцким чаем, кобыльим молоком, хмельной влагой, в-восьмых, в пространстве застолья, пиршества, то есть дружбы, гостеприимства, в-девятых, в пространстве чернил, ручки, бумаги, собственно текста о пиале.

Следовательно, в цикле «калмыцких стихов» Ярослава Смелякова можно говорить о геокультурном и геоисторическом пространстве стихо-



творения «Пиала», в котором нашли отражение русские традиции жанра похвальной оды и заздравной песни-пожелания.

## Литература

«И друг степей калмык...»: Калмыцкая тема в художественной литературе: литературный дайджест. Элиста, 2009. С. 290-296.

Калмыцко-русский словарь. М., 1977.

Смеляков Я.В. Избранное. М., 1986.

Смеляков Я. Пиала. Любезная калмычка. Девятое мая // Теегин герл. 1968. № 4. С. 9-10.

Смеляков Я. Шаазн. Энкрэ хальмг күүкн. Майин йисн // Теегин герл. 1968. № 4. С. 10.

Танк М. Ааһ. Орчулснь Хоньна Михаил // Хальмг үнн. 1966. 6 марта. С. 3.

Танк М. Пиала. Пер. Н. Поливина // Правда. 1972. 18 февраля. С. 3.

Танк М. Пиала. Пер. Р. Ханиновой // Тема войны и мира, депортации в русской и калмыцкой литературе XX – XXI веков: хрестоматия: в 3 ч. Ч. 2. Элиста, 2014. С. 83.

Ханинова Р.М. Перевод в диалоге культур: стихотворение Ярослава Смелякова «Если я заболелю...» в калмыцком переводе Михаила Хонинова // Русский язык в иноязычном окружении: современное состояние, перспективы развития, культурно-речевые проблемы: Материалы Рос. науч. конф. Элиста, 2016. С. 349-360.

Ханинова Р.М. «Словно матери грудь, грела в детстве мне губы она...»: семантика и символ чаши-пиалы в северокавказской лирике // Межкультурный диалог на филологическом пространстве: материалы II Междунар. тюркологической научно-практ. конф. Махачкала, 2008. С. 120-123.

Ханинова Р.М. Чаша-пиала у Д. Кугультинова и М. Хонинова в контексте северокавказской лирики // Сургучевские чтения: «ставропольский текст» в литературе, истории и науке. Сб. материалов 5-й междунар. научно-практ. конф. Ставрополь, 2008. С. 216-223.

Ханинова Р.М., Маргушина Д.В. «Калмыцкие стихи» Ярослава Смелякова в аспекте диалога культур // «Русская литература XX – XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)»: V Международная научная конференция; Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, 8-9 декабря 2016: Материалы конференции. М., 2016. С. 75-79.

Ханинова Р.М., Маргушина Д.В. «Калмыцкие стихи» Ярослава Смелякова и их калмыцкие переводы // Русский язык в иноязычном окружении: современное состояние, перспективы развития, культурно-речевые проблемы: Материалы Рос. науч. конф. Элиста, 2016. С. 360-373.

## ГЕОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО ПРОЗЫ АНДРЕЯ БИТОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ЭССЕ ОБ АРМЕНИИ И ГРУЗИИ)

*М.К. Кшондзер*

Германия, Любек

mkkshondzer@googlemail.com

В статье выявляются особенности геокультурного пространства на материале эссе А. Битова об Армении и Грузии, дается детальный анализ его очерковых зарисовок «Выбор природы». Они представляют собой портреты грузинских деятелей кино и позволяют проанализировать взгляды А. Битова на целый комплекс проблем грузинской культуры, истории, искусства.

Ключевые слова: геокультурное пространство, эссе, публицистическая проза, А. Битов.

The article reveals the peculiarities of geo-cultural space on the material of the essay by A. Bitov about Armenia and Georgia, the detailed analysis of his sketch sketches "Choice of nature". They represent portraits of Georgian film and allow to analyze the views of A. Bitov on a range of issues of Georgian culture, history, art.

Key words: geo-cultural space, essays, journalistic prose, A. Bitov.

В современной науке понятие геокультурного пространства является сравнительно новым и определяется как « система устойчивых культурных реалий и представлений на определенной территории, формирующихся в результате взаимодействия различных вероисповеданий, традиций и норм, ценностных установок, структур восприятия – то есть картин мира» [Замятин 2002: 5] Особую актуальность в новейших исследованиях приобретают проблемы установления «механизмов и каналов трансформации геокультурного пространства» [Замятин 2002: 5], т. е в современных культурах происходит экспорт образов географического пространства, «которые взаимодействуют с чужеродными образами, порождая гибридные, композитные сочетания» [Замятин 2002: 5]

В этом контексте представляется перспективным анализ произведений, обращенных к инациональной действительности, ибо именно на этом материале можно отчетливо проследить трансформацию геокультурного пространства в его взаимодействии с «чужим» менталитетом и особенностями национального характера. Публицистика и эссеистика в этой связи дают большие возможности для анализа, т.к. позволяют писателю избирательно воспринимать материал, это не познавательная литература, а

способ проникновения в другую культуру посредством самораскрытия личности автора, его мировоззрения и творческих установок.

Интересными образцами жанра в контексте исследуемой проблематики представляются две книги выдающегося писателя современности Андрея Битова, явившиеся результатом его поездок в Армению и в Грузию. А. Битов – автор глубокий, тонкий, тяготеющий к самоанализу и к психологической прозе. В произведениях А. Битова (не только в «путешествиях», но и в собственно художественной прозе) удельный вес «авторского героя» очень велик.

Книги А. Битова об Армении – «Уроки Армении» («Путешествие в небольшую страну») и о Грузии – «Выбор натуры» («Три грузина») – при беглом чтении кажутся совершенно разными, ибо преследуют различные цели. Если в «Уроках Армении» (1969) автор пытается дать общий обзор своих впечатлений и размышлений об Армении, не претендуя на создание объективной и точной картины, кроме «картины собственного чувства», то в очерках о Грузии цель его более локальна – нарисовать три портрета грузинских кинематографистов (О. Иоселиани, Р. Габриадзе и Э. Ахвледиани). Однако более углубленное прочтение обоих «путешествий» убеждает в том, что эти книги не так далеки друг от друга, как это может показаться на первый взгляд. Общность проявляется, в первую очередь, в том, что обе книги написаны русским писателем, которого проблемы инонациональной культуры интересуют не только сами по себе, но и как материал для сопоставления со своими национальными проблемами. В «Уроках Армении» А. Битов сам говорит об этом: «Я написал любовно и идеально чужую мне страну, но люблю-то я не Армению, а Россию, “ее не победит рассудок мой”. Свою-то родину я знаю, по крайней мере постольку, поскольку я в ней родился и прожил столько, сколько живу на свете, – а как еще что-нибудь можно знать лучше? По сути, эта моя Армения написана о России. Потому что с чем сравнивает, чему удивляется путешественник? Сравнивает с родиной, удивляется несходству... И лишь после этого тому, что одинаково, что сходится. Но уж и Армении я обязан! И если я вернул хоть каплю той любви... которой она меня столь настойчиво обучала, а именно – любви к своей родине, то я выполнил хоть и не первую, но и не последнюю свою задачу» [Битов 1976: 388].

Если отбросить некоторую парадоксальность высказываний А. Битова, то становится понятной главная мысль автора – стремление на основе сопоставления иной национальной среды со своей собственной уяснить для себя некоторые кардинальные проблемы, имеющие для писателя непреходящее значение и поднимающие его над узко национальными категориями. Авторскому герою А. Битова свойственен глубокий интерес к проблемам времени,

к осознанию себя во времени и времени в себе. История интересна для него не сама по себе, а как напоминание о вечных, неустаревающих человеческих ценностях. Посещение Эчмиадзина вызывает у героя глубокие мысли о прошлом и настоящем, об истории и вечности:

«Я хочу ликвидировать разрыв между прошлым и настоящим, потому что разрыв этот делает мою жизнь нереальной, да и нежизнью. Я все надеюсь с помощью чудесного усилия оказаться исключительно в настоящем времени и тогда уже не упустить его более, с тем, чтобы жизнь моя вновь обрела непрерывность от рождения до смерти... История в своей последовательности трещит по швам. Связывает времена лишь то, что было всегда, что не имеет времени и что есть общее для всех времен. У вечного нет истории. История есть лишь для преходящего» [Битов 1976: 284, 286].

«Уроки Армении» были первым духовно значительным «путешествием» А. Битова, в котором «раздвоение на эссеиста, пишущего от первого лица, и сюжетного повествователя, передоверяющего впечатление третьему лицу, авторскому герою (и “антигерою”) <...> стало существенным творческим фактом» [Роднянская 1977: 114].

Очерковые зарисовки о Грузии «Выбор природы» (1971–1973) представляют собой портреты грузинских деятелей кино, однако по глубине проникновения в материал они выходят далеко за эти узкие рамки и позволяют проанализировать взгляды А. Битова на целый комплекс проблем грузинской культуры, истории, искусства, быта и т.д. Обращаясь к грузинской теме, автор в какой-то степени следует традиции, установившейся в русской литературе о Грузии. Об этом свидетельствует эпиграф, взятый из «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, которым автор явно указывает на свою кровную связь с классической русской литературой. Во вступлении к «Выбору природы» А. Битов прямо называет великих русских писателей, благодаря которым образ Грузии для сердца русского читателя стал близким и родным: «Цельный образ страны Грузии для нас, русских, – из наиболее отчетливых. То ли благодаря творчеству таких “кавказских” писателей, как Пушкин, Лермонтов, Толстой, но с детства, еще не побывав там, мы знаем об этой стране что-то большее, чем набор географических сведений, – то, что не дается зачастую даже при тщательном изучении, многократном посещении и длительном пребывании: первую и верную, хотя и романтическую догадку о ее душе и красоте. Поэтому, оказавшись в ней, мы не только дивимся непохожести жизни другого народа, но и узнаем сквозь эту непохожесть то, что каким-то образом уже знали, а это самое радостное в новых впечатлениях: будто мы когда-то здесь уже были, будто мы вернулись – неожиданные уколы родства» [Битов 1976:

525]. При более близком знакомстве с Грузией у каждого создается свое представление об этой стране: умозрительный образ превращается в знание. Однако для того, чтобы понять суть народа, нужно узнать его искусство. А. Битов обращается к грузинскому кинематографу, ибо грузинское кино для него – «явление в нашем искусстве свежее и ни на что не похожее». Причины успеха грузинского кинематографа автор находит в его национальной самобытности, в «точности и полноте национального самовыражения», не помешавшей ей, однако, быть доступной для других наций. Проблемы грузинского кино А. Битов рассматривает в непосредственной связи с диалектикой национального и интернационального в искусстве, обнаруживая тот «справедливый парадокс, что чем более сокровенное и немое становится достоянием искусства, тем более оно становится понятным и близким другим людям, которым, казалось, это-то „наше“, немое и сокровенное, никак принадлежать не могло» [Битов 1976: 526].

Поскольку автор обращается к вопросам о сущности искусства, он не может обойти стороной проблемы народности как источника вдохновения, проблемы национальной культуры как культуры народной, на которой зиждется ее доступность и общечеловеческое значение. Эта мысль составляет идейный и композиционный стержень книги, придает ей цельность и позволяет перемежать портретные зарисовки грузинских деятелей культуры с описанием Тбилиси, а размышления о феномене нормы – с импрессионистическими набросками о Джвари и Светицховели. Все эти авторские размышления, казалось бы, прямо не имеющие отношения к непосредственной теме очерков, при ближайшем рассмотрении оказываются вполне логично связанными с ней, ибо искусство кино, как и всякое искусство, – это душа народа, наиболее ярко воплотившаяся в художественных образах.

Три портрета, созданные Битовым, – это не портретные очерки в общепринятом смысле слова, а скорее глубокие размышления писателя о подлинном художнике, воплотившемся в режиссере (О. Иоселиани), сценаристе (Р. Габриадзе) и писателе (Э. Ахвледиани). Их объединяет, в первую очередь, современность, ибо настоящие художники, по мнению Битова, неизбежно современны, «потому что выразят время, себя в этом времени и в форме ли отрицания, в форме ли побега, в форме ли мечты, но выразят именно это мгновение общей жизни, что и сделает их впоследствии неподражаемыми и неповторимыми» [Битов 1976: 540].

Следующая точка соприкосновения между тремя художниками, подмеченная Битовым, – это умение в повседневном находить новое и удивительное, так что зритель и читатель недоумевают, что же показал им автор: «мир – в отражении или знакомое нам отражение – в мире». Таким

даром обладает редкий художник, и наличие его у трех представителей разных творческих профессий позволило Битову объединить их портреты в одну книгу. Еще одна общая черта, являющаяся едва ли не главной особенностью трех художников, – народность творчества. Эту черту, присущую и О. Иоселиани, и Р. Габриадзе, и Э. Ахвледиани, создателю подлинно «народных» сказок (а это – высшая оценка писателя), А. Битов отмечает в портретной зарисовке о Р. Габриадзе, но его слова с полным основанием можно отнести к каждому из изображаемых художников: «Он обладает редчайшей способностью быть всем понятным, не унижая своего дарования и беспрепятственно развиваясь и углубляясь в пределах этой своей способности... То есть именно он-то – народен, хотя и не провозглашает, не проповедует, не говорит об этом слов, не расписывается и не заявляет, обнажая тенденцию» [Битов 1976: 560]. Народность таланта Р. Габриадзе тесно связана с его тяготением к сказке, но не волшебной, а бытовой, народной. Его мир приближается к мифу. Мир его образов, так же, как мир О. Иоселиани, – это окружающий всех материальный мир, который ему был дарован и которым он владел. В этот мир легко и радостно войти, но существовать в нем можно только вместе с Резо, а без него этот прекрасный мир «испаряется как облачко». И вновь, так же, как в анализе фильмов О. Иоселиани, А. Битов обнаруживает в творчестве Р. Габриадзе удивительное умение художника найти в знакомом – незнакомое, в привычном – неизведанное. Этот дар, по мнению А. Битова, присущ только тем художникам, которые «заняты современностью, могут заговорить на языке своего времени, то есть на том, на каком до них никто никогда, и в самом великом искусстве прошлого – не говорил» [Битов:1976: 546]. Даром современного видения обладает и Э. Ахвледиани – писатель, избравший своим жанром древнейший вид народного творчества – сказку. «Современная сказка» Э. Ахвледиани – это притча, героями которой являются Ваню и Нико, переходящие из притчи в притчу. В сказках Э. Ахвледиани, «казалось бы, нет <...> ничего специфически грузинского,.. но сказки невыразимо, неуловимо, <...> глубоко национальны, как линия в орнаменте <...> Из сказок практически изгнано все то, что могло бы свидетельствовать об оригинальности, индивидуальности прозы именно этого автора – однако они так же невыразимо и неуловимо ни на что не похожи, как народное слово». [Битов 1976: 579].

А. Битов высказывает интересную мысль о том, что в определенном смысле утрата авторства является высшим мерилем таланта, т.е. автор поднимается до высоты народного творчества, а это бывает доступно настоящему писателю только в конце творческого пути.

Публицистическая проза А. Битова представляет интерес своим личностным началом, умением автора найти собственный угол зрения, позволяющий писателю на инонациональном материале поставить и попытаться разрешить глобальные мировоззренческие проблемы: история и современность, национальное и общечеловеческое, традиции и культурное новаторство, «свое» и «чужое». Таким образом, географическое понятие преобразуется в геокальтурное пространство, позволяющее художнику под новым углом зрения посмотреть не только на инонациональную культуру, но и на свою собственную, находя в ней подчас те черты и особенности, которые невозможно увидеть, находясь внутри нее.

Проза А. Битова, в частности, его зарисовки о грузинском кино, является наглядным подтверждением этих мыслей автора. Его яркие и глубокие характеристики грузинских кинематографистов, вмещающие в себя раздумья автора о судьбе художника, о смысле жизни, о смерти и бессмертии, являются прекрасными образцами художественно-документальной прозы, совмещающей в себе объективное и субъективное начала.

### **Литература**

Битов А.Г. Семь путешествий. Л., 1976.

Замятин Д.Н. Понятие геокальтуры: образ и его интерпретации // Социологический журнал. 2002. №2. С. 5–13.

Роднянская И.Б. Образ и роль // Север. 1977. №12. С. 114–117.

## **БУДДИСТСКИЕ МОТИВЫ В ПРОЗЕ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА**

*В.С. Симкина*

Россия, Москва

Viktoria\_Simkina@mail.ru

В статье освещается вопрос о буддистском модусе философствования в прозе Виктора Пелевина, и подробно рассматриваются буддистские мотивы в текстах писателя 1990-х–2010-х гг. Основное внимание уделяется мотивам страдания, иллюзорности бытия и пустоты, занимающим видное место в текстах Пелевина.

Ключевые слова: буддизм, буддистские мотивы, мотив страдания, мотив иллюзорности бытия, мотив пустоты, В. Пелевин.

The article addresses the issue of Buddhist mode of philosophizing of Viktor Pelevin's novels, and discusses in detail the Buddhist motives in the writer's texts of the 1990s-2010s. The focus is on the motive of the suffering, the motive of the illusory nature of being, the motive of emptiness, which occupy a conspicuous place in Pelevin's prose.

Key words: Buddhism, Buddhist motives, the motive of suffering, the motive of the illusory nature of being, the motive of emptiness, V. Pelevin.

Рецепция текстов Виктора Пелевина в отечественном литературоведении отличается крайней противоречивостью и неоднозначностью. Ряд исследователей, атрибутирующих эстетическое и онтологическое пространство текстов писателя как постмодернистское, приписывают ему снижающе-пародийное перекодирование буддистских философем, ставших постоянными мотивами романистики Пелевина. Так, С. Сиротин буддистские интенции прозы Пелевина мыслит «удачным экспонатом истины» и утверждает, что «не Пелевин привязан к буддизму, а буддизм к Пелевину – в качестве детали конструктора» [Сиротин 2012]. Как элемент мозаики смыслов буддистскую составляющую текстов Пелевина рассматривает и Ю. Щербинина, артикулирующая симуляцию и мистификацию в виде художественной стратегии Пелевина. Исследователь говорит о «мантии мистификации», под которой понимает следующее: «Данной метафорой я условно обозначила все многочисленные и по-пелевински неизменно завораживающие “тексты в текстах”: рукописи, якобы обнаруженные “в одном из монастырей Внутренней Монголии” (“Чапаев и Пустота”), извлеченные с антресолей папки-скоросшиватели с философскими трактатами (“Generation П”), найденные в московских парках компьютерные файлы (“Священная книга оборотня”), рабочие тетрадки с конспектами лекций по гламуродискурсу (“Ампир В”) и т. д. и т. п. Все это – обнаруженное, извлеченное, найденное – становится предметом спекуляции или розыгрыша, а иногда и того, и другого» [Щербинина 2011].

Однако большинство исследователей, в фокус внимания которых попадает буддистский пласт текстов В. Пелевина, считают, что он являет собой не набор вторичных элементов, которые автор подвергает игровой десемантизации, а оказывается идейнохудожественной вехой всего творчества писателя. Так, известный литературный критик и эссеист, А. Генис, назвал роман «Чапаев и Пустота» (1999) «первым в России дзен-буддистским романом» [Генис 1999: 232]. В статье «Феномен Пелевина» Генис дает наиболее точную характеристику творчества писателя, полагая, что «Буддизм в нем – не экзотическая система авторских



взглядов, а неизбежный вывод из наблюдения над современностью» [Генис 1999: 27]. О.С. Чебоненко прямо указывает на то, что «необыкновенно важным пластом творчества Пелевина является дзэн-буддийское, «дальневосточное» осмысление действительности» [Чебоненко 2011: 167]. С. Корнев подчеркивает, что восточный вектор текстов Пелевина ориентирован на такую традицию буддизма, как Махаяна: «Так что под видом безобидных маленьких рассказов он, на самом деле, преподносит нам обычный для этой религии жанр пропедевтики» [Корнев 1997: 251]. Среди прочих исследователей, рассматривавших буддизм как философскую основу романистики Пелевина, можно выделить М. Безрукавую, О. Богданову, Т. Боеву, Н. Нагорную, Г. Нефагину, Т. Сорокину, А. Щербина и др.

О релевантности буддизма как онтологической концепции, выступающей смысловой доминантой прозы В. Пелевина, свидетельствует тот факт, что в каждый текст писателя «встроен» ряд мотивов и концептов данного учения, излагающегося либо в форме трактатов, перемежающихся с сюжетными узлами текстов, благодаря излюбленной Пелевиным рамочной композиции, либо в виде дзеновских коанов, обуславливающих назидательную стратегию прозаика. Так или иначе, но философский потенциал романистики Пелевина зиждется на буддистских мотивах, которые, однажды попав в регистр читательского опыта, становятся маркером, опознавательным признаком, по которому книгочеи безошибочно идентифицируют прозу рассматриваемого писателя.

Так, постоянным буддистским мотивом для текстов Виктора Пелевина оказывается *мотив страдания*. Исходным положением буддизма – Первой Благородной Истиной – является Истина о страдании (дукха): «Все есть страдание. Рождение – страдание, болезнь – страдание, смерть – страдание. Соединение с неприятным – страдание, разлучение с приятным – страдание. Поистине все пять групп привязанности суть страдание» [Торчинов 2005: 21]. Таким образом, страдание представляется адептам буддизма фундаментальным свойством бытия. Известный специалист в отечественной буддологии, Е. Торчинов, обстоятельно рассматривает это свойство: «Буддизм в значительно большей степени, чем другие религии, подчеркивает связь жизни со страданием. Более того, в буддизме страдание есть фундаментальная характеристика бытия как такового. Это страдание не есть результат некоего грехопадения и утраты изначального рая. Подобно самому бытию, страдание безначально и неизменно сопровождает все проявления бытия» [Торчинов 2005: 21]. Страдание как феноменальный опыт

человечества выступает синонимом *Сансары* (бесконечной череды перерождений, преисполненных томлением и болью) и антонимом *Нирваны* (пробуждение, освобождение от тягостного бытия и перевоплощений дхарм).

Страдание становится ведущим мотивом романистики Пелевина буквально с первых опубликованных текстов. Например, в одном из ранних рассказов писателя – «Иван Кублаханов» (1994), – главный герой, в лице которого воплощена буддистская аллегория «сна, который снится самому себе», отрефлексирав собственное существование, достиг осознания того, что «Иван Кублаханов был просто мгновенной формой, которую принимало безмянное сознание, – но сама форма ничего об этом не знала. А ее жизнь, как и у остального сонма теней, была почти чистым страданием. Разумеется, это страдание было ненастоящим и мимолетным, но таким же был и сам Иван Кублаханов, ничего не знавший о своей иллюзорности – потому что знать было некому» [Пелевин 2014: 395]. Как явствует из приведенного фрагмента, мотив страдания в прозе Пелевина переплетен с другим буддистским мотивом – мотивом иллюзорности бытия, – речь о котором пойдет далее.

Спустя 19 лет, в романе «Бэтман Аполло» (2013) Пелевин, верный принципам своей поэтики, неизменно оставляет магистральной смысловой инстанцией мотив страдания: «Люди настолько глубоко погружены в страдание, что научились считать “счастьем” тот его уровень, когда они еще способны растянуть лицо в требуемую приличиями улыбку» [Пелевин 2013: 282]. И далее:

«– Вы хотите сказать, счастливых людей вообще нет?

– Есть временно счастливые. Ни один человек в мире не может быть счастливее собственного тела. А человеческое тело несчастно по природе. Оно занято тем, что медленно умирает. У человека, даже здорового, почти всегда что-нибудь болит. Это, так сказать, верхняя граница счастья. Но можно быть значительно несчастнее своего тела – и это уникальное человеческое ноу-хау» [Пелевин 2013: 313].

Таким образом, согласно Пелевину, существование человека, способного, в отличие от животных, к абстрактному мышлению (обусловленному неким «умом “Б”» – производителем иллюзий), отягощено, помимо физической боли, ментальными страданиями.

Среди номинаций реалий буддизма, встречающихся на страницах книг В. Пелевина, одной из наиболее частотных оказывается «иллюзия», восходящая к буддистскому мотиву иллюзорности бытия (*майя*). Иллюзорность и мнимость человеческого существования состоит в том, что истинная природа вещей скрыта от затуманенного взора людей,

пребывающих в неведении (*авидья*), в связи с чем их «души» с каждым новым перерождением обречены переживать сансарический опыт.

Примечательно, что в романистике Пелевина мотив иллюзорности бытия ассимилирует в себя проблему фиктивности и симулятивности всех языковых детерминаций, на основе которых человечество выстраивает онтологические проекции, все больше погружаясь в пучину неведения. Так, героиня романа «Священная книга оборотня» (2004), лиса А, иронизирует над попытками людей познать «истину» в категориях дискурсивного мышления: «На основной вопрос философии у лис есть основной ответ. Он заключается в том, чтобы забыть про основной вопрос. Никаких философских проблем нет, есть только анфилада лингвистических тупиков, вызванных неспособностью языка отразить Истину. Но лучше упереться в такой тупик в первом же абзаце, чем через сорок лет изысканий и пять тысяч исписанных страниц» [Пелевин 2015: 285].

Репрезентируемая в прозе Пелевина эпистемологически шаткая ситуация дает новое, художественное, измерение постструктуралистской проблеме «отсутствия наличия» в языке, означающего без означаемого и мира как комплекса самореферентных знаков. Например, героя пелевинской «Записи о поиске ветра» (2003) внезапно постигает озарение (*сатори*) об изначальной иллюзорности и фиктивности «семиотического освоения» действительности: «Мне вдруг открылся самый чудовищный заговор, который когда-либо существовал в Поднебесной, после чего со мной и начался тот приступ неостановимого хохота, который помог вам найти меня в темноте. Этот заговор, в котором состоим мы все, даже не догадываясь об этом, и есть мир вокруг. А суть заговора вот в чем: мир есть всего лишь отражение иероглифов. Но иероглифы, которые его создают, не указывают ни на что реальное и отражают лишь друг друга, ибо один знак всегда определяется через другие. И ничего больше нет, никакой, так сказать, подлинной персоны перед зеркалом. Отражения, которые доказывают нам свою истинность, отсылая нас к другим отражениям. Глупость же человека, а также его гнуснейший грех, заключен вот в чем: человек верит, что есть не только отражения, но и нечто такое, что отразилось. А его нет. Нигде. Никакого. Никогда. Больше того, его нет до такой степени, что даже заявить о том, что его нет, означает тем самым создать его, пусть и в перевернутом виде» [Пелевин 2003: 374–375].

Следовательно, мотив иллюзорности бытия в романистике Виктора Пелевина оказывается поливариативно емким и отсылает к концепту семиотического «следа», разрабатываемому французским философом, Ж. Деррида. Лежащий же в основе архитектоники текстов писателя сюжет

«движения к освобождению» сводится, в первую очередь, к освобождению от вербализации, от власти дискурсов.

Наконец, рефреном прозы Пелевина становится буддистский мотив пустоты (*шуньята*). Доктрина пустотности сущего, интенциональная в буддизме Махаяны основам миромоделирования и мировосприятия, редуцируется к «пустоте внутреннего, внешнего, внутренне-внешнего, пустоты, великого, высшего, обусловленного, необусловленного, того, что выходит за пределы противоположностей, того, что не следует оставлять, самобытия явлений, всех явлений, собственных признаков явлений, необъективируемого, небытия» [Терентьев 2011: 812]. Изначальная пустотность бытия составляет сокровенную суть для буддистов, и ее постижение позволяет последователям данной философской системы преодолеть континуум ложных смыслов и достичь просветления (*бодхи*) и освобождения.

Осознание того, что любая форма суть пустота, приводит героев книг Виктора Пелевина к отрицанию эмпирического Я и самоидентификации как полной и безоговорочной пустоты, т.е. как «Никого», пришедшего в мир из «Ниоткуда» и устремленного в «Никуда»:

«– Что ты называешь «я»?»

– Видимо, себя.

– Ты можешь мне сказать, кто ты?

– Петр Пустота.

– Это твое имя. А кто тот, кто это имя носит?

– Ну, – сказал я, – можно сказать, что я – это психическая личность.

Совокупность привычек, опыта... Ну знаний там, вкусов.

– Чьи же это привычки, Петька? – проникновенно спросил Чапаев.

– Мои, – пожал я плечами.

– Так ты ж только что сказал, Петька, что ты и есть совокупность привычек. Раз эти привычки твои, то выходит, что это привычки совокупности привычек?

– Звучит забавно, – сказал я, – но, в сущности, так и есть.

– А какие привычки бывают у привычек?» [Пелевин 2004: 145]

Следовательно, если «форма есть пустота и пустота есть форма», как гласит «Сутра сердца», то собственное Я представляет собой лишь умозрительную конструкцию, перестав производить которую нашими мыслительными усилиями, мы растворимся в пустоте, в небытии, о чем догадывается герой романа «t» (2009), граф Т.: «Надо постоянно что-то думать, а то исчезну совсем, растворюсь, как сахар...» [Пелевин 2015: 170]. Очевидно, буддистский мотив пустоты соотносится в прозе

Пелевина с философскими выкладками субъективного идеализма, или солипсизма.

Но такой же пустотелой формой, наполненной индивидуальным содержанием, оказывается и весь мир вокруг, что отчетливо артикулируется Пелевиным в каждом из его текстов, например, в романе «S.N.U.F.F.» (2011): «Откуда все берется. Из тебя самого. И докажу очень просто. Что есть все это? То, что ты видишь, слышишь, чувствуешь и думаешь в сей миг, и только. Такое сотворить мог только ты, и никто больше, ибо видят твои глаза, слышат твои уши, чувствует твое тело, а думает твоя голова. Другие увидят иное, ибо их глаза будут в другом месте. А если даже узреют то же самое, размышлять об этом станет чужая голова, а в ней все иначе. Иногда еще болтают, что есть “мир вообще”, который один для всех. Отвечу. “Мир вообще” – это мысль, и каждая голова думает ее по-разному. Так что все по-любому берется из нас самих» [Пелевин 2012: 105–106].

Следовательно, наряду с буддистским мотивом пустоты в художественном пространстве текстов Пелевина активно циркулирует тезис Р. Декарта: «Мыслю, следовательно, существую».

Таким образом, мы рассмотрели буддистские мотивы: мотив страдания, мотив иллюзорности бытия и мотив пустоты – в текстах Виктора Пелевина и показали значимость буддистского модуса философствования для прозы писателя.

## Литература

- Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М., 1999.
- Генис А. Феномен Пелевина // Общая газета. 1999. № 19. С. 25–30.
- Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодерн быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 244–259.
- Пелевин В. t: роман. СПб., 2015.
- Пелевин В. Бэтман Аполло: роман. М., 2013.
- Пелевин В. Иван Кублаханов // Синий фонарь: сборник. М., 2014. С. 386–397.
- Пелевин В.О. S.N.U.F.F. М., 2012.
- Пелевин В.О. Запись о поиске ветра // Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: Избранные произведения. М., 2003. С. 370–384.
- Пелевин В.О. Священная книга оборотня. М., 2015.
- Сиротин С. Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме // Урал, 2012. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2012/3/ss11.html> (дата обращения: 03.01.2017)
- Терентьев А.А. Шуньята // Философия буддизма: энциклопедия / Отв. ред. М.Т. Степанянц; ИФ РАН. М., 2011. С. 811–812.

Торчинов Е.А. Введение в буддологию. Курс лекций. . СПб., 2005.

Чебоненко О.С. Литературные интерпретации жизненных смыслов дзэн-буддистского востока в произведениях XX в. (на примере романа В.О. Пелевина «Чапаев и Пустота») // Вестн. Бурятск. гос. ун-та. Улан-Удэ, 2011. № 10. С. 164–170.

Щербинина Ю. Who is mr. Пелевин? // Континент. 2011. № 150. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2011/150/s39.html> (дата обращения: 03.01.2017)

## **К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ ТАДЖИКОГОВОРЯЩИХ ЕВРЕЕВ САМАРКАНДА**

*З.С. Васиев*

Узбекистан, Самарканд

vasiev\_zokir@mail.ru

Статья посвящена особенностям симбиоза фольклорных персонажей таджикоговорящих евреев Самарканда с фольклором местных таджиков, анализируется причина возникновения и слияния различных мифологических представлений и органичного вплетения двух различных, однако схожих культур.

Ключевые слова: симбиоз, культурный синтез, фольклор, Аджина, Ихнусам (Ихлусам), Хаваш (Хавас) Захба.

The article is devoted to the peculiarities of the symbiosis of folklore characters tadzhikogovoryaschih Samarkand Jewish folklore local Tajiks, and analyzes the cause of the fusion of various mythological notions and to integrate the two different, but similar cultures.

Key words: symbiosis, cultural synthesis, folklore, Adzhina, Ihnusam (Ihlusam), Hawash (Havas) Zahba.

Из истории мы знаем, что появление евреев на территории Центральной Азии относится еще к доисламскому периоду. Одним из доказательств этого факта являются еврейские захоронения V-VII вв. обнаруженные на территории современного Туркменистана, близ города Байрам-Али.

Своеобразный отпечаток на еврейскую культуру Центральной Азии наложил и длительный культурный синтез с мусульманским миром, что отразилось, в частности, в фольклоре таджикоговорящих евреев Самарканда.

Говорить же о действительно народном устном творчестве таджикоговорящих евреев Самарканда можно с большой натяжкой, ибо носителем такого творчества являются, как правило, представители сельской местности, обычно старики, рассказывающие сказки, байки или поющие песни своим детям или внукам, а евреи в этом регионе поголовно относились к городскому населению.

Однако не будем забывать, что евреи Самарканда, как мы уже упоминали выше, прошли длительный синтез с персоязычными народами, в частности, с таджиками, соответственно, неудивителен факт, что большинство фольклорных персонажей заимствованы из персидского фольклора, с несколько, скажем так, гуманными чертами.

Одним из самых распространенных персонажей является аджина. Данный образ в энциклопедическом словаре О. П. Валянской, «Женщина в мифах и легендах» [Валянская 1992: 15] описывается как злой дух в мифологии таджиков, иранцев в образе женщины, сформировавшийся как переосмысление принесенных с исламом демонологических представлений под влиянием местных доисламских мифологических персонажей. Аджина внезапно увеличивается в размерах и превращается в великаншу или в различных животных, чаще всего в козу, приблудившуюся вдали от дома в поисках своей жертвы, которой она может навредить колдовством. В принципе это та же самая ведьма, образ которой распространен в европейских сказках – можно вспомнить хотя бы русскую бабу-ягу.

Особенность же Аджины в фольклоре таджикоговорящих евреев Самарканда заключается в том, что она, как правило, не вредит, а в чем-то даже помогает, если с ней договориться.

По канонам иудаизма колдунья – это не ведьма, а женщина, которая не соблюдает религиозные догмы, о чем свидетельствуют даже местные еврейские поговорки: «Аджина барин кор мекардаст» – «Работает, как Аджина», то есть без соблюдения правил, но так, как другие не справятся; или «Кори Аджина шудасть» – «Получилась работа Аджины», то есть лучше, чем ожидалось.

Существует еще несколько персонажей, органично вошедших в мифологическую систему верований местных евреев, несмотря на насильственную исламизацию последних. Это такие, как Ихнусам (Ихлусам) – джин, вселяющий в человека симпатию к кому-либо, Хаваш (Хавас) – джинн, вселяющий зависть, и Захба – джинн, приносящий много горестей. Это имена демонов еврейской мифологии, но с некоторыми чертами джиннов из таджикских верований. К примеру, Захба – демон, приносящий горе, отсюда и поговорка «Захбат кашид» – претерпел много от Зах-

ба, то есть много горестей, «Ихнусам (Ихлусам) гашт» – разочаровался в ком-либо.

Известно также и то, что Джинны в таджикском фольклоре не обязательно являются демоническими существами: есть те, которые помогают людям. К таковым относится Хаваш (в ряде областей Узбекистана и Таджикистана Хавас) – демон радости и вожделения, отсюда и фраза «Хаваш (Хавас) кардан» – завидовать завистью (чаще белой завистью).

Однако будет ошибкой считать, что весь этот симбиоз мусульманских и немусульманских, в частности, иудейских верований является результатом насильственного обращения бухарских евреев Самарканда в ислам, так как многие обычаи и верования евреев этого региона имеют мусульманское происхождение в синтезе с богатой традицией изготовления амулетов в иудаизме, демонологии и мистики, основанных на каббале, в связи с чем многие народные верования этого региона соединяли в себе элементы иудаизма, ислама и язычества, что не мешало местным мусульманам обращаться к помощи еврейских колдунов и знахарей.

Последние упоминания об этих знахарях относятся даже ко второй половине XX века.

### Литература

Валянская О.П. Женщина в мифах и легендах. Ташкент, 1992.

## КОРОЛЕВСКАЯ ВЛАСТЬ У БАУЛÉ (КОТ-Д’ИВУАР)<sup>1</sup>

*В.Ю. Саркисова-Куаме*  
Кот-д’Ивуар, Абиджан  
vlada\_kouame@yahoo.fr

В статье рассматривается королевская власть у бауле, которые представляют собой часть большой этнической группы «Акан», проживающей в южной и прибрежной части Западной Африки. Источником сведений, которые приводятся в статье, являются устные предания, легенды и другие фольклорные жанры Западной Африки.

Ключевые слова: Бауле, легенды, предания, традиционная культура.

The article considers the Royal power from the trunk, which constitutes a part of a larger ethnic group "akan", living in the southern and coastal part of West Africa. Source of information given in the article are oral traditions, legends, and other folklore genres in Western Africa.

Keywords: Baul, legends, tradition, traditional culture.



Баулé (baoulé, baulé, bawlé) представляют собой часть большой этнической группы «Акан», проживающей в южной и прибрежной части Западной Африки. Основная зона расселения – Республика Кот-д’Ивуар (République de Côte d’Ivoire), известная ранее под именем «Берег Слоновой Кости».

По общепринятой ныне классификации, языки Акан входят в группу *тану* семьи *ква*, та входит в более крупное единство *вольта-конго*, которое является самым большим подразделением внутри макросемьи *нигер-конго*. Баулé подразделяются на субэтноты, а точнее, трибы, или кланы: *валебо*, *фаафуэ*, *нананфуэ*, *саафуэ*, *нзикпли*, *агба*, *аиту*, *нгба*, *абэ*, *аали*, *айяу*, *агуа* и др. (walébo, faafué, nananfué, saafué, nzikpli, agba, aïtu, n’gba, abé, aali, ayaou, agua).

Баулé расселились на территории нынешнего Кот-д’Ивуара в XVIII веке – между 1701 и 1750, заняв преимущественно центр страны. В отмеченное время самоназвания «баулé» еще не существовало.

Как повествует устное предание баулé, Нана Осéи Коффи Туту I был великим правителем<sup>2</sup>, *Asantéhéné* (*Асантеэне*, «*верховный правитель всех Ашанти*» на языке ашанти). При нем королевство Кумасси<sup>3</sup> (Koumassi) познало расцвет. При нем же оно пришло в упадок.

В 1718 году (по некоторым сведениям – в 1717) король Осéи Туту I погибает от руки наемного убийцы – носильщика королевского паланкина, происходящего из этнической группы акием (в это время как раз идет война с ними). Еще во время болезни короля начинается эпоха «великой смуты». Новый *Асантеэне*, семнадцатилетний Опоку Варé I (Oroku Waré I) – сын сестры Осéи Туту I. Его царствование вплоть до его смерти, последовавшей в 1750 году, представляет собой цепь бесконечных междоусобиц, ведущихся с переменным успехом.

После смерти Опоку Варé его двоюродный брат Дааку (*Daakou*) претендует на трон. Совет старейшин называет правителем другого двоюродного брата Опоку Варé – Куси Обоадум (*Kusi Oboadum*). Однако, по матрилинейному принципу, принятому у ашанти, власть и имущество должны перейти к детям сестры правителя. Это означает, что по традиции ашанти Дааку, как сын сестры предыдущего правителя, имеет больше прав на королевский престол, чем его двоюродный брат Куси, чье родство идет по отцовской линии. Ситуация осложняется тем, что некоторые кланы ашанти отказываются признать Нана Куси своим правителем. Устные предания баулé сохранили нелюбимые характеристики Куси Обоадума – женоподобный и слабовольный любитель алкоголя, завезенного «белыми», послушная марионетка в руках совета старейшин – он по многим характеристикам про-

игрывал целеустремленному и храброму Дааку. Конечно, не исключено, что такие характеристики связаны с идеализацией погибшего героя.

Спор из-за номинальной власти (поскольку реальной на тот момент нет ни у одного из претендентов) приводит к братоубийству. Итса (Itsa), младший брат Осэи Туту, с одобрения Куси Обоадума, начинает целенаправленно избавляться от претендентов на трон по материнской линии. Первой жертвой Итсы становится его родной племянник, принц Дааку, младший брат принцессы Аблы Поку. Нана Куси отдает приказ: сторонников убитого принца и их семьи или истребить, или продать голландским и португальским торговцам живым товаром.

Один из самых больших кланов ашанти, не признавших Нана Куси в качестве *Asantéhéné* – Ассабу (*Assabou*), сохраняя верность традиционной передаче власти, просит принцессу Аблу Поку, племянницу Осэи Туту и младшую сестру убитого принца Дааку, возглавить их исход. Старейшины клана отдают себе отчет, что оставаться на старом месте и продолжать сопротивление больше невозможно.

Принцесса Абла Поку принимает на себя полномочия правительницы [Аура Поку: 1960]<sup>4</sup>. Она понимает, что может стать следующей жертвой своего дяди. Поэтому, по большому счету, у нее есть выбор: или принять свою смерть, или возглавить признавшие ее кланы и сбежать. Сложность в том, что ее народ сильно ослаблен. Побег равносителен смерти. Как повествует устное предание, принцесса решается на беспрецедентный шаг – оставить в Кумасси священное золото баулэ, потому что изможденные, плохо вооруженные люди не смогут увезти далеко и отстоять наследие предков, и будут перебиты преследователями. Решение принцессы оказалось стратегически верным: беглецы получили драгоценную отсрочку, так как, обнаружив золото, захватчики были заняты несколько дней грабежом и разделом захваченного. Это позволяет беглецам достичь реки Комоэ (Сомоэ) на территории современного Кот-д'Ивуара.

Здесь происходит событие, навсегда отметившее историю народа баулэ. Для того, чтобы люди смогли пересечь разлившуюся реку, спасаясь от преследователей, и спокойно расселиться на новых местах, принцесса, по требованию духа реки Комоэ, была вынуждена принести в жертву своего единственного сына Куаку. Река была пересечена и, теперь уже королева Абла Поку повела свой народ дальше: сразу же по пересечении реки состоялась интронизация принцессы<sup>5</sup>. По преданию, именно эта жертва дала имя беглым ашанти - *баулэ* (*baoulé*): «*ba ouli*» (*ба ули* – ребенок мертв). По всей вероятности, мы имеем дело с народной этимологией.

Один из авторов баулé – французского словаря<sup>6</sup>, Луку Жан-Ноэль, объясняет происхождение названия народа баулé следующим образом: самоназвание баулé – ваволé «wawolé». «Wa» - это множественное число от «ba» (ребенок, благородный). «Wolé» означает рождение или роды. Баулé, таким образом, может означать «благородное рождение» [Loucou 1982: 49].

Согласно легенде, дух Комоэ согнал к месту перехода всех кайманов и гиппопотамов, которые хватали любого, кто подходил слишком близко к воде. Принцесса попросила у колдуна узнать у духа, хочет ли он жертву в виде орехов кола, птиц или коров? Дух потребовал принести в жертву самое дорогое. Беглецы, посоветовавшись, собрали золото и бросили в реку. Но дух ответил, что золото – не самое дорогое, и жертва не принимается. Тогда беглецы собрали все свое оружие и предложили его духу. Дух отверг и это подношение, сказав, что ему опять предлагают не самое дорогое, что есть у принцессы. Абла Поку ответила, что самое дорогое, что есть у нее – это ее единственный сын. Дух передал через колдуна, что на этот раз ему действительно предлагают самое дорогое.

Чтобы понять всю ценность жертвы, необходимо сказать, что у принцессы больше никогда не было детей. Ее единственный сын – поздний ребенок, родившийся, когда за принцессой уже закрепилась репутация бесплодной женщины. Для Акан бесплодная женщина – это проклятье для семьи. Очень часто таких женщин обвиняют в колдовстве: она, якобы, отдала своих нерожденных детей в обмен на власть в спиритуальном мире. Женщина без детей не имеет значимого социального статуса в традиционной иерархической системе. Она – «мертвая земля», плохая жена. Даже в настоящее время, как правило, у баулé такая жена возвращается жить в родительский дом: родственники мужа и его другие жены, сумевшие зачать и родить немало тому способствуют.

Выходом из ситуации может стать усыновление / удочерение детей родственников или детей мужа от других жен или любовниц. Так, например, вторая супруга первого президента Республики Кот-д'Ивуар Феликса Уфуэ-Буаньи, Мари-Терез Уфуэ-Буаньи, будучи бездетной<sup>7</sup>, удочерила девочку Элен и мальчика Оливье Антуана. На момент удочерения родные девочки были живы. Ее дедушка, глава кантона Валебо, Нана Анунгбрé (Nanan Anoungbré) сам привел свою пятилетнюю внучку к бездетной Мари-Терез.

Человеку с европейским складом мышления сложно это осознать. Однако традиция баулé основывается на соблюдении принципа равновесия: очень плохо, если у какой-либо женщины вовсе нет детей, тогда как у других они есть. В этом случае, бездетной женщине дают на

воспитание одного или нескольких детей, чтобы она не чувствовала себя ущемленной в своем материнстве. При этом ребенок считается принадлежащим двум семьям сразу: у него два отца и две матери, к которым необходимо относиться с одинаковым почтением, одинаково звать их «мамой» и «папой», оказывать одинаковую полную финансовую и моральную поддержку, если родители заболеют или постареют. Для окружения и для самого ребенка считается немислимым делать различия между биологическими и приемными родителями, это даже не обсуждается.

Смерть, кровь и королевская власть тесно связаны между собой. У Акан король или традиционный шеф группы не может вступить в свои права до тех пор, пока не принесет в жертву (не отдаст распоряжения о жертвоприношении) кого-то из близких членов семьи – то есть, человека, с той же кровью, что и он. Как правило, в этой роли всегда выступает наиболее любимый, а потому особенно ценный с сакральной точки зрения, родственник – как в случае с единственным сыном Аблы Поку или с любимым сыном Осэи Туту I, чье сожженное сердце освятило золотой трон ашанти, символ власти.

Как утверждают старейшины баулé, даже в настоящее время любой правитель Акан, на момент своей интронизации должен отдать кого-то из близких «поедателям душ» (*les mangeurs d'âmes*) – колдунам, убивающих «спиритуально». На внешнем уровне это проявляется в том, что выбранная жертва начинает болеть и скоропостижно умирает или погибает от несчастного случая. Видимо, здесь слышны отголоски человеческих жертвоприношений и ритуального поедания человеческой плоти. Это опять же связано с культом земли - кормилицы, так как любой правитель у Акан – это, прежде всего, собственник и распорядитель очень больших земельных наделов. Чтобы закрепить за собой право на эту земельную собственность, надо отдать Земле нечто равноценное – свою кровь (то есть, близкого и дорогого члена семьи с той же кровью). Некоторые этнографы выводят отсюда мысль о том, что древний культ Земли (для сравнения – мрачные ритуалы культа Реи Кибелы) продолжает жить в колдунах (*les sorciers*) современной Африки. По их мнению, жречество культа Матери – Земли со временем переосмыслилось и превратилось в братство колдунов – поедателей душ. [Lafargue 1976]. Любой правитель у Акан – один из наиболее сильных и опасных колдунов, потому что, принимая на себя полномочия власти и ответственность за землю, он вступает в это братство. Баулé верят, что король может не опасаться ведьм потому, что его колдовская сила намного превосходит их собственную. Носитель

королевской власти сочетает в себе функции правителя, божества, верховного жреца и колдуна.

При рассмотрении предания о жертве королевы Абла Поку бросается в глаза постоянное подчеркивание того, что ее сын был единственным ребенком у своей матери. В Западной Африке вообще, и в Кот-д'Ивуаре в частности, к единственному ребенку относятся по-особому. Полагают, что такой ребенок обладает некоторыми магическими способностями. Так, в ритуалах черной магии считается, что принести в жертву единственного ребенка означает полную гарантию достижения желаемого. В качестве иллюстрации можно привести легенду народности акиé (группа Акан), которая объясняет происхождение праздника ямса<sup>8</sup>. Этот праздник широко отмечается почти всеми народностями группы Акан. Согласно легенде акиé, людям грозил голод, многие деревни почти полностью вымерли от нехватки пищи. Помощи ждать было неоткуда. Тогда глава совета старейшин и распорядитель общинных земель обратился к духу-покровителю с просьбой о помощи. Дух согласился помочь в обмен на жизнь единственного ребенка старейшины. Тело принесенного в жертву мальчика было разрезано на несколько частей и закопано в специально для этого подготовленных грядках. В мгновение ока из земли показались побеги неизвестного растения. Это был ямс. С тех пор в память о ритуале Мирипо (Miripôh) ежегодно отмечают праздник молодого ямса: ни один из жителей деревни под страхом страшного проклятья не имеет права употреблять в пищу клубни ямса до тех пор, пока глава совета старейшин не воспроизведет символически ритуал и не снимет пробу первым с нового урожая.

По мере продвижения вглубь новой страны, где теперь им предстояло поселиться, некоторые кланы отделялись, чтобы остаться на понравившемся месте. Часть Ассабу, теперь уже баулé, ведомые своей королевой Абла Поку, дошли почти до юга современного Кот-д'Ивуара, в долине реки Бандама (Vallée de Bandama). На новых землях королева основала поселение Акава (Akawa), что народная этимология переводит как «я здесь, я тут и останусь», *N'ka Wa*. Там королева умерла (около 1760 г.), назначив себе в преемницы свою племянницу Акуа Бони (Akoia Boni), ставшую королевой баулé на новых землях. Новая королева основала новую же столицу королевства баулé, получившую название Валебо (Walebo) – город под деревом Вале (Walé). Легко просматривается аналогия с Кумасси – город под деревом Кум. После смерти Акуа Бони Валебо было переименовано в Сакассу (Sakassou), что буквально означает «место погребения».

Захоронение Аблы Поку находится недалеко от города Буакé, в местечке Ндрануан (Ndranouan)<sup>10</sup>, в священном лесу Ньямону (Gnamônou)<sup>11</sup> рядом с основанной ею деревней Акава (Akawa). Могилы Акуа Бони и ее преемниц находятся в Сакассе.

По устному преданию, для того, чтобы навсегда запечатлеть память о подвиге королевы, пожертвовавшей единственным ребенком ради спасения своего народа, с того самого времени у баулé нет короля<sup>12</sup> (в противоположность их старой традиции, сохранившейся у ашанти), а только королева. Королева не выходит замуж, но выбирает мужчину, который будет отцом ее детей. Дети королевы принадлежат своему дяде с материнской стороны. Избранник королевы не получает титула короля, а является принцем-консортом, или, скорее, только мужем ее величества. В противовес традиции, по которой обычная женщина после замужества уходит жить из отчего дома в дом мужа, супруг королевы переселяется в ее дом. Помимо этого, избранник королевы должен соблюдать моногамные отношения на все время, что длится их брак. Также он не имеет права вступать в половые отношения с другими женщинами на то время, пока королева вынашивает их ребенка или кормит грудью: у баулé существует запрет на сексуальные отношения с беременной или кормящей женщиной, что в особых случаях иногда может превышать пятилетний срок. Если королева пожелает развестись со своим супругом, она может это сделать – при соблюдении некоторых условий. Избранник же королевы не может развестись со своей венценосной супругой ни при каких обстоятельствах. В случае смерти королевы, ее супруг в течение года обязан соблюдать траур. Это подразумевает то, что в течение года с момента смерти своей королевской супруги, он не имеет права спать по ночам (но только днем), сеять или собирать урожай, вступать с женщиной в половые отношения, есть в течение дня (но только с наступлением темноты). В случае же смерти супруга королева траур не соблюдает. Разумеется, сейчас в 2017 году, все эти запреты уже не соблюдаются так, как требует традиция. Но демонстративное пренебрежение ими может стоить потери репутации.

Интересно, что у большинства кланов баулé власть наследуется по матрилинейному принципу: наследником мужчины является сын его сестры, а не его собственный сын. Дядя с материнской стороны считается более близким для ребенка, чем его собственный отец. На наши расспросы об этой традиции, мы получили ответ, что «все видели, какая женщина носила ребенка и родила его. Но никто не видел, от кого женщина забеременела, а на женские слова в таком вопросе полагаться не следует».

Матрилинейный принцип наследования у баулé отнюдь не является «преданьем старины глубокой». Достаточно привести в пример жизнеописание первого президента Кот-д'Ивуара, Феликса Диа Уфуэ-Буаньи (Félix Dia Houphouët-Boigny)<sup>13</sup>, принадлежащего к народности баулé, клан акуэ (*akoué*). Матерью будущего президента была Киму Н'Дри (Kimou N'Dri) из семьи нотаблей баулéйского клана акуэ, племянница королевы Ямуссо (Nanan Yamouso, Nanan Yaa N'So)<sup>14</sup>. Феликс Уфуэ-Буаньи наследовал своему дяде, старшему брату своей матери, старейшине Куасси Н'Го (Kouassi N'Go), который был главой кантона и одним из богатейших людей страны.

Интересна традиция существования королевы-матери у некоторых народностей Акан, в частности, у ганских тви (*twi*) и ивуарских<sup>15</sup> аньи и аброн (*agni, abron*)<sup>16</sup>. И если у аньи эта традиция постепенно отмирает, то у аброн и тви она вполне жива. Необходимо подчеркнуть, что королева-мать не является супругой короля и почти никогда – его матерью [Diabaté 1974]. Чаще всего правительница оказывается тетей или двоюродной сестрой короля. Она должна принадлежать одной из семей – «поставщиц» старейшин. «Должность» королевы-матери выборная (новую правительницу выбирают во время похорон предыдущей), и накладывает на свою носительницу массу ограничений. Например, избранница не может отказаться от трона по каким-либо причинам, каковы бы они ни были. Она не может надолго покидать пределы королевства, ограниченного, как правило несколькими деревнями и центром административного региона. Если королева-мать замужем, то она не имеет права оставаться жить в доме мужа. Можно сказать, что она теряет право на личную жизнь, так как после выборов и интронизации, королева-мать практически никогда не остается одна.

Социальная роль королевы-матери важна: она управляет королевством наравне с королем и имеет право решать любые вопросы, связанные с женщинами, детьми и молодежью. Она выступает в роли советника короля и в случае его отсутствия или смерти принимает на себя все его полномочия до момента его возвращения или избрания. В случае избрания нового короля, королева-мать должна утвердить выбор совета старейшин. Правительница обладает правом вето: она может приостановить вступление в силу или вовсе отменить решение короля или совета старейшин. При этом решение королевы окончательное и обжалованию не подлежит. Разумеется, в современных условиях все обстоит не так строго, как в колониальную эпоху (до 60-х годов прошлого столетия). Связано это, разумеется, с постепенным разрушением традиционного уклада жизни.

Согласно нашим наблюдениям, роль королевы-матери чем-то сходна с ролью «серого кардинала». Именно правительница отдает приказания о проведении всех церемоний и ритуалов королевского двора, а также осуществляет контроль над ними. Именно она во главе старейших женщин принимает решения по вопросам, связанных с генеалогией, наследованием, сватовством или разводом. Королева-мать также берет на себя роль хранительницы традиций королевского двора и хранительницы короля, предпринимая определенные магические действия (защитная магия и обереги).

По существующему в Кот-д'Ивуаре мнению, негласной соправительницей первого президента страны, Феликса Уфуэ-Боаньи, была его старшая сестра Фетэ (Fêtai), особенно в вопросах магического и мистического характера [Setrové 1997].

Институты традиционной власти в Африке не были уничтожены, несмотря на колониальную политику и на утвердившиеся институты власти западного образца. Нынешняя королева баулé, Ее Величество Куа Мунгé (Koua Moungué) занимает ту же резиденцию, что и ее великая предшественница Абла Поку. Легенда о королеве Абла Поку свидетельствует о том, что баулé расценивают женщину как ключевой элемент социо-культурной организации, в противоположность африканским обществам с патрилинейной формой наследования, в которых женщина выступает в роли ценного, но объекта обмена или заключения договоров.

### Примечания

1. Слова на языке баулé и их переводы даны на основании данных, полученных от информантов из деревень баулé-айяу Н'Денукро, Диакую, Н'Дуфуканкро (N'Denoukro, Diacohou, N'Doufoukankro) супрефектуры Буафлэ (Bouaflé) в центральной части Кот-д'Ивуара. Устное предание о «великой смуте» и сведения по истории баулé также были записаны со слов старейшин вышеназванных деревень.

2. Nana или Nanan на языке баулé означает «старший, правитель, дедушка». Интересна корреляция возраста и властного статуса: правитель всегда предстает в роли старца, даже если он очень молод. Обращение «le vieux // la vieille» - «старик, старуха», имеющее широкое хождение в Кот-д'Ивуаре, на самом деле несколько не отражает реальный физический возраст того, к кому так обращаются, но демонстрирует уважительное отношение говорящего и признание мудрости и власти оппонента.

Помимо прочего, титул Nanan не указывает половую принадлежность – властитель всегда «мужского рода» (корреляция пола и социального статуса). Королева Абла Поку тоже носила титул Nanan (как и все последующие королевы баулé).

3. На языке ашанти – «город под деревом Кум [выросший за одну ночь]».



4. Имя королевы почти во всех русскоязычных источниках пишется как Аура Поку / Aura Pokou - благодаря сборнику сказок и мифов баулé, собранному немецкими этнографами [Аура Поку, 1960]. В некоторых письменных франкоязычных источниках встречается написание «Абраа Поку» / Abraha Pokou, «Абра Поку»/ Abra Pokou, Абла Поку / Abla Pokou и даже Ора Поку / Aura Pokou. Наши расспросы в различных кланах баулé показали, что наиболее распространенным вариантом произношения – при отсутствии четко установленной нормы – все же является Абла Поку. По нашему мнению, такое разночтение связано с тем, что в традиционном, старинном произношении баулé фонема /г/ отсутствует. Только с недавнего времени (как объясняет сама популярная баулéйская этимология - под влиянием французского языка) этот звук стал появляться в исконно баулéйских словах: Blu ~ Bru. Лишь в отдельных деревнях до сих пор сохраняется старое произношение с фонемой /л/, которое уже почти не встретить в городе.

5. Здесь мы опираемся на версию легенды о королеве Поку, которую мы слышали от старейшин деревни баулé-айяу Диакоу. Аналогичная версия была записана и опубликована этнографом и французским колониальным администратором Морисом Деллафоссом (Maurice Delafosse), в книге «*Essai de manuel de la langue agni*» (1900 : 159-164). В книге приводятся запись легенды на языке баулé, ее дословный перевод на французский язык и литературная обработка. Однако эта версия не единственная, и некоторые знатоки традиций и устных преданий баулé считают ее неточной (если не сказать, неверной). Анализ различных версий легенды об Абле Поку заслуживает отдельного исследования.

6. Dictionnaire Baoulé – Français. Abidjan : Nouvelles Editions Ivoiriennes. 2003. 612 pages.

7. От старейшин деревень баулé Диакоу (супрефектура Буафлé) и Абли (супрефектура Тумоди) мы услышали следующий рассказ. Оставляем изложенные факты в том виде, в каком они были нам переданы и воздерживаемся от комментариев.

Феликс Уфуэ-Боаньи / Félix Houphouët-Boigny (род.1905 – ум.1993) первым браком был женат на сенегалке Хадидже Расин Соу / Khadija Racine Sow (род. 1913 - ум.2006), дочери богатого сенегальского торговца и баулейской принцессы. В свое время этот брак опротестовывался обеими семьями, вплоть до того, что отец невесты предпринял попытку убийства своего будущего зятя. Однако любовь молодых людей преодолела религиозные и этнические препятствия, и они поженились в 1930г. От этого брака родилось пятеро детей. История начинается в тот момент, когда в 1951 г. один из сыновей Феликса Уфуэ-Буаньи решает жениться и представляет невесту своим родителям.

Невеста сына, Мари-Терез Бру / Marie-Thérèse Brou (род. 1931), производит большое впечатление на уже немолодого Феликса Уфуэ-Буаньи. Он, как это водится в Кот-д'Ивуаре, обращается к колдуну – марабуту за советом по поводу избранницы своего сына. Марабут предсказывает Феликсу Уфуэ-Буаньи, что мужчина, женившийся на этой девушке, добьется очень многого в жизни, потому что девушка – живой талисман удачи для своего мужа: l'étoile / «звезда», как называют таких женщин в Кот-д'Ивуаре.

Феликс Уфуэ-Буаньи разводится со своей первой женой и в 1952г женится на невесте своего сына. Мари-Терез подчинилась решению своей семьи. Поскольку у него уже было пятеро детей от первого брака, он решает избежать вероятных имущественных споров своих наследников от первого брака с будущими детьми от Мари-Терез. Помимо прочего, его заботит сохранение красоты новой жены. Но, наверное, им двигали и другие резоны, о которых мы не беремся рассуждать. Под предлогом того, что молодой женщине необходимо пройти полный медицинский осмотр, Мари-Терез госпитализируют. В больнице по указанию Феликса Уфуэ-Буаньи его жене проводят операцию стерилизации. Молодая женщина, узнав о том, что с ней сделал муж, за которого, к тому же, она не хотела выходить замуж, решает мстить. Способом мести она выбирает супружеские измены. Но это уже совсем другая история.

Женитьба на Мари-Терез принесла удачу Феликсу Уфуэ-Буаньи и вознесла его высоко: в 1956г он становится министром ивуарского правительства, в 1959г он официально возглавляет правительство Кот-д'Ивуара, а в 1960г становится президентом страны. Этот пост он будет занимать в течение 33 лет, единодушно переизбираясь каждые 4 года, вплоть до своей смерти в 1993г.

Некоторые факты этого «предания» приведены в книге: Marie Miran, *Islam, histoire et modernité en Côte d'Ivoire*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 2006, 546 p.

8. Ямс (лат. Dioscorea, англ. Yam, фр. Igame) – пищевая клубневая культура, широко распространенная в Африке ниже Сахары, в Юго-Восточной Азии, Китае и Южной Америке.

9. Ямс (лат. Dioscorea, англ. Yam, фр. Igame) – пищевая клубневая культура, широко распространенная в Африке ниже Сахары, в Юго-Восточной Азии, Китае и Южной Америке

10. Ндрануан (Ndranouan) – согласно народной этимологии баулé, является искажением N'tran'wlé у pouan, что на языке баулé означает «конец / граница моего пребывания / жилища».

11. В настоящее время Сакасу – небольшой город в центре страны, расположенный примерно в 200 километрах от столицы Кот-д'Ивуара, Ямуссу кро (центр страны). Могила обеих королев была осквернена в сентябре 2002 г. после захвата региона повстанцами этнической группы диула, враждующей с баулé. В декабре того же года священные служительницы могилы и исполнительницы священного танца Аджану (Adjanou) были публично изнасилованы, и некоторые из них убиты на центральной площади г. Буакé в устрашение побежденным.

12. Те, кого традиция баулé называет королями, как, например, Нана Анунгбрé, на самом деле - главы кантонов. Кантон – большая группа деревень, подвластная совету старейшин, возглавляемому нотаблем; территориальная единица традиционного деления заселенных земель, подчиненных власти главы совета старейшин.

13. Годы жизни: 1905-1993. Был избран на пост президента Республики Кот-д'Ивуар в 1960г и оставался президентом вплоть до своей смерти в 1993г.

14. В честь королевы Ямуссо названа политическая столица Республики Кот-д'Ивуар, Ямуссу кро, что дословно означает «Деревня Ямуссо».

15. Нам известно, что в российской африканистике используется конструкция «ивуарийцы». В наших работах мы придерживаемся терминологии МИДа Российской Федерации: «Ивуарец.Ивуарка.Ивуарцы»:

<http://www.mid.ru/termin.nsf/744a8bf50f0dee00c3256df2002584f2/9a2015a2582fc28b432569f2004ebe8a?OpenDocument>

16. Термин «Королева-мать» звучит как «Блаима» / *Vlahima* на языке аньи (дословно означает «властная женщина»), Имиа / *Nimia* – на языке аброн («женщина с характером», «влиятельная женщина») и Оима / *Ohima* на языке тви («руководительница»).

## Литература

Аура Поку: Антология фольклора баулé / Под ред. Д. Ольдерогге. Пер. с нем. Г. Пермякова. М., 1960.

Delafosse M. *Essai de manuel de la langue agni*. Paris, 1900.

Diabaté H. A propos de la Reine-Mère dans la société Akan / Colloque interuniversitaire Ghana - Cote d'Ivoire «Les populations communes de la Côte d'Ivoire et du Ghana ».1974. Abidjan. Pages 176 - 189.

Konan A. La légende d'Abla Pokou, Reine des Baoulé. L'Arbre à Palabres. 18 janvier 2006. Pages 106 – 109.

Lafargue F. Religion, magie, sorcellerie des Abidji en Cote d'Ivoire. Paris, 1976.

Loucou J.-N. Entre l'histoire et la légende : l'exode des Baoulé au XVIII siècle. De Koumassi à Sakassou, les migrations du grand peuple akan. Afrique Histoire. 1982, № 5, pages 43 - 50.

Setrové G. Au nom d'Houphouët. Les sacrifices au Palais présidentiel. Harmattan, Paris. 1997.

Tymian J., Kouadio N'Guessan J., Loucou J.-N. Dictionnaire Baoulé – Français. Nouvelles Editions Ivoiriennes. 2003.

Раздел 5  
**АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**ОБЛОМОВЩИНА  
КАК «СОЦИОПСИХИЧЕСКИЙ ВОСТОК»**

*В.Г. Щукин*

Польша, Краков

wszczukin@yandex.ru

В статье обломовщина рассматривается как социопсихический феномен, появляющийся не просто как одно из проявлений патриархального уклада, но как закономерное психическое состояние обитателей восточного географического предела Европы.

Ключевые слова: И.А. Гончаров, обломовщина, Запад, Восток, патриархальность, модернизация, пространство, время.

Oblomovism is considered in the article as psychosocial phenomenon, appearing not simply as a manifestation of Patriarchal culture, but as a natural mental state of the inhabitants of the Eastern geographical limit of Europe.

Keywords: Ivan Goncharov, oblomovism, Occident, Orient, patriarchal character, modernization, space, time.

В своих рассуждениях я исхожу из того, что обломовщина – лишь одна из возможных мутаций русского национального характера. Она не более русская, чем такие явления, как маниловщина, хлестаковщина, ноздревщина, карамазовщина, «преждевременная старость души» или синдром Чевенгура. На мой взгляд, обломовщина «привязана» к известной исторической эпохе и к известному геокультурному пространству – именно такой она и предстает в романе. Эта эпоха – не расцвет крепостного права и помещичьего землевладения, на что прозрачно намекал Н.А. Добролюбов в знаменитой статье «Что такое обломовщина?» (1859), а более обширное историческое время, располагающееся где-то между XVI и XX веком. А искомое геокультурное пространство – это не вся Россия, но и не какой-либо ее конкретный регион, а скорее один из аспектов культурной географии нашего отечества. Раскрытию географического и исторического измерений обломовщины и посвящается настоящая по необходимости краткая статья.

Сперва все же два слова об обломовщине как о проблеме всего человечества. Эта болезнь души свойственна далеко не одним русским. Роман Гончарова повествует о трагической цене, которую может заплатить чело-

век за более интенсивное развитие своей цивилизации. Движение антиглобалистов – в определенной степени движение обломовцев. Именно в этой тематической плоскости рассматривают роман наиболее авторитетные его исследователи. Американский славист Милтон Эйр называет его «комедией отчуждения» и сравнивает с Дон Кихотом Сервантеса [Еуге 1973: 156]. Живущая в США русская исследовательница Елена Краснощекова считает, что «Обломов» – это история о том, как человек, преждевременно впавший в старческую немощь, так и остался большим ребенком [Краснощекова 1997: 221–356]. Но ведь причиной его инфантильности и преждевременной старческой немощи была несовместимость патриархального воспитания с надвигающимся «железным веком», не считающимся с человеческими слабостями и с наивными порывами сердца.

Однако обломовщину можно рассмотреть и во внутреннем контексте русской культуры. И тогда в первую очередь необходимо заметить, что в романе Гончарова этот психологический феномен знаменует не столько Илью Ильича Обломова, сколько всех обитателей трех деревень, составлявших обломовское поместье – Обломовку. Это поместье лежало на русском Востоке, в степном Заволжье.

Обломовщина, как порождение Обломовки, рассматривается мною в двух аспектах – *спациальном* (геокультурном) и *темпоральном* (историческом).

Спациальный аспект может быть раскрыт, если мы ответим на вопрос: с какими культурными явлениями ассоциировалась территория степного Заволжья в середине XIX века? В этом случае приходится констатировать, что этот край в тогдашнем культурном сознании противостоял другим центрам или областям: двум столицам, «русской Тоскане» [Зайцев 1998: 5] (Калужская, Тульская, Орловская, Курская и Воронежская губернии), новгородско-псковской земле, Среднему Поволжью, лесному Заволжью – как места благодатные, но сомнительные, ибо открытые к югу и востоку, в сторону Великой Степи. Полтора века назад не было в помине евразийцев, усматривавших в Великой Степи благотворный фактор российской истории. Славянофилы, воспевавшие Восток, имели в виду православную ойкумену, а не бескрайние азиатские степи, косяком входившие в Русь с юго-востока и касавшиеся Волги как раз там, где пролегала западная граница обломовского микромира. Русским помещикам и крестьянам, жившим в Симбирской, Казанской, Оренбургской, Самарской и Саратовской губерниях, было слишком хорошо известно, что по берегам «великой русской реки Волги», а тем более к востоку от нее жили совсем не русские, не христианские и не европейские, а азиатские племена и народы – татары, башкиры, черемисы... Сама же Волга представляла со-

бою очень важную, отчетливую пространственную границу – конечно, не столь реальную, сколь воображаемую, что, однако, не умаляет культурной значимости этой границы.

Еще в XVII веке Волга считалась границей Европы и Азии. Лишь историк Василий Татищев в 20-х годах отодвинул ее на восток и провел по Уральскому хребту и реке Яик [Орешкин 1992: 109–110]. На протяжении многих веков Руси за Волгой не было – была Казань и в беспредельное пространство уходили киргиз-кайсацкие степи. Свежа оставалась и память о пугачевщине, свидетелями которой вполне могли быть родители Обломова. Волжский рубеж как грань родной, *без-мятежной* земли четко обозначен в «Капитанской дочке» Пушкина: Симбирск, родной город Гончарова, оказывается последним местом, в котором Петруша Гринев еще ведет себя беспечно, проигрывая капитану Зурину сто рублей. И это последний по-настоящему русский город на его пути. Дальше, за Волгой – степь, буран, страшный сон, таинственный вожатый. Белогорск и Оренбург же – не города, а пока еще военные поселения, крепости.

Илье Ильичу Обломову снится, однако, не страшный, а – по крайней мере поначалу – сладкий сон про его родные места и про их обитателей. Для них, как и для остальных русских людей, Волга тоже была «Колхидой и геркулесовыми столбами», но – примечательная черта! – она лежала не к востоку, а к западу от них, а они рождались, росли и очень редко умирали к востоку от нее, по «азиатской», а не по «европейской» ее стороне. Карта обжитого мира была в их воображении зеркальным отражением древнерусского географического порядка. Чудесные страны лежали, по их мнению, не на востоке, а на западе. Там и ближайший губернский город, там и Москва, и Питер, и за Питером (а не за Хвалынским морем) живут мифические французы и немцы, а еще дальше на запад лежат неизвестные страны, населенные чудовищами, «а все оканчивается рыбой, которая держит на себе землю» [Гончаров 1973: 118].

Строго говоря, обитатели Обломовки лишены живого контакта и с близким, и с далеким Другим. Европа для них далека и труднодоступна, но не менее трудно соприкоснуться и с Азией. Обломовка – не Азия, а ее преддверие. Настоящая Азия изображалась романтически опасной или романтически приподнятой; такими были в русской литературе Кавказ, Сибирь. Гончаров рисует иную, прямо-таки антиромантическую картину: небо в «райском уголке» жметя к земле, нет ни гроз, ни ураганов, ни разбойников, ни «зверей рыкающих». Нет ничего святого, откровенного, но нет и намека на апокалипсические бездны. зато есть предрассудки, суеверия и – страхи, происходящие от подспудной веры в «духов», от своего рода «серой магии».

И все-таки Обломовка – это преддверие именно Азии, а не Европы. Автор романа несколько раз отчетливо намекает на это обстоятельство. Климат там континентальный: зимой суровые морозы и бураны, а летом «все искали освобождения от жажды <...> точно караван путешественников в аравийской степи» [Гончаров 1973: 127]. Знаменитый халат Обломова, привезенный или присланный из деревни символ лени, покоя и апатии – «настоящий восточный халат, без малейшего намека на Европу» [Гончаров 1973: 28]. А самому Илье Ильичу совершенно чужда главная европейская болезнь Нового времени – гамлетизм, изнуряющая душу рефлексия. Поставив его в один ряд с «русскими Гамлетами» – с Онегиным, Печориным, Бельтовым, Рудиным – Добролюбов жестоко ошибся. Обломов не скучает у себя в деревне, да и вообще не скучает: он *боится* европейской динамики, как уроженец мест, где привыкли не спешить и где не ведают, что такое *прогресс* и что такое *интеллектуальная независимость личности* как цель этого прогресса.

Тем самым я вплотную подошел к темпоральному аспекту обломовщины.

В книге путевых очерков «Фрегат “Паллада”» Гончаров, активно используя западническую парадигму, рассматривает географические понятия в категориях человеческого возраста: Азия для него – младенческий возраст человечества, Европа – взрослое состояние. Обломовка – преддверие Азии и преддверие не успевшего начаться Нового времени. Там нет городов с характерным для них поступательным развитием, нет и давно освоенных *земледельческих* угодий. Испокон веков до самого недавнего прошлого на этих землях кочевали *скотоводы*. Славяне могли появиться не ранее XVII века, после жестокого покорения Казани войсками Грозного. Русские помещики появились здесь и того позже. Трудной и опасной была жизнь в этих местах. Бездорожье, пурга зимой, непролазная грязь весной и осенью – все это было и в остальной России. Однако здесь, у азиатских рубежей восточноевропейской ойкумены, оказывалось еще опаснее, еще страшнее. Сергей Аксаков в своей автобиографической дилогии («Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука») рассказывает о том, как трудно было ехать зимой в пургу или осенью и весной в распутицу, и о том, как редкие в заволжских и башкирских степях деревни и усадьбы буквально укрывали путников от мороза и ветра. Да и Пушкин так живо, с такой реалистической точностью описал буран во второй главе «Капитанской дочки», что нельзя не согласиться с проникновенностью пушкинского эпиграфа: «Сторона ль моя, сторонущка, сторона незнакомая!.. *Старинная песня*» [Пушкин 1949: 404].

Панический «страх жизни» (а не смерти, как на Западе) Обломов воспринял из страшных рассказов матери и няньки долгими зимними вечерами. Рассказы и сказки возбуждали поэтическое воображение, но в то же время парализовали волю. Где источник этого страха? Разумеется, в не столь далеком историческом прошлом. Ведь благословенный покой обломовцев – лишь «промежуток между подспудно назревающими катастрофами. В рассказах няньки всплывает память о тех временах, когда и закладывалась ментальность обломовцев» [Краснощекова 1997: 259]. Сошлемся на текст романа: «Страшна и неверна была жизнь тогдашнего человека, опасно было ему выйти за порог дома: его того гляди заперет зверь, зарежет разбойник, отнимет у него все злой татарин, или пропадет человек без вести, без всяких следов» [Гончаров 1973: 127].

В этих словах слышится напоминание о роковой непредсказуемости «младенческой» Азии, в которую Европа вторглась непрошеной гостьей в лице русских поселенцев. И хотя сон Обломова начинается с идиллических описаний пологих холмов и мирной речки, то рассказ об одном дне семилетнего Илюши заканчивается повествованием о ночных страхах. Обломовка далеко не идиллична. Исследователь романа М. Бемиг утверждает, что она амбивалентна, так как оборачивается то идиллией, то утопией [Бемиг 1994: 258–259]. Мне же представляется более верным применить здесь сопоставление с жанрами устного творчества: это *сказка, переродившаяся в быль*. Обломовка – отчужденный, самодостаточный мир, и этим она напоминает сказочный хронотоп. Но волшебство давно из этой сказки улетучилось. Остался монотонный быт захолустной деревни:

«Не наказывал Господь той стороны ни египетскими, ни простыми язвами. Никто из жителей не видал и не помнит никаких страшных небесных знамений, ни шаров огненных, ни внезапной темноты; не водится там ядовитых гадов; саранча не залетает туда; нет ни львов рыкающих, ни тигров ревущих, ни даже медведей и волков, потому что нет лесов. По полям и по деревне бродят только в обилии коровы жующие, овцы блеющие и куры кудахтающие» [Гончаров 1973: 115–116].

Все уснуло, успокоилось – до нового витка истории, к которому обитатели Обломовки не готовы и готовыми быть не желают, предпочитая отвернуться от грядущей динамики прогресса. Безволие Обломова, его боязнь поступков, страх перед жизнью в вечно обновляющемся обществе Нового времени, которое не только *растет* (как писал о русских людях Петр Чаадаев [Чаадаев 1989: 44]), но и развивается по законам борьбы противоположностей и отрицания отрицания, – все это возникает, *кроме всего прочего*, благодаря специфическим условиям жизни степного Заволжья. Заволжье – преддверие Азии для России<sup>1</sup>, но в историческом плане это преддверие Но-



вого времени, времени купцов и часовых механизмов [Le Goff 1988: 334–353]. Характерная деталь: во сне Обломова никто ни разу не глядит на часы (разве что строгий старик Штольц, но он не обломовец) и ни разу не указывается тот или иной час. «Счастливые часов не наблюдают», – говорила Софья из комедии «Горя от ума» [Грибоедов 1974: 41]. Обломовцы считали себя счастливыми и в самом деле часов не наблюдали, потому что целиком и полностью зависели от суровой природы и не менее суровой патриархально-родовой культуры, которая позволяла человеку выжить, но не благоустраивать собственную жизнь и окружающий мир.

В статье, посвященной памяти умершего А.Н. Островского, Гончаров писал: «Отодвинутый на крайний угол земли, в холодную и темную сторону – русский человек, русский народ жил пассивно, в дремоте про себя переживал свои драмы – и апатично принимал жизнь, какую ему навязывали обстоятельства» [Гончаров 1980: 161]. В самом деле, обломовщина как культурный и социальный недуг была связана с тем, что восточным славянам-земледельцам пришлось осваивать обширнейшие, не тронутые никакой цивилизацией территории. В преддверие Азии было трудно не то что гармонично и эффективно развивать культуру – трудно было просто физически выжить. Обломовская цивилизация рассчитана не на диалектическое совершенствование, а на простое выживание. И потому обломовщину может искоренить только могила, что и показал Гончаров в своем гениальном романе.

### Примечание

1. Возможно и метафорическое перенесение свойств степного Заволжья на всю патриархальную Россию, ведь Россия, наблюдаемая из Западной Европы, оказывается раскрытой в сторону Азии, ничем от Азии не защищенной. Точно так же степное Заволжье, наблюдаемое из средней полосы России, кажется широкими вратами в Азию.

### Литература

Бемиг М. «Сон Обломова»: апология горизонтального // И.А. Гончаров (Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова). Ульяновск, 1994.

Гончаров И.А. Обломов. Роман в четырех частях. М., 1973.

Гончаров И.А. Собрание сочинений: 8 т. Т. 8. М., 1980.

Грибоедов А.С. Горе от ума. Комедия в четырех действиях, в стихах // Грибоедов А. Горе от ума. Сухово-Кобылин А. Пьесы. Островский А. Пьесы. М., 1974.

Зайцев Б. Жизнь Тургенева. Литературная биография. М., 1998.

Краснощекова Е. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997.

Орешкин Д. География духа и пространство России // Континент. 1992. № 74.

Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. VI. М.; Л., 1949.

Чаадаев П.Я. Философические письма. Письмо первое // Чаадаев П.Я. Статьи и письма. М., 1989.

Eyre Milton. Oblomov and His Creator, Princeton, New Jersey, 1973.

Le Goff Jacques. Czas Kościoła i czas kupca // Czas w kulturze. Wybrał, opracował, wstępem opatrzył A. Zajączkowski. Warszawa, 1988.

## **АСОМНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ О.М. СОМОВА**

*В.В. Анищенко*

Россия, Астрахань

[anischenko\\_v@mail.ru](mailto:anischenko_v@mail.ru)

Являясь уникальным феноменом человеческого существования, категория пространства заслуживает особого осмысления и как способ организации эстетической действительности литературного произведения. В данной статье на примере повестей О.М. Сомова рассматривается особый вид художественного пространства – асомническое, которое предполагает описание художественной реальности произведения в момент бессонницы героя, а также характер восприятия героем этой реальности.

Ключевые слова: романтизм, художественное пространство и время, асомническое пространство, бессонница, мотив, образ, символ.

Being a unique phenomenon of human living, a space category deserves serious comprehension also as a way of aesthetic reality of a literary work. In this article, on the examples of Somov's stories, a specific kind of artwork space that is discussed is asomnic artwork, which implies a description of artwork reality at a hero's insomnia moment and also perceiving reality by the hero.

Key words: romantism, artwork space and time, asomnic space, insomnia, motif, image, symbol.

Сон и природа сновидений интересуют человечество на протяжении длительного времени. Интерес к данным явлениям активно проявляется в мифологии, фольклоре, литературе. Мотив сна, по мнению В.П. Руднева, является одним из наиболее «распространенных и устойчивых» [Руднев 1990:123] в мировой литературе. Особое место данному мотиву отводится в романтической эстетике, при этом в художественных произведениях данного метода мотив сна нередко имеет сюжетобразующее значение. Это связано с интересом романтиков к бессознательному, стремлением

преодолеть границы реальности, желанием достичь абсолюта. Подобное, по мнению философов и писателей эпохи романтизма, становится возможным только в «альтернативной» реальности, которой является пространство сновидения.

В качестве одной из характеристик романтической философии выступает мировоззренческий дуализм. Наряду со стремлением романтиков преодолеть условность границ, объединить народы через общую культуру, мифологию, фольклор, ими разрабатываются стилистические принципы (мотив двойничества, особая организация художественного пространства и времени, обращение к мифологическим и народным источникам и др.), содержащие в своей основе системы оппозиций. Так, при достаточно частотном упоминании мотива сна в их произведениях находит актуализацию и противоположное – мотив бессонницы.

Бессонница в литературном произведении – маркер беспокойного эмоционального состояния героя. Причиной бессонницы могут быть как положительные чувства (радость, влюбленность), так и отрицательные (гнев, страх); состояния (болезнь, предчувствие чего-либо), воздействие неизвестной силы (колдовство); отсутствие сна, обусловленное различными обстоятельствами. Восприятие героем действительности в момент бессонницы значительно меняется. В зависимости от ее причины, а также чувств, которые он испытывает, художественное пространство может становиться как враждебным, «давящим» на него, так и вызывающим умиротворение.

С этой точки зрения правомерно говорить об особом типе художественного пространства – асомническом пространстве (а + лат. *somnus* – сон), которое представляет собой описание художественной действительности произведения в момент бессонницы героя, а также характер восприятия им этой действительности, при этом понятие «бессонница» трактуется нами шире, чем в медицинском смысле (системное нарушение сна), и подразумевает еще и ситуативное отсутствие сна, вызванное различными причинами. Бессонница открывает действительность, противоположную сну, но при этом не равную яви: это особое существование на грани реального мира.

Рассматриваемый тип художественного пространства находит отражение в творчестве О.М. Сомова. Автором сформулирована программа русского романтизма, важное место в которой занимает следование национальной самобытности и ориентация на народность (использование материала русской истории, элементов фольклора и народного языка). Так, повесть «Юродивый» (1827 г.) имеет подзаголовок с указанием на фольклорный источник – «Малороссийская быль». Молодой офицер Мельский

встречает на дороге Василя Дурного – юродивого, чьи слова и странное поведение вселяют в душу молодого человека «не суеверный страх и не подозрение, а нечто между тем и другим» [Сомов 1991]. Мельский все же решает накормить Василя и дать ему приют. С точки зрения христианской морали отношение к юродивым и нищим традиционно терпимое и участливое. Подаяние таким людям является богоугодным делом и поддерживается церковью. Однако новый знакомый становится причиной беспокойства и бессонницы молодого человека: «Смешно, что я, солдат, не робевший ни пуль, ни штыков, расстроил себе воображение вздорным бредом, и от чего ж? от полоумного!» [Там же]. Герой мучается, пытается бороться с бессонницей, принуждая себя уснуть, но «ему было так душно, комната его теснила, стены как будто сжимались вокруг кровати, и потолок над нею пригибался к полу...» [Там же]. В момент тяжелой бессонницы меняется восприятие героем пространства собственной комнаты. Автор делает акцент на тесноте и духоте как выражениях безвыходного положения Мельского в его страдании, предчувствия будущей беды.

Отсутствие свежего воздуха, ощущение стесненности актуализируют душевный дискомфорт, тревогу офицера. Состояние молодого человека усугубляется тем, что ему постоянно чудится Василь. Мельский немного успокаивается, списывая свое самочувствие на нервический припадок. Герой почти засыпает, «как вдруг послышалось ему, что над головою у него что-то затрещало; стены как будто бы обрушились и падали с протяжным гулом» [Там же]. Принимая новое видение за реальность, герой вскакивает с кровати, но убеждается, что «в доме все было тихо и спокойно, все уборы, все вещи стояли в целости на своих местах» [Там же]. Кажущееся обрушение дома – также тревожный знак, как духота и стесненность в нем, поскольку дом – универсальная модель жилого места, древнейший архетип, объединяющий в сознании представление о защищенности, устойчивости, огражденности от внешнего мира.

Как следует из сюжета повести, тревога героя совсем не безосновательна: офицеру в скором времени предстоит дуэль, которая должна была закончиться его смертью, если бы не помощь юродивого. Действительно, после конфликта на балу с артиллеристом Мельский возвращается домой с мыслью о дуэли и по причине переживания исключает всякую мысль о сне: он «сел перед письменным своим столом и не думал уже ложиться в постелью» [Там же]. Автор делает акцент на неподвижности офицера: «Мельский все еще сидел за письменным столом как бы в окаменении, устремля неподвижные глаза свои на стол, на котором лежала перед ним белая бумага» [Там же]. С одной стороны, «окаменение» и неподвижность обусловлены тревогой и глубокой задумчивостью героя перед предстоя-

щей дуэлью, с другой – имеет символический смысл, поскольку камень – «символ “мертвой” природы» [Левкиевская, Толстая 1995: 448]: офицер собирается писать завещание, задумывается о смерти, предчувствуя трагический исход.

В повести «Приказ с того света» (1827 г.) трактирщик рассказывает гостям о ночном явлении ему умершего родственника, дальнего предка – рыцаря и барона Георга фон Гогенштауфена и таинственной встрече с ним в стенах древнего замка. Бессонница интерпретируется как нарушение ночного сна, иными словами, ночь – это время ее активного проявления. Ночь в романтизме – особый период, символизирующий иное состояние. Традиционное представление романтиков о темном времени суток ассоциируется с появлением нечистой силы и порождает ощущение незащитности перед неизвестным: «Стенные часы пробили полночь <...>. Вдруг – я не спал еще, милостивые государи, клянусь, что не спал, – вдруг дверь в моей комнате тихо и без скрипа сама собою отворилась...» [Сомов 1991]. В данном контексте прослеживается влияние готической традиции: бие-ние часов в полночь, сверхъестественное явление. Возникшее привидение дает трактирщику сверток пергамента, а затем исчезает, и дверь сама собою захлопывается.

Встревоженный герой после видения не может уснуть всю ночь: «Так провел я, без сна и почти в оцепенении, всю ночь до самого рассвета» [Там же]. Призрак появляется именно в полночь – время, которое осмысливается как опасное для человека; период наибольшей активности потусторонних сил и мифологических персонажей. В оставленном пергаменте привидение приказывает встретится с ним в замке – тоже в полночь.

Следует обратить внимание на образ двери, которая в момент явления призрака и его исчезновения соответственно отворяется без скрипа и захлопывается сама собой. Как символ границы дверь обеспечивает связь с внешним миром и защиту от иного, враждебного. В восприятии героя самопроизвольное открытие и затем закрытие двери ассоциируется с нарушением inferнальной силой «своего» пространства, таящим опасность вторжением в него. Явление призрака знаменует полуночный бой настенных часов, выражающий идею неотвратимости наступления чего-либо. Моменты тревожного ночного ожидания встречи с призраком и подготовки к ней на третьи сутки тоже сопровождаются ходом и боем часов, ассоциируются с приближением смерти: «Каждый чик маятника отзывался у меня на сердце, как будто стук гробового молота, а звонкий бой часов слышался мне похоронною музыкой; каждый час налегал мне на грудь, как новый слой могильной земли» [Там же].

Обусловленное необходимостью встречи со своим предком ночное бодрствование героя включает описание мрачной и зловещей дороги в старый замок. Рассказывая о ней, трактирщик отмечает: «совы завывали по рощам и как будто напевали мне на душу все страшное...» [Там же]. Пространственные образы-символы, выражающие идею пересечения границы, – ворота замка, около которых героя ждет проводник, и дверь, за которой находится барон. Взволнованный путник вспоминает «узкие, сырые переходы, освещаемые только слабою лампою» [Там же]. Ночное время суток, бессонница, жуткая дорога, полуразрушенные ворота, полумрак, узкие переходы, дверь, покрытый черным сукном стол и позолоченные кресла барона – составляющие мрачного хронотопа замка и его окрестностей, которые особенно запоминаются героем и в совокупности с таинственной встречей так впечатляют его сознание, что он падает в обморок на обратном пути: «Голова у меня кружилась, чувства волновались; бессонница, произвольный пост, чудное видение... словом, все это вместе было причиною, что я без памяти упал на половине дороги...» [Там же]. Описание ужаса создается с помощью элемента готического сюжета с присущими ему образами и мотивами зловещего пространства замка, полутьмы, встречей со сверхъестественным.

Необычному происшествию с героем посвящается повесть О.М. Сомова – «Сказки о кладах» (1829 г.). Майора Максима Кирилловича Нешпету тревожат мысли о материальных проблемах и возможности выдачи своей дочери Ганнуси без приданого. Вызванная подобным состоянием бессонница антропоморфна: «Часто, в долгую зимнюю ночь, злодейка-грусть закрадывалась к нему под подушку, накликала бессонницу и с нею все сбыточные и несбыточные страхи» [Там же]. Известно, что в фольклоре названия бессонницы как недуга и существа (бессонница, ночница, полуночница) нередко отождествляются: «В народной культуре часто не различаются названия самого состояния бессонницы и персонифицированного образа бессонницы как мифического существа [Виноградова, Гура 1995: 168]. Видения майора бессонными ночами обуславливаются его страхами и опасениями. По мнению Е.И. Кириленко, бессонница «переживается как состояние гнетущее, безрадостное» [Кириленко 2005: 21] и предполагает «утрату внутреннего равновесия, покоя» [Там же]. Действительно, Максиму Кирилловичу слышится «звонкий колокольчик: вот едут судовые описывать имение и продавать с молотка» [Сомов 1991]; чудится, «что он лежит в гробу под тяжелою могильною насыпью» [Там же]. Состояния, переживаемые в момент инсомнии, вызывают в сознании героя ощущение реальности иного пространства, образы которого соотносятся с ощущением потери или смерти. Предчувствие будущего неблаго-

получия и возможной утраты всего проявляется в еще одном видении, когда «ему казалось, что дом в огне, в ушах отзывался звон набата...» [Там же]. Примечательно, что, как и в упомянутой выше повести «Юродивый» (1827 г.), бессонница вызывает у героя видение, связанное с потерей жилища. Однако в данной повести оно обусловлено не только страхом смерти, но и боязнью усугубления материального состояния, которое у майора уже нестабильно.

В одну из бессонных ночей Максим Кириллович пытается отогнать мрачные мысли: ему хочется пересмотреть «старинные бумаги, со времени еще деда Майорова уложенные в крепкий дубовый сундук и хранившиеся у старика под кроватью, по смерти же его, отцом Майоровым, со всякою другою ненужною рухлядью, отправленные в том же сундуке на бессрочный отдых в темном углу чердака» [Там же]. Чердак – нежилое пространство, куда принято выносить вещи, которые требуется убрать из жилой части дома, именно поэтому сундук по случаю смерти деда Максима Кирилловича перенесен на него. Однако интерес майора к содержимому старого сундука актуализирует семантику этой части дома как символа тайн прошлого. Среди множества бумаг герой находит рукопись – Сказание о кладах.

После неудачных попыток отыскать сокровища майор отчаивается, вместо прежней мечты: «в нем поселились раскаяние и безотрадное уныние» [Там же], его снова мучает бессонница. В одну из бессонных ночей герой вновь открывает сундук, где, к своему удивлению и огромной радости, находит клад. Волнуемый чувством восторга, Максим Кириллович не спит до утра, рассматривая и перебирая богатство: «Груды денег, лежавшие перед ним, казалось ему, будто бы поминутно росли и наконец наполнили собою всю комнату, в которой он, от тесноты, почти не мог перевести дыхания» [Там же]. Ощущение сужения пространства и, как следствие, тесноты комнаты не враждебно для героя, поскольку обусловлено волнением чувств от случайно обнаруженных сокровищ, способных разрешить все трудности. Опасаясь за богатство, майор ограждает пространство комнаты от постороннего вторжения: запирает дверь комнаты изнутри на замок и ложится «в постелью не для того, чтобы уснуть, но чтобы насладиться в полноте новым своим счастьем» [Там же].

В повести Киевские ведьмы (1833 г.) молодой казак Киевского полка Федор Блискавка замечает в поведении жены необычное беспокойство. Подозревая, что его супруга – ведьма, герой ночью следит за ней: «он притворился спящим и храпел так, как будто бы трое суток провел без сна» [Там же]. Убедившись, что его предположение не напрасно, Федор испытывает волнение и душевную тревогу. Подобное эмоциональное

состояние вызывает бессонницу: «бессонница его мучила, страх прогонял дремоту; ему все чудились какие-то отвратительные пугалища» [Там же]. Чудовища, которые видятся герою, выражают ужас, становятся олицетворением хаоса и неопределенности в его душе. Смятение героя, открывшего страшную тайну, усиливается ощущением духоты в помещении: «сон бежал от него, в хате ему было душно» [Там же]. Пространство душного дома противопоставляется уличному, в котором герою становится легче: «Он вышел на чистый воздух; тихая, прохладная ночь немного освежила его» [Там же]. Кроме традиционного представления романтиков о ночи как времени господствования зла и нечистой силы, в данном контексте актуализируется еще один аспект. Ночь предполагает идею спокойствия, противопоставленного дневной суеде, мирного единения с окружающим миром и порядка мыслей.

В следующий месяц Федор вновь притворится спящим и становится свидетелем колдовских дел жены, но на этот раз он проникается решимостью и не испытывает страх: «Уже ничто не было ему страшно: ни пламенное, неистовое лицо и сверкающие глаза жены, ни рев бури, ни гром, ни резкий, отвратительный голос из горшка» [Там же]. В момент вынужденного бодрствования герой замечает странные метаморфозы, происходящие в пространстве комнаты.

В заключение следует отметить, что в эстетике романтизма важное место отводится не только мотиву сна, но и бессонницы, которая отменяет привычное течение времени и представление пространства. Иное восприятие героем в момент бессонницы действительности и ее описание в тексте позволяет говорить об особом типе художественного пространства – асомническом. Бессонница связана с ночным временем суток, которое в творчестве О.М. Сомова сопряжено как с появлением зла и нечистой силы, происками ведьм, так и умиротворением и радостью. Асомническое пространство (описание видений героев, дома, замка, предметов интерьера и т.д.) и его характеристика (духота, стесненность, полумрак) в рассмотренных повестях символично и связано с эмоциональным состоянием героев.

## Литература

Виноградова Л.Н., Гура А.В. Бессонница // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / РАН. Ин-т славяноведения. Т. 1. М., 1995. С. 168–171.

Кириленко Е.И. Феноменология бессонницы / Е. И. Кириленко // Человек. 2005. № 3. С. 17–30.



Левкиевская Е.Е., Толстая С.М. Камень // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / РАН. Ин-т славяноведения. Т. 2. М., 1995. С. 448–453.

Руднев В. П. Культура и сон / В. П. Руднев// Даугава. 1990. № 3. С. 122–123.

Сомов О.М. Купалов вечер: Избранные произведения. Киев, 1991.

## **К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОВЕСТИ «КОТЛОВАН»: ЧЕЛОВЕК И ЗЕМЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ПЛАТОНОВА**

*Е.А. Яблоков*  
Россия, Москва  
ejablokov@mail.ru

Во многих платоновских произведениях речь идет об отношениях человека с землей: сельское хозяйство, мелиорация, строительство. Однако важную роль играют мифологические и христианские мотивы – земля выступает метафорой женского начала. Анализ этих аспектов углубляет понимание повести «Котлован».

Ключевые слова: Платонов, «Котлован», земля, мифологическая топика, христианские аллюзии.

Many Platonov's works focuses on relationship of man with the soil: agriculture, irrigation, construction. However, mythological and Christian motifs is very important – the soil is a metaphor of the feminine. The analysis of these points reveals additional meaning in the story «The Foundation Pit».

Key words: Platonov, «The Foundation Pit», soil, mythological topic, Christian allusions.

«Котлован» (1930) обычно соотносят с исторической ситуацией 1920-1930-х гг. и оценивают как сюрреалистическую картину советской действительности времен первой пятилетки и «великого перелома». Действительно, сюжетная ситуация в повести вполне символична: вместо «общепролетарского дома» [З: 428]<sup>1</sup> или «башни посреди всемирной земли» [З: 428] возникает «минус-башня» – гигантская яма, воронка; тоталитарная утопия оборачивается антиутопией. Считается, что этим символом полностью выражено отношение Платонова к окружавшей реальности. Однако подобный подход представляется односторонним – его недостаточно для того, чтобы адекватно охарактеризовать стиль и особенности мироощущения писателя.

При всей «злободневности» платоновских произведений их проблематика далеко выходит за рамки исторической ситуации и общественных

условий, в которых жил писатель. Подобно своему герою Вошеву Платонов всегда говорил не только о «сегодняшнем», но о вечном. Поэтому в его произведениях – и «Котлован» в этом смысле не исключение – «физическое» неотрывно от «метафизического», а социальные коллизии слиты с натурфилософскими проблемами. В частности, природные стихии (вода, солнце, воздух) у Платонова выступают как вполне конкретные «материальные» субстанции и вместе с тем как культурные знаки, мифологические символы.

Это в полной мере касается и земли (имеется в виду субстанциальное значение этого слова: «поверхностный слой планеты»), с основными разновидностями которой – грунтом и почвой – имеют дело герои повести. При этом важно иметь в виду, что коллизия «человек и земля» в платоновском творчестве началась отнюдь не с «Котлована» – она возникла почти десятью годами раньше и оставалась актуальной до конца жизни писателя. Мотивы контакта (в разных формах) человека с землей имеют у Платонова устойчивую семантику, связаны с определенным кругом проблем. Этому вопросу мы и коснемся, обратившись (хотя бы выборочно) к «большому» контексту творчества писателя и приведя соответствующие примеры.

Одна из констант художественного мироощущения Платонова – представление земли (как планеты в целом, так и ее «внешнего» слоя) живым существом женского пола, которое наделено соответствующими признаками (в том числе анатомическими) и свойствами. В частности, земле присущи материнские функции (производительная, защитная и пр.), а также способность к воскрешению умерших, их возвращению к жизни в «обновленном» виде. Подобные представления характерны для любой мифологии, в том числе славянской [см.: Белова, Виноградова, Топорков 1999: 315-321], и их рефлексy нетрудно обнаружить в жизни современных людей разных стран и народов. Но далеко не у каждого писателя мифологическое мироощущение реализуется непосредственно в виде сюжетных мотивов, а природные «стихии» взаимодействуют с людьми как полноправные партнеры. Именно так обстоит дело у Платонова.

Важное значение в платоновском творчестве имеют библейские реминисценции. В Ветхом Завете речь идет о творении человека из земли, глины; одна из известнейших формул, фиксирующих его «родство» с землей, – повеление Бога при изгнании Адама и Евы из рая: «...в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» [Быт. 3:19]. Мотив физического «родства» человека с землей, образ глины как «телесной» субстанции встречаются у Платонова неоднократно, чаще в травестированном виде. Например, в рас-

сказе «Ерик» (1921) героем-«творцом» руководит не Бог, а «враг рода человеческого» – сатана. Он учит Ерика «людей лепить из глины, из земли и всякой пакости, если ее наслюнявить» [1: 276]. В итоге эти «големы» принимаются пересотворять землю, выставляя ее на посмешище.

В романе «Чевенгур» (1927) жители утопического коммунистического города делают «глиняные памятники, похоже изображавшие любимых товарищей» [3: 380]. Эти фигуры не являются произведениями искусства в традиционном смысле, поскольку имеют не обобщенно-символическое, а утилитарное значение – каждая из них заменяет временно отсутствующего человека и выражает добрые чувства изготовителя «копии» по отношению к «оригиналу».

В рассказе «Одухотворенные люди» (1942) мотив «смещения» живого и неживого обретает трагикомичный вид, несмотря на то, что рассказ повествует о событиях войны. В осажденном Севастополе дети на улице «играют в смерть» – устраивают похороны, где «покойниками» служат специально сделанные глиняные фигурки [5: 83]. Сами того не подозревая, дети разыгрывают «мистерию», фактически инсценируя библейский мотив творения человека из глины и посмертного возвращения тела в «материнскую» субстанцию.

Производительное начало земли актуализировано в неоднократно встречающихся у Платонова эпизодах «совокупления» с почвой, ее «оплодотворения» человеком – не только символического, но и буквального. Так, в повести «Эфирный тракт» (1927) инженер-агроном Матиссен изобретает способ мысленного воздействия на природные объекты; его первый опыт – управляемая мыслью оросительная система. Матиссен полностью поглощен работой; характерна его реплика, адресованная недавно женившемуся приятелю Михаилу Кирпичникову: «...мы оба спешим – ты к жене... а я – к почве» [2: 37]; женщина и земля уравниваются по признаку «сексапильности». При этом, наблюдая обращение Матиссена с почвой, Кирпичников оценивает его деятельность как «девиантную» в сексуальном отношении: «На глазах Кирпичникова Матиссен явно насиловал природу» [2: 38].

Пример почти буквального совокупления с землей видим в романе «Чевенгур». Главный герой Александр Дванов, раненный в ногу и скатившийся в овраг, где находится конный отряд ранивших его анархистов, оказывается возле ноги лошади, обхватывает ее, представляя в бреду, что обнимает девушку и вместе с тем «почву», и испытывает оргазм [3: 94–95]; женское начало здесь воплощено одновременно в нескольких образах, в том числе в «геоморфном» виде<sup>2</sup>. Сходные ассоциации вызывает земля у другого персонажа «Чевенгура»: «Чепурный лег на землю... и вспомнил

то, чего он никогда не вспоминал, – жену. Но под ним была степь, а не жена, и Чепурный встал на ноги» [3: 269]. Явно эротическое отношение к земле свойственно герою платоновской повести «Сокровенный человек» (1927) Фоме Пухову [2: 199].

В рассказе «Луговые мастера» (1927) «мудрый мужик» Жмых предлагает активизировать производительную силу земли, перейдя от сельского хозяйства на ее поверхности к поиску полезных ископаемых – при этом земное «нутро» [1: 55–56] осознается как внутренность женского тела. Данный мотив реализуется в набросках романа «Македонский офицер» (1932?) [Платонов 1995: 258]; он актуален также в повести «Ювенильное море» (1932), герои которой хотят пробурить шахту, чтобы добыть из глубин земли древнюю «материнскую воду» [2: 385], – проект эквивалентен «оплодотворению» земли, активизации ее продуктивной способности.

В повести «Ямская слобода» (1927) образ матери-земли представлен в пародийно «инвертированном» виде. «Ученый академик Бергравен» [2: 238] посылает ямщика Астахова искать «пуп земли» – соответственно, земля мыслится не только как живое, но и как «рожденное» существо. В конце концов Астахов докладывает, что «пуп» им обнаружен, и «антропоморфно» описывает его [2: 239].

Архаическое представление о земле-матери может реализоваться в платоновских произведениях косвенными способами. В частности, оно выражается через мотив совокупления персонажей буквально на могиле матери одного из них. Подобный эпизод имеется в романе «Чевенгур» – речь идет о встрече Симона Сербинова и Сони Мандровой [3: 370]. Для Сербинова это сексуальный акт есть в то же время метонимический коитус с землей и инцест с матерью, которая умерла лишь несколько дней назад, однако осознается уже как «прах» – часть почвы.

С учетом женских коннотаций земли закономерно, что в платоновском художественном мире любое углубление, понижение рельефа, естественное или искусственное (яма, провал, пещера, могила и пр.), может мыслиться как детородное «нутро» (утроба) или ассоциироваться с ним. Показательна, например, фраза в «Котловане»: «Маточное место для дома будущей жизни было готово» [3: 469], – углубление для фундамента отождествляется с маткой, местом развития эмбриона и вынашивания плода, которым метафорически предстает «новый мир», то есть коммунизм.

Характерен эпизод романа «Счастливая Москва» (1935), где героиня по имени Москва Честнова (которая является не только «тезкой» одноименного города, но и его «субститутом», а кроме того символизирует природу в целом) отдается Сарториусу в «недрах» земли – в землемерной

яме [4: 48–49]. Многие платоновские персонажи так или иначе оказываются в земляном углублении. Пребывание в нем и выход наружу связаны не только с мортальными (могила), но и с натальными коннотациями, символизируя повторное рождение, воскресение. Подобный мотив играет важнейшую роль в романе «Чевенгур», где мальчик-сирота Саша Дванов, изгнанный из приемной семьи, собирается жить в землянке рядом с могилой отца, чтобы таким образом «вернуться» к нему [3: 31]. Отец Саши, рыбак, мечтал узнать «тайну смерти» [3: 15], хотел «пожить в смерти и вернуться» [3: 16]; для этого он добровольно утонул в озере Мутево – после чего оказался в кладбищенской земле. Название озера связано со словом «мутный», обозначая «симбиоз» воды и земли, но ассоциируется также со словом «мать» – озеро представляет собой вход в земную «утробу». В финале романа Дванов, «продолжая свою жизнь» [3: 408], добровольно уходит в озеро Мутево («воду-землю») и таким образом возвращается к обоим родителям. Стоит добавить, что озеро ассоциируется и с небом (характерно словосочетание «на берегу небесного озера» [3: 32]), так что финальный уход героя вглубь-«вниз», в материнскую первооснову мира, есть в то же время движение вглубь-«вверх»<sup>3</sup>, к отцу «небесному».

Амбивалентный образ «рождающей могилы» реализован в военном рассказе «Среди народа» (1944), главный герой которого майор Махонин после взятия деревни идет «по всем ее закуткам, погребам и земляным щелям, чтобы найти там оставшихся жителей, успокоить их и вызвать на свет» [5: 232]. Подземное пространство у Платонова нередко предстает местом коллективного существования людей – как мертвых, так и живых: их «соединение» обеспечивает энергию для продолжения и улучшения жизни. Образы людей, коллективно «укрывающихся» в земном углублении, неоднократно возникают в романе «Чевенгур» [3: 85, 194, 357]. Наиболее ярко представлен данный мотив в повести «Джан» (1935), где народ джан существует во впадине Сары-Камыша – на «адовом дне древнего мира» [4: 210]. Выходец из этого народа, главный герой повести, Назар Чагатаев стремится вывести оставшихся людей из этой «могилы» и «создать здесь впервые истинную жизнь» [4: 210].

Одним из важных платоновских мотивов является погружение в землю как знак инициации, взросления, перехода на новый уровень постижения мира. Данный мотив доминирует в рассказе «Железная старуха» (1941), где мальчик Егор хочет услышать «слово» мира, постигнуть его сущность. Он задает окружающим (не только матери, но также жуку и червю) и самому себе вопрос «Ты кто?» [6: 97-99], а когда мать рассказывает про якобы бродящую в полях железную старуху (смерть), Егор решает ее увидеть; для этого мальчик вечером уходит из дома и направляется к оврагу и засыпает в

пещере; во сне или наяву происходит диалог со старухой – та обещает мальчику ответить на все вопросы, но уговаривает его умереть: «Иди ко мне, я все тебе скажу, и ты тогда помрешь» [6: 101].

«Подземные» мотивы актуальны также в рассказе «Неодушевленный враг» (1942). Как и в «Железной старухе», пребывание под землей сопряжено с темой смерти – красноармеец, герой рассказа, в бою заживо «похоронен» при взрыве [5: 25] и оказывается в подземном пространстве рядом с врагом – немецким солдатом [5: 30]. Основную часть рассказа составляет «подземный» диалог героев-антагонистов. В итоге герой убивает немца, после чего они оба оказываются на поверхности земли [5: 34] – совершается акт «повторного рождения»; как во многих произведениях Платонова, земля амбивалентно сочетает функции материнской утробы и могилы.

Рассмотренные (по необходимости коротко) мифологические коннотации «земляной» темы в творчестве Платонова вносят в интерпретацию «Котлована» дополнительные оттенки. В частности, особый характер обретают гендерные аспекты повести. Наряду с двумя «явными» женскими персонажами (Юлия, Настя) в повести присутствует третья «героиня» – земля, в определенных отношениях с которой находятся практически все мужчины (которых в «Котловане» подавляющее большинство). Кстати, помимо землекопов значительную часть персонажей составляют крестьяне – для них земля тоже постоянная сфера деятельности. Впрочем, в итоге «колхоз» в полном составе (включая медведя) является на котлован («Мужики в пролетариат хотят зачисляться» [3: 533]) и принимается вслед за Чиклиным рыть землю. Центральная сюжетная ситуация повести – мужчины, делающие в земле гигантское углубление, чтобы внедрить туда «вечный, каменный корень неразрушимого зодчества» [3: 448], – в свете нашего обзора приобретает особый характер.

Женские персонажи «Котлована» принадлежат к разным «поколениям», причем Юлия и Настя (мать и дочь) могут быть в то же время представлены как потомки, «дочери» земли. Обе они по ходу действия умирают, и сцены погребения (Юлию и Настю хоронит один и тот же человек – Чиклин) имеют сходные черты. В обоих случаях возникают образы «склепа», «саркофага», напоминающие о нетленных мощах – сакральном символе преодоления времени. Юлия навсегда остается в некоем заводском помещении, расположенном ниже уровня земли: «Чиклин... завалил дверь, ведущую к мертвой, битым кирпичом, старыми каменными глыбами и прочим тяжелым веществом» [3: 459]. Для Насти он выдолбил «гробовое ложе... в вечном камне и приготовил еще особую, в виде крышки, гранитную плиту»<sup>4</sup> [3: 533]. Заметим, что ни та, ни другая героиня после смерти не «возвращается» собственно в землю, не контактирует с ней

непосредственно: тело Юлии остается на каменном полу закрытого помещения, тело Насти положено «в камень» [З: 534]. Таким образом, женское начало в повести лишено цельности, предстает в «диссоциированном» виде. И, хотя персонажи-мужчины продолжают «углубляться» в землю, точно надеясь скрыться в ней, как в материнском лоне, мы не можем быть уверены, что производительная и «воскресительная» способность земли сохранилась в прежнем виде.

### Примечания

1. Цитаты из платоновских текстов приводятся по [Платонов 2009–2011] с указанием тома и страницы.
2. Ср. фольклорную формулу «мать сыра земля», то есть «земля увлажненная, оплодотворенная дождем и потому способная стать матерью» [Афанасьев 1994: 129].
3. «Тождество» воды и неба реализовано также в заглавии первого сборника стихов Платонова – «Голубая глубина» (1922).
4. В контексте строительства «общепролетарского дома» могила Насти ассоциируется с «краеугольным камнем», принимающим на себя основную тяжесть постройки, – ср. стих псалма: «Камень, который отвергли строители, соделался главою угла» [Пс. 117:22].

### Литература

- Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1994. Т. 1.
- Белова О.В., Виноградова Л.Н., Топорков А.Л. Земля // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 1999. Т. 2. С. 315-321.
- Платонов А.П. Македонский офицер // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. С. 245-264.
- Платонов А.П. Собрание сочинений. М., 2009-2011.

## **БОЛЬ И БОЛЕЗНЬ: АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ПОЛЬШИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

*К.В. Воронцова*  
Польша, Краков  
kristina.vorontsova@uj.edu.pl

Официальная и андеграундная русская поэзия второй половины XX века в одинаковой степени отличались полонофилией, а авторы уделяли особое внимание построению художе-

ственного пространства Польши. Антропологические категории «боль» и «болезнь» в силу исторических причин имеют важное значение для генезиса данного локального сверттекста.

Ключевые слова: Польша, антропологическое пространство, патографический топос, поэзия, боль, болезнь.

Official and underground Russian poetry of the second half of the XX<sup>th</sup> century were equally polonophilic, and the authors focused on the construction of Poland's artistic space. Anthropological categories of "pain" and "disease" for historical reasons are very important for the genesis of this local text.

Key words: Poland, anthropological space, pathographical topos, poetry, pain, illness.

После Второй мировой войны в русской культуре произошел качественный скачок, определивший на многие годы постижение и переосмысление некогда отрицательных стереотипов, связанных с образом Польши: из недавнего противника она превращается в друга, братскую страну, основного союзника в битве с общим врагом и будущем построении коммунистического общества. В 60-е годы XX века начинается настоящая эпоха полонифилии в среде советской интеллигенции. В период оттепели Польшу воспринимают уже не через призму идеологии, а через собственные впечатления, личные связи и восхищение культурой, литературой, музыкой, кино и языком (см., например, [Британишский 2000: 185–198]).

Трагическая история польского народа также потребовала новых средств художественной рефлексии в изменившихся условиях, тем более, что русские авторы видели параллели в судьбе двух наций.

Для генезиса художественного пространства данной страны в русской литературе в разные исторические периоды особое значение имели антропологические категории боли и болезни. Если раньше Польша воспринималась как априори ущербная, обделенная, слабая и не имеющая права на самостоятельное существование в соответствии с имперской риторикой, то в 1945–1991 гг. эта болезненность – логическое следствие катаклизмов исключительно XX века, а именно: нацистская оккупация, лагеря смерти, поражение и ужасные последствия Варшавского восстания. То есть перед нами болезнь не как этап процесса умирания, затухания, а совсем наоборот, этап восстановления после тяжелых трагедий, в котором братский советский народ должен был сыграть не последнюю роль.

Опыт построения теории антропологического пространства болезни как части танатологического пространства представлен нами в книге ««Пространство-Время – Андрогин...»: модели пространства в поэзии Елены Шварц» [Воронцова 2016], в данной статье будет предпринята попытка рассмотреть иные, позитивные коннотации данного топоса на мате-



риале русскоязычной поэзии 1945–1991 гг. В данном случае мы соглашаемся с мнением о недостаточной изученности этой темы в современном литературоведении и о том, что «в русской поэзии второй половины XX – начала XXI в. целый ряд пространственных мотивов устойчиво маркирован принадлежностью к патографическому пространству» [Тропкина 2011: 164], что справедливо и для мотивов, связанных с образом Польши, так как «патографический текст (от греч. *pathos* – страдание, болезнь; от *grapho* – пишу) осмысливается как организованный ситуацией болезни/лечения текст, представляющий особый способ виденья мира и позволяющий автору сделать болезнь темой повествования. Это дает возможность замещения реального недуга рассказом о нем, что интерпретируется как подсознательный поиск излечения. В данном контексте патографизм становится способом преодоления, изживания недуга (как в узком, индивидуальном его понимании – реальная ситуация болезни/лечения, так и в широком морально-этическом, социальном его значении – “болезни” общества, времени и т. д.)» [Стенина 2012: 159]. Антропологические категории болезни и боли в художественных текстах о Польше помогают «компенсировать травму», справиться с исторической «болезнью» целой страны (и речь здесь идет не только и не столько о Польше, сколько о России, само собой).

Текстуальный анализ позволяет выделить несколько групп устойчивых мотивов в советской поэзии данного периода.

Во-первых, это мотив «раненой Отчизны», «шрамов», полученных ею в ходе сражений. При этом, в официальной поэзии в данном контексте в качестве причин ранений мы встречаем упоминания только Второй мировой войны и – в исключительных случаях, отдельно – Варшавского восстания. Эти исторические события, по мнению авторов, внесли в художественное пространство Польши доминанту смерти и вечной скорби.

Читаем у русскоязычного поэта польского происхождения Яна Бернарда: «Но горький груз душа не скинет, / И ран Отчизны не забыть» [Miecze i gałazki oliwne... 1995: 364]. Частотным приемом становится фольклорный психологический параллелизм, когда болезнь и ранения характеризуют не абстрактную Родину, а конкретные природные явления, а лирического героя и его психологические травмы.

У Виктора Круглова в стихотворении «Вестерплатте» мы читаем о последствиях военных действий для полуострова, с обороны которого, собственно, и началась война: «И осталась земля – из осколков металла / каждый метр, а деревья навеки больны» [Miecze i gałazki oliwne... 1995: 334]. Автор изображает одно из наиболее значимых пространств в гео-

культурной структуре Польши XX в., используя фольклорный образ «больных деревьев», сближающий природу и человека.

Последствия уничтожения Варшавы после неудавшегося восстания также осмысливаются в антропологических категориях. Борис Слуцкий в стихотворении «Варшавянки» создает антропоморфный образ польской столицы, пережившей катастрофу: «Были площади все изувечены / Все дома не дождалось пощад» [Слуцкий 1991: 429]. Однако для автора данный патографический текст – это, в первую очередь, способ преодоления психологической травмы, поэтому он делает вывод о скором «выздоровлении» Варшавы и восстановлении былой красоты, как это произошло уже с описываемыми жительницами города. И в этом случае «восстановление» имеет двоякую интерпретацию: и фактическое восстановление города из руин, и восстановление пациента после продолжительной и тяжелой болезни.

Отдельную subgroupу мотивов находим в стихотворениях о боли, ранениях (чаще всего психологического характера) непосредственно у лирических героев. Борис Дубровин в поздней рефлексии на тему боев за польскую столицу, в стихотворении «Или вправду в небе рваном...» 1988 г. использует категорию боли в качестве доминирующей и ассоциативно связанной с образом польской столицы, но для него это боль-воспоминание, боль-сон, прорывающаяся в реальность и настоящее личное время героя из онейросферы, из глубин подсознания:

Красным шрамом над Варшавой  
Наградило?  
Тяжела, остра сначала,  
Как немилость,  
Боль прошла, как не бывала,  
Или снилась? [Miecze i gałazki oliwne... 1995: 352]

Поэт в 1944 г. стал воздушным стрелком, поэтому текст носит ярко выраженный биографический характер в описаниях боев в небе над Варшавой. Воздушные стрелки гибли чаще пилотов, в связи с этим лирический герой через многие года пронесит ощущение близкой смерти, несмотря на мирную жизнь: «Да, сердце помнит / Каждым шрамом» [Там же]. Традиционно в русской литературе именно сердце является средоточием эмоционального начала в человеке (см. [Буланов 1992]), так что можно утверждать, что лирическому герою не удастся полностью рационализировать свои травмы и страх смерти, приобретенный в военное время, – они лишь уходят в сферу бессознательного.

Образ раненого большого сердца находим и у Ирины Ратушинской, поэтессы-диссидентки, в стихотворении, датированном июнем 1982 года, то есть периодом Военного положения в ПНР и массовых выступлений по призывам подпольной «Солидарности». Из всех крупнейших городов Польши автор выбирает Гданьск, достаточно нетипичную точку на ментальной карте русскоязычного читателя, так как именно на судовой верфи этого города зарождается протестное движение:

Не пройду я по улицам сквозь патрули

Ветром Гданьска ночного.

Словно раненый пес, сердце молча болит –

Знать бы нужное слово! [Miecze i gałazki oliwne... 1995: 347]

Сердце лирической героини болит не как воспоминание, а как предчувствие будущих репрессий в Польше, которую она называет своей «второй отчизной». Городское пространство Гданьска при этом совмещает в себе и реалии военного положения, и трансцендентальный уровень восприятия, что позволяет лирической героине с даром предвидения заглянуть в будущее и процитировать польский гимн: «Nie zginęła!». Само собой, борец за права человека, Ирина Ратушинская поддерживала «Солидарность» и проводила параллели с ситуацией в Советском союзе, возлагала большие надежды на свободолюбие поляков и возможные изменения в «первой» отчизне. Для всей неофициальной русскоязычной поэзии того времени «Солидарность» была символом перемен, традиционный стереотип поляков как бунтовщиков получил позитивные коннотации, однако художественной рефлексии гданьские события практически не подвергались. Ирина Ратушинская видит в боли польских событий 80-х гг. надежду на «выздоровление» не только в Польше, но и в Советском Союзе.

Вторая большая группа мотивов связана с изначальной предопределенной (видимо, свыше) болезненностью и ущербностью образа Польши, не связанной с определенными историческими катаклизмами XX в. (ср. «Кто обделен с рождения, как Польша» [Шварц 2002: 65]). Чаще всего в данном случае встречается словосочетание «больная земля», где земля выступает синонимом всей страны, в то время как в приведенном выше примере из стихотворения Виктора Круглова слово «земля» было употреблено в прямом значении.

Поэтесса и переводчица Наталья Астафьева, сообщая о своем польском происхождении, использует ставшие в отношении Польши устойчивыми эпитеты: «Извечен зов земли родной / Полубольной, полуживой» [Miecze i gałazki oliwne... 1995: 352]. В поэме Сергея Стратановского «Суворов» читаем:

О, мятежный болван, тот коему поляки,  
Всегда охочие до драки,  
Свои сердца как богу принесли  
Со всех концов своей больной земли... [Стратановский 1993]

Болезнь ассоциируется с Польшей напрямую: болезненность является для русскоязычной лингвокультуры ядерной характеристикой данного локального сверткста наравне со свободолюбием, гордостью и физической красотой полек. Сформированная в имперской одической пропаганде для оправдания разделов Польши (слабая славянская страна, которую необходимо принять в лоно Российской Империи для защиты и опеки), данная категория в XX в. полностью теряет подобные коннотации: авторы чувствуют нежность к «больной польской земле» и восхищение перед ее способностью выживать и восстанавливаться после любых потрясений. Более того, на наш взгляд, болезненность в подобных примерах становится абсолютно нейтральной характеристикой, «общим местом» в описаниях Польши, универсалией русскоязычной культуры.

Впрочем, Сергей Стратановский идет еще дальше в освоении традиционных одических образов: «И пьют из грязной чаши мира / Россия с Польшей – две больных сестры» [Там же]. Несмотря на семейную связь двух славянских стран, которой придворные одописцы в рамках официальной риторики всегда оправдывали Разделы Польши (Россия, конечно, выступала в их произведениях в качестве «старшей», более опытной сестры, способной распоряжаться судьбой других государств), автор XX в. уравнивает их, «больной» оказывается не только Польша, но и Россия, по мнению поэта, такая же несвободная в момент написания его текста. Стоит отметить, что «Суворова» Стратановский создает по следам подавления «Пражской весны» 1968 г., проводя параллели между событиями в Чехословакии и взятием Суворовым варшавского предместья Праги.

Третья группа мотивов польского патографического текста, о которой необходимо упомянуть, – это непосредственное называние болезни, диагностирование. Екатерина Неклюдова, анализируя работы литературоведа М. Макклиллена (McLellan), который подробно останавливается на теме врачебной практики в литературе, замечает, что «установление диагноза приравнивается к созданию текста» [Неклюдова 2006: 24]. В нашем случае точное называние болезни имеет определенно текстопорождающую функцию, актуализируя перед читателем целую сеть интертекстуальных связей, соотносящихся с предшествующей традицией.

Давид Самойлов в стихотворении «1944-й» создает образ девушки Марыли Адамовичувны, в которой для лирического героя воплощается

целая Польша «сеймов, королей, мазурки, / Бледных панн, Мицкевича, восстаний» [Самойлов 2010].

В соответствии с традицией девушка-Польша слаба и больна:

Ах, моя чахоточная панна!  
Маленького зальца воздух спертый.  
Как играла ты на фортепьяно  
О себе – беспомощной и гордой» [Там же].

Само пространство вокруг нее болезненно: холод, теснота, отсутствие свежего воздуха. Автор показывает: больна чахоткой не только девушка, но и вся некогда великая Польша.

Диагноз Марыли тоже не случаен. «Чахоточная дева», весь «чахоточный дискурс» русской литературы, по наблюдениям Галины Козубовской, «появляется в пушкинской поэзии в 30-е годы XIX <...> Пушкин, поэтизируя смирение, открывает в болезни, как “прозаическом, антиэстетическом”, высокую поэзию» [Козубовская 2001: 271]. Девушка с чахоткой – это глубоко романтический образ, в то время как Польша (благодаря Адаму Мицкевичу) для русскоязычного читателя – страна романтической поэзии, романтически-трагического мироощущения.

Соглашаясь с исследовательницей в том, что этот специфический женский образ существует в русской культуре и литературе в парадигме «Пушкин – Чехов» [Там же], находим еще более интересные параллели, демонстрирующие, что «чахоточная дева» XIX века стала архетипическим каноном, в который авторы XX века вносят лишь незначительные изменения. Само имя больной в русской культуре канонично: Мария Лермонтова, Мария Башкирцева, героиня в произведении Чехова «Цветы запоздалые» – Мария, Маруся; у Самойлова – Марыля, то же имя, но на польский манер. Образ польки вписывается в общую типологию «чахоточных дев», разработанную Козубовской как «хрупкое нервное создание», «ангелоподобное существо», «дарившее утешение другим» [Козубовская 2001: 273]. Эти больные функционируют в «сновидном бытии», в котором действуют совсем иные законы времени, слабое тело проницаемо для трансцендентальных явлений. Именно поэтому лирическому герою удастся обнимать не только девушку из плоти и крови, но и всю далекую историю Польши в ее лице.

Кроме того, болезнь – «другой полюс талантливости, богоизбранности» [Там же]: Марыля читает лирическому герою стихи и играет на фортепьяно, воплощая другую стереотипную черту поляков в русском сознании – музыкальность.

Однако, несмотря на функционирование «чахоточной панны» Самойлова в русле романтической традиции, мы наблюдаем деформацию изначального образа под влиянием другой традиции – Марыля не только больна и беспомощна, но и горда, как и подобает любой литературной польке русской культуры: «чахоточная дева» и «кичливый лях» Пушкина в одной героине. Более того, финал остается открытым, а значит, у автора есть надежда на выздоровление – и Марыли, и Польши, которую она символизирует.

Кроме случаев, вписывающихся в представленную выше типологию мотивов польского патографического текста, нельзя не отметить случаи функционирования и первичного, традиционного значения категории болезни как этапа умирания в русскоязычных стихотворениях о Польше, однако здесь следует обратить внимание на два аспекта: во-первых, подобное отношение можно встретить исключительно в неофициальной поэзии 70-х гг., развивающейся в самиздате, а значит, неподвластной цензуре и идеологическим установкам; во-вторых, речь, как правило, идет об истории, а не современности. Пример подобной интерпретации патографического текста находим у Сергея Стратановского в стихотворении «Брацлавское воеводство»: «Вязы бормочут в бреде и склоняют листья к изголовью / Умирающей Польши, заброшенной в Скифо-восток» [Стратановский 1993]. Снова перед нами образ больной природы и персонификация Польши, однако время действия – период Речи Посполитой, а значит, все трагедии еще впереди: Брацлавское воеводство просуществует до конца XVIII в. и будет ликвидировано в 1793 г. в ходе Второго раздела Польши. Для всезнающего автора эта болезнь неизлечима и приведет к летальному исходу.

Интересна и пространственная структура стихотворения. Вслед за Александром Блоком и его бессмертным произведением «Скифы» Сергей Стратановский противопоставляет кровавый, дикий «Скифо-восток» восточнославянских народов (тема, которую он развивает и в «Гайдамаках», и в «Уманской резне») Западу и европейской культуре в образе Польши, которая умирает фактически заброшенной в это окружение не по своей воле.

Таким образом, очевидно, что в польском локальном тексте традиционно важное значение имеет патографический аспект и особенно антропологические категории «боль» и «болезнь». Художественное пространство Польши в русскоязычных стихотворениях второй половины XX века по-новому интерпретирует устойчивые ассоциативные связи под влиянием исторических катаклизмов, которые необходимо «изжить» и «компенсировать», как психологические травмы. В результате проведенного анализа лирических текстов разных лет и направлений удалось создать первоначальную типологию групп мотивов польского патографического текста.

В перспективе исследования – уточнение полученных выводов за счет привлечения более обширного материала.

## Литература

Богданов К.А. Врачи, пациенты, читатели: патографические тексты русской культуры XVIII–XIX веков. М., 2005.

Британицкий В.Л. Польша в сознании поколения оттепели // Поляки и русские: Взаимопонимание и взаимонепонимание. М., 2000. С. 185–198.

Буланов А.М. «Ум» и «сердце» в русской классике: Соотношение рационального и эмоционального в творчестве И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого. Саратов, 1992.

Вознесенский А.А. Полное собрание стихотворений и поэм в одном томе. М., 2012.

Воронцова К.В. «Пространство-Время – Андрогин...»: модели пространства в поэзии Елены Шварц. Краков, 2016.

Неклюдова М. «Воскрешение Аполлона»: literature and medicine – генезис, история, методология // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика. М., 2006. С. 16–27.

Козубовская Г.П. О «чахоточной деве» в русской литературе (Пушкин – Ахматова) // Studia Literaria Polono-Slavica. № 6; Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. Warszawa, 2001. С. 271–293.

Самойлов Д. Счастье ремесла: Избранные стихотворения. М., 2010. В сети: <http://iknigi.net/avtor-david-samoylov/30942-schaste-remesla-sbornik-david-samoylov/read/page-12.html> (25.12.2016).

Слущкий Б.А. Собрание сочинений: в 3-х т. Т. 2. М., 1991,.

Стенина В.Ф. Патографический текст в эпистолярной А.П. Чехова // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). 2012. №3. С. 158–164.

Стратановский С. Стихи. СПб., 1993. <http://www.vavilon.ru/texts/stratanovsky1-5.html> (25.12.2016).

Тропкина Н.Е. Типы и модели пространства в русской поэзии второй половины XX – начала XXI века // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. №8. С. 161–165.

Шварц Е.А. Сочинения Елены Шварц. Т. 1. СПб., 2002.,

Miecze i gałazki oliwne. Antologia poezji rosyjskiej o Polsce (wiek XVIII–XX). Warszawa, 1995.

**ПРОСТРАНСТВО ПАМЯТИ В РОМАНАХ  
Е. ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР»  
И ДЖ. БАРНСА «УРОВНИ ЖИЗНИ»**

*Ю.Н. Сысоева*

Россия, Волгоград  
[sysoevajulia@mail.ru](mailto:sysoevajulia@mail.ru)

Рассматриваются особенности пространства памяти в романах Дж. Барнса «Уровни жизни» и Е. Водолазкина «Авиатор». В ходе анализа сюжета и образов героев выявляется общность идеи авторов об универсальности механизмов человеческой памяти, что позволяет вписать индивидуальный опыт личности в историческое время и пространство.

Ключевые слова: пространство, память, психологизм, история.

There are revealed the peculiarities of the memory space in the novels “Levels of Life” by J. Barnes and “The Aviator” by E. Vodolazkin. The analysis of the plot and the characters reveals the commonality of the authors’ idea about universalism of the human memory mechanisms that allows to include an individual experience into historic period and space.

Key words: space, memory, psychology, history.

В литературе начала 2010-х годов наблюдается явная тенденция к актуализации антропологической проблематики с опорой на новые достижения в области изучения человеческого сознания. В этом смысле весьма показательно творчество тех писателей, которые в своих произведениях особое внимание уделяли вопросам интерпретации истории, политики и искусства в современном мире. Обращение к интроспективным формам повествования становится характерной чертой творчества многих авторов, в частности, Джулиана Барнса и Евгения Германовича Водолазкина. Их писательский опыт демонстрирует пристальное внимание к возможностям художественного слова, а также понимание того, что многие стороны человеческой жизни могут быть поняты через «остраненные» сюжетные ситуации. Размышления об особенностях человеческой памяти представлены в исповедальном романе-эссе Барнса «Уровни жизни» («Levels of Life», 2013) и в романе Водолазкина «Авиатор» (2016). Задача обоих авторов заключается в том, чтобы вписать историю отдельного индивида в общий ход истории, субъективное сделать объективным. Повествование в романах Барнса и Водолазкина строится на воспоминаниях героев о своей жизни, так или иначе связанной с определенным историческим временем, приметы которого наполняют художественное пространство произведений в виде символических деталей и образов.



Главным средством моделирования художественного пространства в романах «Уровни жизни» и «Авиатор» является метафора «вертикали», последовательно развернутая на изобразительном и выразительном уровнях, обретающая множественность смыслов в контексте исторической эпохи и личного времени героев. Традиционно в литературе метафора «вертикали» использовалась для выявления сущности любви, в этих же романах она позволяет осмыслить и сущность исторического времени, которое воссоздается в памяти героев. Высота и глубина – вот измерения, необходимые для познания человеческой личности.

Высота позволяет увидеть человека со стороны, дает панорамность взгляда. Так, Барнс, исповедально рассказывая о потере своей жены (Пэт Кавана умерла от рака в 2008 году), анализирует свои чувства за четыре года вдовства, проводит аналогии с историями других потерь, тем самым стремясь найти нечто общее с ними. Следует отметить, что тема вдовства уже затрагивалась Барнсом в его раннем творчестве («Попугай Флобера», 1985), однако имела литературно-игровой характер, представляя своеобразную интерпретацию образов флоберовского романа. В романе «Уровни жизни» писатель становится объектом наблюдения для самого себя, что позволяет ему использовать разнообразные приемы для создания образа скорби, в которую он был погружен. Так он становится героем своего романа. Пережив личную потерю, Барнс приходит к пониманию, что не всегда находятся подходящие слова, чтобы передать свое состояние, свои воспоминания. И тогда он обращается к довольно осязаемым образам, которые конкретизируют мысль автора, позволяют изучить механизм воспоминаний, обнаружить некоторую логику в работе памяти. Рассказывая истории первых полетов на аэростатах, в первой части романа Барнс стремится к максимально достоверному воспроизведению чувств воздухоплателей и акцентирует внимание на неожиданном ракурсе, с которого они увидели себя: «Внизу – бесконечные кудрявые облака, заслоняющие от нас землю, а может, дельту... а потом нам открылось поразительное зрелище. Солнце <...> отбрасывало на эти кудрявые облака тень – точную копию нашего аэростата. Мы видели шар, стропы, корзину и – что самое удивительное – свои четко очерченные головы. Впечатление было такое, словно мы разглядывали гигантскую фотографию самих себя, нашей экспедиции» [Барнс 2014: 71] (выделено нами – Ю.С.). Этот коллективный взгляд очевидцев убеждает человека в истинности происшедшего. Затем писатель соотносит это «обыкновенное чудо» с работой памяти, в возможностях которой человек со временем начинает сомневаться: «Мы тонем во снах и тонем в воспоминаниях. Да, действительно, воспоминания о минувшем возвращаются, но мы уже прониклись стра-

хом, и я не уверен, что возвращаются те самые воспоминания. Их точность не может подтвердить никакой очевидец. <...> Больше нет возможности прибегать к методу триангуляции, наблюдения с воздуха, чтобы складывать из двух смутных воспоминаний о каком-либо событии одно цельное и более надежное. А потому твои собственные воспоминания, изложенные в первом лице единственного числа, качественно меняются. Это не столько воспоминание о событии, сколько воспоминания о фотографическом снимке некоего события» [Барнс 2014: 171-172]. Постигание смысла этого сравнения воспоминаний с фотографией требует определенных знаний в области этого искусства, ведь один и тот же объект, запечатленный фотографом в меняющихся условиях («движение азростата», «рассеявшиеся облака», «изменение угла лучей солнца»), не будет тождественен сам себе. Для уверенности в точности воспоминаний нужен Другой, чей опыт схож с твоим. Однако никакие теоретические труды, где отражено многовековое коллективное знание о скорби, не смогут подготовить человека к потере и пережить ее «правильно». Тем не менее, вспоминая о своих чувствах в первые годы вдовства, Барнс приходит к пониманию, что скорбь все-таки имеет универсальные для всех людей свойства: «Скорбящий редко ощущает себя <...> хотя бы просто англичанином» [Барнс 2014: 121].

Глубина, как ее понимает Барнс в своем произведении, это «моральное и психологическое измерение; вместе с тем глубина – измерение физическое» [Барнс 2014: 28]. Автор эссеистически развивает мысль от истории Надара, освоившего глубины парижских Катакомб, и многочисленных неудач первых воздухоплавателей – к размышлениям о скорби, ее качественных характеристиках, представленных через осязательные метафоры падения в ледяное Северное море, где пробковый пояс не дает надежды на спасение; падения в цветник, куда ноги вошли по колено, а разорванные внутренности вывалились наружу; через сравнение с операцией по удалению камней из желчного пузыря. Каждая из этих метафор раскрывает болезненность душевного состояния Барнса-героя, а писательство становится для него «формой терапии», по меткому определению Грэма Грина. «Глубинное» пространство связано с понятиями нехватки, утраты, «провалов памяти». Изучая свои чувства и воспоминания, Барнс открывает новое ощущение: «будто она [жена] ускользает от меня вторично: сперва я теряю ее в настоящем, а затем – в прошлом» [Барнс 2014: 152]. Писатель сравнивает память с «фотоархивом ума», где карточки с годами становятся все менее четкими.

Созданное Барнсом пространство памяти подвижно и размыто в своих границах. Но в то же время писатель изобретательно скрепляет фрагментарные отрывки воспоминаний о своей семейной жизни с помощью по-

вестования о любви и потерях в жизни других людей. Автор в характерной для него манере свободно обращается с историческими фактами и соединяет судьбы известных личностей, предлагая свою версию происходящих во второй половине XIX века событий и наполняя рассказ деталями, характерными для той эпохи – эпохи «фотографии, электричества и аэронавтики» [Барнс 2014: 18]. Читатель узнает множество сведений об устройстве летательных аппаратов и о трудностях первых полетов на аэростатах, о технических подробностях изготовления фотографии в XIX веке – все это способствует ощущению объективности повествования, определенности его пространственно-временных границ, объемности образов.

«Высота», с которой можно оценить историческую эпоху, задается как метафорический образ в романе Е. Водолазкина «Авиатор». Очнувшись после многолетней «заморозки», Иннокентий Платонов постепенно восстанавливает в памяти свою жизнь – с детских лет до эксперимента, проведенного с ним в лагере на Соловках. Одно из основных воспоминаний детства героя, связано с его посещением Комендантского аэродрома, где он впервые видит полет на аэроплане и гибель летчика. Этот опыт открывает герою оборотную сторону его детской мечты: за свободой парения в воздухе может последовать утрата высоты и катастрофа. Воспоминания Платонова о детских играх выведут его к пониманию сложного личностного выбора в ситуации, когда высота утрачена: кузен Сева, с которым он играл в авиаторов, отдаст особое распоряжение об отправке Платонова в 13-ю роту Соловецкого лагеря особого назначения – «одно из самых жестоких мест на Соловках» [Водолазкин 2016: 260].

Иной эпизод воспоминаний героя о полете авиатора позволяет осознать его как символ «надлежащего течения жизни» [Водолазкин 2016: 345]: «Вот бежишь ты по жизни со слабой надеждой взлететь, и все смотрят на тебя с жалостью, в лучшем случае – с непониманием. Но ты – взлетаешь, и все они с высоты кажутся точками. Не потому что в мгновение так уменьшились, а потому что план сверху (лекции по основам рисунка) делает их точками – сотней обращенных к тебе точек-лиц. <...> А ты летишь в избранном тобой направлении и чертишь в эфире дорогие тебе фигуры. Стоящие внизу ими восхищаются (немножко, может быть, завидуют), но не в силах что-либо изменить, поскольку в этих сферах все зависит лишь от умения летящего. От прекрасного в своем одиночестве авиатора» [Водолазкин 2016: 346]. Это те возможности «аппаратов тяжелее воздуха», о которых мечтали в XIX столетии герои романа Барнса, – возможности, которые должны были привести человека к свободе и демократии (очевидно, что здесь Барнс позволил себе иронию). Однако эта свобода

все же оказывается лишь иллюзией, что доказывает судьба Платонова, через призму которой писатель стремится осмыслить историю XX века.

В романе «Авиатор» повествование строится по принципу контраста. Автор чередует описания радостного детства героя и сцены из лагерной жизни. Образ за образом, по-прустовски ассоциативно запуская механизмы памяти благодаря сенсуалистическому толчку из внешнего мира, герой восстанавливает свою прошлую жизнь, мысли и чувства, облекает их в слова. Детские воспоминания яркие, динамичны, наполнены множеством природных образов: бегущими водами Оредежи, свежестью ветра, колыхающимися травами – всем тем, что может наполнить человека счастьем. Это память об утраченном Рае. Образы рождаются в памяти художника, поэтому на протяжении всего повествования отличаются максимальной конкретностью и с легкостью могли бы быть воссозданы на полотне. В то же время воспоминания героя включают и нехарактерный для детского восприятия образ: отец и мать в доме, под огромным желтым абажуром, беззвучно занимаются своими обыденными делами. Этот фотографический образ любой человек сможет воссоздать благодаря старым, пожелтевшим от времени фотокарточкам, за каждой из которых своя история.

Воспоминания героя сопровождаются и страхом одиночества, наступающее с утратой дома, близких, истории, пространства и времени. Второе измерение пространства романа – глубина – имеет, как и в романе Барнса, прежде всего психологические характеристики и связано с мотивами сна, смерти, утраты. Иннокентию Платонову было суждено потерять свою возлюбленную, Анастасию, дважды: в 1930-годы, когда герой был отправлен в лагерь, и в 1999 году, когда она умирает. Фантастическая ситуация «воскрешения» позволяет сопоставить юношеское восприятие любви и новый опыт чувств, полученный Платоновым с внучкой его возлюбленной. Память героя о прошлой любви дает ему шанс обрести счастье в настоящем. Однако через открытый финал романа автор вновь намекает на «утрату высоты».

Эпизоды из лагерной жизни объединяются вокруг образа Секирной горы, где на вершине находился штрафной изолятор для заключенных. Выход из него, утрата «высоты» – чаще всего смерть, перед лицом которой человек осознает относительность всех ценностей, становится равнодушен не только к другим людям, но и к собственной судьбе. «Глубина» как пространственное измерение в романе Водолазкина воплощена и в образах погребенных под снегом заключенных – «подснежников», которых даже не торопились искать, чтобы предать земле и которые также стали типичной деталью эпохи тоталитаризма. А в конце XX века толчком к новым воспо-

минаниям Платонова становятся прогулки по кладбищу, где в глубине (в прямом смысле слова) покоятся те, кто повлиял на судьбу героя.

Иннокентий Платонов был «вынут» из своего исторического времени и «заброшен» в будущее. «Хронотоплес» – так назовет это состояние Настя, подруга Платонова. Герой начинает задумываться о своих индивидуальных задачах в это новое время. Восстанавливая в своей памяти эпоху с характерными для нее деталями, герой постепенно отходит от отрицания великого исторического смысла своего времени (что утверждает доктор Гейгер). Платонов не желает считать себя «заложником великих общественных событий» [Водолазкин 2016: 93] и пишет в своем дневнике: «Великие события растут в каждой отдельной личности. В особенности – великие потрясения» [Водолазкин 2016: 93]. Но, записывая свои размышления о XX веке, герой заполняет лакуны, образовавшиеся вследствие его заморозки, «вспоминает» и то, чего он не видел. «Всегда найдется тот, чей обзор достаточно широк. Например, авиатор» [Водолазкин 2016: 409] – эта фраза с последних страниц произведения, вынесенная и в качестве эпиграфа к роману, определяет широту охвата мысли героя о роли отдельной личности в истории. В конечном итоге это приведет его к пониманию своей ответственности за весь XX век: «Пусть я был тогда заморожен, но я ведь – был! Значит, и это время – мое время, я несу и за него ответственность. Я чувствую двадцатый век как свой целиком, без исключений» [Водолазкин 2016: 380]. Так писательство становится терапией и для Платонова.

Водолазкин структурирует повествование в форме дневниковых записей сначала одного героя, затем нескольких. Указание на дни недели, в которые ведется запись, отражает динамику воспоминаний. Однако к концу романа записи героев уже не датированы и не персонифицированы, к тому же Иннокентий предлагает Насте и Гейгеру записывать то, что происходило «на обочине» его жизни, так как эти образы существуют вне времени. Записи героев вновь воссоздают образы природы и дома: журчание ручья, аромат свежесваренного чая и т.п. Настя отмечает: «Все описания Платоша настоятельно просит датировать. <...> Затем, говорит, чтобы показать, что фундаментальные события (то же питье чая на веранде) способны определять совершенно разные времена, а значит – универсальны» [Водолазкин 2016: 365]. Таким образом, человеческий опыт и воспоминания попадают в единое поле памяти, лишаются своей уникальности, так как существуют вневременные, внеисторические представления о счастье, горе, смерти, любви. Платонов формулирует свою идею: «Да, у каждого человека свои особенные воспоминания, но есть ведь вещи, которые переживаются и вспоминаются одинаково. Политика, история, литература – они воспринимаются по-разному. Но шум дождя, ночной шелест

листьев – и миллион других вещей – все это нас объединяет» [Водолазкин 2016: 348].

Универсализирующий характер носят и многократно повторяющиеся образы-символы, генетически связанные с мифологией. В романе Барнса это Орфей, спускающийся в подземное царство за своей женой Эвридикой; Эдип, лишившийся матери-жены; Электра, скорбящая об отце. В романе Водолазкина герой сравнивает свою историю с историей Лазаря; на протяжении всего повествования неоднократно описывается стоящая на шкафу статуэтка Фемиды, символически намекающая на виновность героя, хотя его имя говорит об обратном.

Барнс и Водолазкин помещают своих героев в «настояще-прошедшее» [Барнс 2014: 169], где границы между воспоминаниями и сегодняшней жизнью размыты. Подобный прием помогает авторам объективировать субъективный опыт, художнически осмыслить возможности человеческой памяти, попытаться вывести некую универсальную формулу для формирования единого поля памяти разных поколений.

## **Литература**

Барнс Дж. Уровни жизни / пер с англ. Е.С. Петровой. М., 2014.

Водолазкин Е.Г. Авиатор. М., 2016.

## Раздел 6

# ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ЖАНРЫ, МОДЕЛИ, ОБРАЗЫ

## ПУШКИН – ГОГОЛЬ – Л. ТОЛСТОЙ («БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА» – «ВИЙ» – «ДЬЯВОЛ»)

*С.А. Шульц,*

Россия, Ростов-на-Дону

s\_shulz @ mail.ru

Пушкин создает в «Барышне-крестьянке» парадоксальный «двуединный» образ главной героини, трансформация и развитие которого в аспекте исторической поэтики в повестях Гоголя («Вий») и Толстого («Дьявол») приводят к «демонизации» фигуры возлюбленной.

Ключевые слова: Пушкин, Гоголь, Толстой, «двуединный» образ, демонизация.

In Pushkin's story «Baryshnya-krestianka» the ambivalent image of the mistress is create. In aspect of a historical poetics the development and transformation the image of the mistress in Gogol's «Vij» and in L. Tolstoy's «Devil» result in the «devilation» of her person.

Key words: Pushkin, Gogol, L. Tolstoy, ambivalent image, «devilation».

Пушкин задает в «Барышне-крестьянке» парадоксальный «двуединный» образ главной героини, трансформация и развитие которого в аспекте исторической поэтики в повестях Гоголя («Вий») и Л. Толстого («Дьявол») приводят к «демонизации» фигуры возлюбленной. В конечном счете все три автора совершают выход в сферу постижения неких сущностных бытийных, жизненных смыслов.

В константах образного мира «Барышни-крестьянки» Пушкин эксплицирует устоявшиеся литературно-культурные каноны, маски, стереотипы, амплуа, то подчеркивая, то развивая, то дезавуируя их [Сурат, Бочаров 2007: 204]. Все пушкинские персонажи исполняют определенные роли, в соответствии с заданными архетипами: играют персонажи, играет автор и послушный ему нарратор Белкин.

Общеизвестные связи «Барышни-крестьянки» с «Бедной Лизой» Карамзина подчеркнуты Пушкиным уже хотя бы общим именем главных героинь, и связи эти переосмыслены в игровом ключе; пушкинский финал, в отличие от карамзинского, позитивен. Карамзинская крестьянка погибает,

пушкинская «крестьянка» превращается в госпожу и счастливо выходит замуж.

Одна из возможных составляющих интертекста «Барышни-крестьянки» – опера итальянского композитора Дж.Б. Перголези «Служанка-госпожа» (1733). Она считается первым классическим образцом оперы-буффа (комической оперы). Название произведения Перголези прямо перекликается с названием повести Пушкина и, возможно, служит «источником» пушкинского названия. Вместе с тем у Перголези реальная (не воображаемая) служанка становится реальной госпожой только после брака со своим бывшим хозяином, в финале. Таким путем она в действительности меняет свое «социальное амплуа».

Налицо игровой, комический момент у обоих авторов. Опера Перголези, проникнутая эгалитарными идеями Просвещения, предвосхищая сентиментализм, утверждает морально-экзистенциальное равенство сословий, подчеркивает единство человеческой природы, одинаковое значение чистых чувств для всех индивидов.

В целом архетип родственных диад «служанки-госпожи»/«барышни-крестьянки» так или иначе восходит к мифологическому архетипу единства и слитности «царя» и «раба», «господина» и «слуги», «хозяина» и «работника». Существовал архаический ритуал временной замены царя (господина) рабом (служгой) – например, во время болезни правителя, при смене власти или по другим причинам. Претерпев временное умаление «в» подданном, властитель возрождался вновь для новой жизни, уже в новом качестве. Здесь наблюдаются черты «посвятительного» обряда инициации.

Так и Лиза, превращаясь в Акулину, временно «умирает» для жизни, чтобы выйти замуж, что подчеркивает именно инициальную основу сюжета повести. В структуру образа Лизы вложен мотив постоянной игры на переходах от одного ее статуса к другому: например, она специально спрашивает мнение Алексея о себе как о «барышне», получая отрицательную характеристику. Так «раздвоение» статусов предельно усиливается и форсируется.

Лиза соединяет ипостаси «барышни» и «служанки» (если вспомнить обозначение статуса героини у архетипического для Пушкина Перголези), причем последней как именно крестьянке приданы черты естественности, простодушия, искренности – т.е. всего того, что затем Алексей не обнаруживает в предмете своей страсти, увидев «Акулину» в реальной личности Лизы: «Лиза, его смуглая Лиза, набелена была по уши, насурьмлена пуще самой мисс Жаксон; фальшивые локоны, гораздо светлее собственных ее волос, взбиты были, как парик Людовика XIV; рукава à l'imbécile торчали



как фижмы у Madame de Pompadour; талия была перетянута, как буква икс, и все бриллианты ее матери, еще не заложенные в ломбарде, сияли на ее пальцах, шее и ушах. Алексей не мог узнать свою Акулину в этой смешной и блестящей барышне. <...> Алексей продолжал играть роль рассеянного и задумчивого. Лиза жеманилась, говорила сквозь зубы, нараспев, и только по-французски» [Пушкин 1977-1979, VI: 110-111].

Не угадав свою возлюбленную, Алексей видит во «впервые» явившейся ему барышне прямо противоположные «Акулине» черты: чопорность, жеманство.

Узнав в начале перипетии повести о «крестьянском» статусе «Акулины», Алексей предпочитает представиться ей камердинером барина, чтобы уравнять статусы. Когда Алексей, наконец, опознает в Лизе барышню, это приводит к комическому диалогу, во время которого Алексей говорит по-русски, а Лиза отвечает ему по-французски.

У Пушкина налицо просветительский и сентименталистский мотив критики «цивилизации», «света», «культуры», выдвижение идеи «естественного человека». «Крестьянская» ипостась Лизы, сам пространственно-временной континуум повести задает существенные элементы идиллии и идилличности вообще; готовность Алексея принять Лизу как «Акулину» закрепляет их.

«Алексей не влюбляется ни в барышню, ни в крестьянку, ему нравится их оксиморальное смешение», – считает В. Шмид, с чем в основном нельзя согласиться, т.к. Алексей не только «очарован», но еще и «околпачен», «одурочен» Лизой в ее инициативах, в навязываемом ею имидже. Недаром В.И. Тюпа рассуждает о «плутовской» «роли» Лизы [Тюпа 2001: 51], что эксплицирует вполне пикарескные коллизии. Это «околпачивание» предвещает демонизированные трансформации образа возлюбленной в «Вие» и в «Дьяволе». Ср. также последующее блоковское о «Прекрасной Даме»:

Как ясен горизонт! И лучезарность близко.

Но страшно мне: изменишь облик Ты [Блок 1960: 94].

В приведенном пассаже Блока на фоне торжествующей высокой «идилличности» появляются мрачные предчувствия негативной метаморфозы возлюбленной. Особенно отметим принципиальное в развитии рассматриваемого интертекстуального сюжета наречие «страшно».

Пушкинским мотивом придания персонажу некоей «театральной» роли, вообще превращения персонажа в роль, у Гоголя коррелирует общий «театральный код» «Вия». В частности, Гоголь подчеркивает участие Хомы и других бурсаков в театральных представлениях, один из сюжетов которых – о св. Иосифе и Пентефрии – намекает на будущую трагическую участь Хомы: «В торжественные дни и праздники семинаристы и бурсаки

отправлялись по домам с вертепами. Иногда разыгрывали комедию, и в таком случае всегда отличался какой-нибудь богослов, ростом мало пониже киевской колокольни, представлявший Иродиаду или Пентефрию, супругу египетского царедворца. В награду получали они кусок полотна, или мешок проса, или половину вареного гуся и тому подобное» [Гоголь 2009: 416]. Последнее предложение комически контрастно описанным ранее Гоголем высоким вертепным сюжетам.

В церкви Хома в соответствии с отмеченным «театральным кодом» «Вия» действует согласно «ролевому поведению»: пытается принять все необходимые меры против нечистой силы.

Подобно тому, как непосредственно сама Лиза выступает у Пушкина инициатором любовных отношений, так и панночка в «Вие» сама соблазняет Хому, являясь зачинщицей сюжетных перипетий (Ср.: [Софронова 2010: 67]). В плане исторической поэтики допустимо говорить о своеобразном переходе пушкинской героини-любви в «Вий», где она донельзя трансформируется и демонизируется: инфернальное обнаруживается Гоголем внутри самого идиллического [Шульц 2009].

Л.А. Софроновой глубоко подмечено «отсутствие признаков окультуренной природы вокруг дома сотника» [Софронова 2010: 219], что также коррелирует с некоей «хтонизированной» идиллическостью хронотопа «Вия», с властью в «Вие» природы как «падшей», подпавшей под воздействие дьявола силы. Это во многом антишеллингианский момент: для Шеллинга природа была «самопознающей», «самопонимающей» [Лазарев 1976: 46, 47], т.е. чем-то позитивно-духовным.

В случае «Вия» мы сталкиваемся с борьбой негативно-духовного (природа как «антиприрода» инфернального) и позитивно-духовного (спиритуалистическое карнавальное мировоззрение школярства).

У Пушкина Алексей в определенный момент чувствует, что он весь «во власти» «Акулины». Буквально фантастический регистр «власти» панночки над собой ощущает Хома, стремясь освободиться от нее. «Власть» панночки проявляется также после ее смерти, когда она и ее хозяйка во время бдений Хома над ее телом в церкви пытаются умертвить его и завладеть его душой. Во «власти» безудержного влечения к «дьявольской» Степаниде оказывается у Толстого Иртенев.

Л.А. Софронова справедливо указала, что главная героиня в «Вие» существует даже больше, чем в двух ипостасях (не только в личинах молодой красавицы и старухи): она и в скирду превращается, и в собаку, и в «мертвеца». Насчет выделения статуса «мертвеца» можно ответить, что это лишь панночка после своей «смерти», т.е. это не столько статус, сколько состояние. С другой стороны, Гоголь пишет об умершей именно

«мертвец», а не «мертвая», что весьма многозначительно и многосмысленно.

Ср., впрочем, словоупотребление «мертвец» в поэме Пушкина «Полтава», здесь нет никакой двусмысленности:

И дева падает на ложе,

Как хладный падает мертвец [Пушкин 1977-1979, IV: 206].

Постулируемая Гоголем близость мотивики ведьмы мотивике старухи соответствует мифологическо-фольклорным представлениям. Но вот соединение ипостаси ведьмы с ипостасью прекрасной панночки уже само по себе довольно необычно, загадочно и соотнесено с одной из гоголевских трактовок красоты, а именно подчеркиванием в красоте, наряду с уранической, ее демонизированной стороны (Ср.: [Манн 2004: 336]).

Трудно разделить мнение исследователей, считающих, подобно Е.И. Голубевой, что причиной мрачной развязки «Вия» является «слабость веры и непристойная жизнь бурсака, богослова (не богослова, а студента-«философа»! – С.Ш.) Хомя Брута, который постоянно и сознательно нарушал заповеди» [Голубева 2016: 60]. Здесь совершенно не учтена авторская идея исключительной инициативности дьявольских сил, с одной стороны, и карнавальным характером образа Хомя, с другой.

Вместе с тем, в собственно «средневековом» контексте рассмотрения сюжетной ситуации «Вия» позиция Е.И. Голубевой несколько более оправданна, но не более того. В карнавально-ренессансном контексте вскрывается уже иной смысл «Вия»: испытание-обновление жизни, которого герой не выдерживает. В основном Гоголь не ставит дилеммы оправдания или осуждения героя, но он, по крайней мере, подчеркивает исключительность инициативности нечистой силы, что будет чрезвычайно принципиально для «Дьявола» Л. Толстого, полностью оправдывающего своего протагониста.

В «Дьяволе» Иртенев считает, что брак закрывает для него (как и для всякого человека в его ситуации) саму возможность любой связи на стороне. Фривольные отношения до брака с крестьянкой Степанидой, как и со многими другими женщинами, после женитьбы Иртенева должны были остаться для него в прошлом. Неожиданно увидев после брака Степаниду вновь, Иртенев чувствует колоссальное потрясение.

Имя жены Иртенева – Лиза – совпадает с именем героини «Барышник-крестьянки» и «Бедной Лизы», что закономерно. К тому же у героинь Пушкина и Толстого фамилии заканчиваются на «-ская». Возникает значимое созвучие: Лиза Муромская (у Пушкина) и Лиза Анненская (у Толстого).

Толстовская Лиза, впрочем, также оказывается парадоксально несущей свою часть вины – из-за своей «неестественности» (городская; бары-

ня), из-за своих имплицитных (они нигде не проявлены прямо, но заданы статусом жены) требований быть верным только ей. Степаниде же, напротив, придаются вольно или невольно качества «естественности», «искренности», «органичности» – ср. черты пушкинской «Акулины» в восприятии Алексея. Но в этой «естественности» Иртенев вдруг обнаруживает инфернальное.

Иртенев, постулируя возможность существования только одного предмета страсти, испытывает влечение и к «барышне» (Лиза), и к «крестьянке» (Степанида). Можно сказать, имеет место некое двоение (раздвоение) заданной в качестве заведомо «единой» (имеем в виду постулирование единственности) возлюбленной Иртенева. Так объект страсти, подобно ситуации в повести Пушкина, раздваивается на «две» половины, но только теперь они резко противопоставлены одна другой. «Барышня-крестьянка», «служанка-госпожа» перестает быть строго двуединым образом. Отныне барышня отдельно, крестьянка – отдельно.

Нередко отмечают, что в «Дьяволе» Толстой показал одержание героев сверхъестественной властью в ключе героев Достоевского [Wilson 1988: 412]. Но насчет Достоевского – тут скорее внешнее сходство, поскольку Толстой подразумевает все же не столько «сверхъестественную власть», сколько недолжное бытийное устройство мира и человека – мысль, близкая богоборческим вариантам романтизма.

Во второй половине своей повести Толстой резко «романтизирует» сюжетную ситуацию, предстающую теперь в виде некоего мрачно-«романтического» противоборства страстей (а не «идей», как у Достоевского) внутри героя, которому тот пытается найти некое внешнее оправдание. Красный платок Степаниды находит соответствие в том числе в образных концептах романтических новелл Э. По (ср. негативную символику «Маски красной смерти») или Н. Готорна (ср. сниженную коннотацию «владелицы алой юбки» в новелле «Мой родич, майор Мольнью» [Готорн 1982: 38]). Отдельного разговора заслуживает сопоставление «Дьявола» и символики заглавного символа романа Готорна «Алая буква», символики, разворачивающейся на различных уровнях художественно-смыслового целого этого романа.

## Литература

Блок А.А. Собрание сочинений в 8 т. М.; Л., 1960. Т.1.

Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем в 17 т. М.; Киев, 2009. Т.2.

Готорн Н. Избранные произведения в 2 т. Л., 1982. Т.2. (пер. А. Щербакова).

Голубева Е.И. Библейский текст в творчестве Н.В. Гоголя. Дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. М., 2016.

Лазарев В.В. Шеллинг. М., 1976.

Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни. 1809-1845. М., 2004.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. 4-е изд. Л., 1977-1979.

Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. СПб., 2010.

Сурат И.З., Бочаров С.Г. А.С. Пушкин // Русские писатели. 1800 - 1917. Биографический словарь. М., 2007. Т.5. С.189-216.

Тюпа В.И. Карнавальные пары в «Повестях Белкина» // Поэтика русской литературы. К 70-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2001. С.45-58.

Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С.55.

Шульц С. А. Идиллия и Хтонос (От «Вия» Гоголя к «Дьяволу» Л. Толстого) // Восток – Запад в пространстве русской литературы и фольклора: Материалы Третьей междунар. науч. конф. (заоч.) / Отв. ред. Н. Е. Тропкина. Волгоград, 2009. С. 317–322.

Wilson A.N. L.N. Tolstoy. L., 1988.

## **МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «ДНЕВНИК ЛИШНЕГО ЧЕЛОВЕКА»**

*А. Молнар*

Венгрия, Дебрецен

manja@t-online.hu

В данной статье рассматривается поэтическая функция пространственных метафор в повести Тургенева «Дневник лишнего человека». Пространство в произведении составляют такие элементы, как обрыв, сад, дом. Они определяют не столько т.н. пейзаж, как акт письма, созидание дневника, в корне переосмысливающего концепт «лишности».

Ключевые слова: Тургенев, пространственные соотношения, образы природы, «лишность».

This article discusses the poetic function of spatial metaphors in Turgenev's novel "The Diary of a Superfluous Man." Space in the novel represents items such as precipice, garden and house. They construct not as much the so-called landscape as the material for the act of writing, the creation of the diary, re-interpreting the concept of "superfluosity".

Keywords: Turgenev, spatial relationships, images of nature, "superfluosity".

Рассмотрим в нашем кратком сообщении, как меняется структура пространства в повести И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека». Пространственные отношения мы здесь понимаем как организацию при-

родных метафор и функцию, которую они выполняют в данном произведении. Как отмечает А. Григорьев, пантеистическое у Тургенева «болезненно» [Григорьев 1964: 253]. Это можно проследить и в том, что в отношении природы Чулкатурин тоже выступает как отвергнутый любовник: так дублируются перипетии его романа с Лизой [Манн 1996: 146]. Кроме того, сравнения из мира природы служат для маркировки разобщенности героя с миром и его же стремления самоутвердиться [Мусий 2016: 165]. Остановимся кратко на тех моментах, которые, на наш взгляд, образуют поэтические связи между составляющими пространства – элементами природы и дома. Необходимо делать оглядку и на соотношение акта письма и самоосмысления героя, так как в повести слово «лишний» определяет потенциальный круг значений, смысловой потенциал, который развертывается посредством знакового корпуса текста.

В названии **поместья** Чулкатурина «Овечьи Воды» отмечена, с одной стороны, связь с водой (см. ниже), а с другой, с домашним животным, символизирующим не только «глупость», но и жертвенность, невинность и воскресение. Эту связь подчеркивает и сравнение себя, своей болезни больным автором дневника с овцой: «я сегодня кашляю, как старая овца» [Тургенев 1968: 38]. Здесь наблюдается сближение болезни и переломной ситуации личности через звуки *ш-л-я* (кашлять) – *л-и-ш* (лишний). Обратимся к тем мотивам и звуковым индексам, которыми в тексте повести отмечена эта **лишность**, переходящая в **исключительность**.

Умиравшему герою кажется, что отвлекая его от осмысленного акта письма, няня углубляет его «лишность» и ускоряет его смерть. В заботе Терентьевой, предлагающей Чулкатурину: «напейтесь чайку да лягте» [Тургенев 1968: 41], проявляется только эгоизм и расчет на дом и поместье. В этой связи отметим, что времяпровождение городского общества **на природе, в роще** в основном тоже состоит из чаепития. Для выражения такой опустошенности общения Чулкатурин как субъект дневника и образует слово: «чайничают» [Тургенев 1968: 45]. Через слово «**чай**» в повествовании задается звуковая и мотивическая тема (**вода**), которая связывается с основной темой повести (**пустое слово**). Горячий чай только скрывает холодность в человеческих контактах.

Подобными оттенками чувств отмечены и семейные отношения. **Природа** олицетворяется, и через семантическую оппозицию чужого «гостя» и родного «ребенка» сближается с образом матери героя. В результате такой поэтической операции, качества холода и равнодушия переносятся на природу, опять же образуя новое слово. Чулкатурин признается: природа «обошлась со мной, как с неожиданным и незванным гостем», так же как и в словах некоего шутника: мать героя «обремизилась» им

[Тургенев 1968: 38]. Наблюдается ресемиотизация, отказ от привычных референтов (неожиданное сближение образа «**гость**» с карточным термином «обремизилась»). В мире же повести, беспрестанная, «**муравейная**» деятельность матери вызывает у героя отвращение и обесмысливается, так как скрывает «**холод**» в отношениях. Такое движение обрывается только при смерти матери, испытывающей покой.

Порочная страстность отца героя, наоборот, возносится, как составляющее **любви**. Любовь, как правило, у Тургенева соотнесена со **смертью**. Смерть отца описывается детально, а сентиментальное отношение переносится и на воспоминания: «немые рыдания подступают мне под горло» [Тургенев 1968: 33-34]. Акцентируется избыточность (соленой формы) воды. Оппозиция **воды** и **огня**, **холода** и **тепла** пронизывает текст, так как эти словесные индексы обозначают основные противоположные миры, выстраивающиеся в повести. Метафорическое тождество таким образом манифестирует оппозицию, и, в результате, привычные концепты также переосмысливаются.

В тексте дневника рядом с каждым воспоминанием помещается размышление о смысле жизни. В детализации эпизода на **обрыве**, где Чулкатурин и Лиза поражаются закатом **солнца**, субъект дневника сопоставляет осмысление жизни с проходящим **звуком**: смысл жизни становится внятным только «спустя несколько времени» [Тургенев 1968: 36]. Страстные чувства героя (см. также фамилию Ожогина – ожог), которые возникают на краю оврага, переносятся на природу («страстный» «пожар зари»), но его язык немеет. Как утверждает А. Ковач, «свое чувство говорящий идентифицирует по аналогии с нарисованной великолепной картиной заходящего солнца» [Ковач 2009: 377]. Сентиментальные ноты особенно ярко подчеркивают серьезность перелома – переживания любви – в душе Чулкатурина, однако воспоминания в дневнике уже пронизываются самоиронией. По этой причине и требуется письменное оформление, вербализация воспоминаний, визуальная фиксация звуков, ибо чрезмерная саморефлексия без дискурсивной компетенции приводит только к осознанию бессмысленности жизни [Ковач 2009: 382]. В повести приводится и другая альтернатива: действию природы подвергнута и Лиза. В этом намечается ее общность с Чулкатуриным и акцентируется ее отличие от других. В ней происходит перелом взросления, готовности к любви, а позже и трагический перелом из-за расставания с князем. Однако сама любовь не обесмысливается Лизой – подтверждение этому она находит в письме князя.

Несмотря на контраст между настоящим и прошедшим временем (прогулка в роще описывается в морозный день) любовная история ставится в параллель с весенней погодой (теплое, молодое, пахучее, **светлое**):

«какой-то светлой полосой в моей тусклой и серенькой жизни» [Тургенев 1968: 45]. **Оттепель** во время созидания дневника параллельна детализации расстройства надежд Чулкатурина на счастье с Лизой, но означает «расцвет» любви для Лизы и князя, метафоризируемого **солнцем**. В отношении же акта письма вводится поэтическая инновация: приятная погода прерывает продолжение письма, и только ее ухудшение восстанавливает творческие силы для воспроизведения поражения героя. Пик любви Лизы и князя отмечен известными штампами, поэтому и требуется критический пересмотр как письма, так и опыта бытия, без использования риторических конвенций или социальных речевых дикурсов. Шаблонные выражения постепенно вытесняются новыми, необычными сравнениями. Именно в этом аспекте можно обнаружить актуализацию мотива **разбитого стекла / льда**. Чулкатурин переживает крушение своих надежд в такой форме.

Эпизод с **зеркалом** служит для подтверждения ошибочности предположений героя по поводу взаимности чувств с Лизой. Как известно, здесь метапоэтически отражается и поприщинская ситуация [Манн 1994: 141], таким образом добавляется также аспект «малости», другого литературного штампа: «маленького человека», образ которого переплетается с «лишним человеком». У Тургенева «лишний» человек сознательно отказывается от «лишения» себя жизни. Фоническая секвенция, выстраивающая в фрагменте текста – «я ни разу не подумал лишить себя жизни. Отчего это мне не пришло в голову, не знаю...» [Тургенев 1968, 57] – (см. *приличный – лишить – пришло*) свидетельствует об этой новой и неожиданной связи между жизнью и «лишнестью», и смертью и «не-лишнестью». В тексте в целом разворачивается как раз эта звуковая и смысловая тема. Читательское визуальное мышление может производить связь, которая не существует во внешнем мире, тем не менее язык повести обозначает как смысловой мир звука. В тургеневском нарративе восстанавливается и разворачивается знаковое единство слов: образов, понятий и звуков. Связывание отдаленных по своему значению слов (по заменителям – звукам) присваивает новое толкование и образу князя (см. **приличный**).

В дневнике героя уже отражается необходимая дистанция к его книжному помыслу напасть на князя и зарезать его: в таком «**скверном городе**», как О., «приличнее» торговать бубликами. Другой клишированный поступок Чулкатурина – это вызов князя на дуэль. Это происходит во время **бала**, на танцплощадке у губернатора. Высокопоставленный (как в буквальном, так и переносном значении) князь легко унижает Чулкатурина, не способного отвечать ему достойно, заменив его фамилию – в которой содержится намек на чулки, как на нижнее белье – на поверхностную



покраску: «Штукатурин». Само слово/имя содержит несколько потенциальных историй для развертывания.

Дуэль же происходит не в закрытом пространстве или в богатом доме, а символически «в той самой березовой **роще**», где Чулкатурин «некогда гулял с Лизой, в двух шагах от того **обрыва**» [Тургенев 1968: 65]. В презентации дуэли как переломного поступка героя тоже повторяются те атрибуты и предикаты, которые обозначали переломный момент с Лизой. Как утверждает Мусий, «с появлением князя почти полностью исчезают описания природы» [Мусий 2016, 151]. Однако это не совсем так. Кажется, в тексте повести знаки демонстрируют образ князя, а в мире повести природа вторит ему. Атрибутика «великого» соперника контрастирует образу и миру «маленького» человека: «Князь был, без преувеличения, **свеж, как розан**» [Тургенев 1968: 65]. Приличная, а не природная **тишина, свежесть, холод и смех** характеризуют соперника и его слово в презентации субъекта дневника. Вегетативный мир, в том числе и деревья, также включаются в процесс метафоризации, развернутый в тексте в связи с образом князя и понятием «**великий / великолепный**». В то время как в сюжете Чулкатурин только срывает листья с **дерева**. Этот акт выступает как замещение его слова, а своим примирительным словом князь полностью уничтожает Чулкатурину.

Высказанное слово князя обнажает в тексте **холод луча** солнца и при его расставании с Лизой: «**холодно** отвечал, что» и не думает жениться на ней [Тургенев 1968: 72]. В результате все должно перемениться в пользу Чулкатурину. Это является неожиданным поворотом в «сочиняемой» им истории. Но так же, как и в природе, для героя это улучшение оказывается мимолетным. Чулкатурин снова видит Лизу на вечернем служении в **церкви** в «серый, **ненастный** день» [Тургенев 1968: 70]. Отметим, что описание церковного обряда, связанного с похоронами отца, и расставание Лизы со своей любовью образует в повести явный параллелизм. Различие между двумя эпизодами наблюдается в том, что Лиза в церкви овеяна только холодом и заливается слезами позже. Героиня потеряла свое детское **слово** и теперь старается найти слова молитвы. Пространству присваиваются признаки погоды, окружающего мира. **Холодный луч** падает из окна – **стекла**. Вопреки привычной темноте, утверждается **белый** цвет, который также входит в мотивный ряд, присваиваемый образу князя. Метафора как основное средство совмещения несовместимых значений здесь распространяется на отдаленные друг от друга образы.

После этого эпизода поведение Чулкатурину наделяется атрибутами и предикатами образа князя. Это обозначается словом «**приличный**», и примыкающими к нему подобными понятиями – **великодушный,**

**свежий, белый:** с него «так и веяло скромным торжеством, снисходительным участием и беспредельным великодушием», что доставляло ему «ощущение праздничное и свежее», словно на нем «был белый жилет» [Тургенев 1968: 72-73]. Своим отношением Чулкатурин только роет бóльшую пропасть между собой и Лизой, которая не реагирует на его слова и действия ожидаемым им образом. Героиня проявляет к влюбленному в нее человеку холодность, обвиняя его в разрушении ее счастья. Метапоэтически разоблачается литературная поза, а метафорически – формула «великодушная природа». Для освещения этого момента обратимся к описанию конца любовной истории.

Пространственные мотивы, отмеченные нами выше (обрыв, сад-роща, дерево) повторяются через признаки **старости** и дряхлости в заключительном эпизоде, когда Чулкатурин в **беседке** узнает о нелюбви / неприязни Лизы к нему. Она перекладывает роль спасителя от смерти по любви на безмолвного Бизьменкова, который, как кажется, плачет, т.е. ведет себя сентиментально, воспроизводя при этом прежнее поведение Чулкатурина. Заменяется и место последнего, как мужа, что означает доказательство его «лишности» и смерть.

Известно, что сравнение себя в начале дневника с ушибленной **птицей** («мне пришлось опустить свои ошибенные, и без того несильные, крылья» [Тургенев 1968: 49]) получает развитие в упоминании еле державшейся рамки окна **беседки**. Барсукова это понимает как разрушение мечты, «символ сломленной судьбы, понесенной утраты» [Барсукова 2002: 26]. Согласно исследовательнице, у Тургенева птица, наряду с гнездом или водой – «сквозной образ». Такому толкованию образа как символа (ср. «отпадение человека от природного целого и тоска по гармонии») должно следовать и более детальное рассмотрение повторов и семантизации данного мотива. Мы лишь приведем момент приручения в любовном эпизоде. При Лизе Чулкатурин умеет вести себя и даже **говорить** более прилично, непринужденно до момента перелома. Но повторное упоминание о кормлении птицы (см. момент закрытия калитки) означает отказ Лизы от общего чтения и общения. Чулкатурин лишается «приличного» слова. Итак, помимо Лизы такой же ушибленной птицей может стать и Чулкатурин, навсегда потерявший надежду на счастливую жизнь. Остается у него одно. Развернем эту мысль сквозь призму природных образов.

Предсмертное желание героя маркирует его пограничное положение между жизнью и смертью: «еще раз полежать в прохладной тени под дубовым кустом на скате знакомого оврага» [Тургенев 1968: 37]. Последнее желание Чулкатурина в конце дневника уже снимает направленность на себя и обращено самоотверженно к другим людям: «мои липы! ... и пусть

хорошо будет людям лежать в вашей пахучей тени» [Тургенев 1968: 79]. **Деревья** играют не просто служебную роль при роще или оврага: они покрывают человека от слишком сильного солнцезлучения, а этот момент получает свою функцию в метафоризации **солнца**. Чулкатурин же остается незащищенным от лучей (князя).

Герой хочет убедить себя в том, что, умирая, он, наконец, преодолевает свое отчуждение от мира, общества и природы. А. Ковач же обращает внимание на то, что параллельно переосмыслению воспоминаний субъектом дневника рефигурируются традиционные образы: «он не умирает, а утихает, чему соответствует становление без грома, без торжественного восклицания». «Лучи бьют и трубят у обрыва при зарождении т.н. ”любви”. Однако, перед смертью ”лишнего человека” они же дышат и сверкают» [Ковач 2009: 378]. Таким образом изменяется отношение говорящего к смерти и трансформируются его прежние шаблоны. Достигнут уникальный и неповторимый результат понимания, осуществляемого во время письменных операций для образования слова и текста дневника. Именно это является главным событием бытия, которое обозначено словом «**не-лишности**». А это неразрывно связано в произведении с самоосмыслением.

Итак, смысл слова «лишний» непрерывно формируется, как в операциях писания, так и чтения. Определение собственной уникальности существования героя скрывается в причастности бытию, манифестируемой личным письмом. Для этого необходима смена клише поведения, отражаемая в смене языка: пишущий дневник не может быть лишним, только исключительным. Дневник же добавляет переживанию – историю написания, сюжету – историю наррации. Новое слово сменяет шаблоны историй и образует знак дефицита, нерассказанной истории. А природные метафоры этого перехода были рассмотрены в нашем небольшом опыте анализа пространственных единиц.

### Литература

- Барсукова О.М. Образ птицы в прозе И. С. Тургенева // Русская речь. 2002. № 2. С. 22-28.
- Григорьев Ап. И.С. Тургенев и его деятельность. // Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С. 240-366.
- Манн Ю.В. «Истинно лишний человек». // Ж.Зельдхейи-Деак. (ред.) И.С.Тургенев: Жизнь, творчество, традиции. Budapest, 1994. С. 140-152.
- Маркович В.М. «Дневник лишнего человека» в движении русской реалистической литературы». // Русская литература. 1984. № 3. С. 95-116.
- Мусий В.Б. «...глядя задумчиво в небо широкое»: человек и природа в произведениях И.С.Тургенева 1840-1850-х годов: Монография. Одесса, 2016.
- Тургенев И.С. Собрание сочинений: в 6 т. Т.4., М., 1969.

Hetesi István. A „randevű” és Csulkaturin. (Gondolatok Turgenyev Egy felesleges ember naplója című elbeszéléséről) // Filológiai Közlöny. XXX. évf. 1984. 2–3. 235-241.

Kovács Árpád. На пути к литературной антропологии. // Studia Slavica Hung. 2009. 54/2. С.363-386.

## **ПРОСТРАНСТВО ВРАЖДЕБНОГО АНТИМИРА В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»**

*Ю.Г. Семикина*

Россия, Волгоград  
semikinajulia@yandex.ru

В статье исследуются различные аспекты пространства антимира. Автор последовательно доказывает, что Л.Н. Толстой рассматривал суицидное поведение как следствие вхождения личности в пространство враждебного ей антимира и воспроизвел историю человеческой души, находящейся в «пороговой ситуации», в трагическом столкновении добра и зла, во всех *pro et contra*.

Ключевые слова: пространство, антимир, образ, сон, фольклорная традиция

The article is devoted to various aspects of anti-world space. L. N. Tolstoy considered that suicidal behavior was caused by the occurrence of the person into hostile anti-world space and showed the history of human's soul in the «liminal situation», tragic collision of good and evil, in all *pro et contra*.

Keywords: space, anti-world, image, dream, folk tradition

Проблема добровольного ухода из жизни, поднятая в романе «Анна Каренина», – результат взаимодействия факторов субъективного и объективного порядка. Имеются в виду факты духовной и творческой биографии самого писателя, а также рядом событий общественной жизни России 1850-70-х годов: покушением на императора, «эпидемия самоубийств» в дворянской среде; полемика по проблеме суицида, отразившаяся в печатных (религиозных законодательных, научных, популярных, художественных) изданиях. Л.Н. Толстой протестовал против нарастающей тенденции унифицирования личности самоубийцы и, как гениальный художник, воспроизвел историю человеческой души, находящейся в «пороговой ситуации», в трагическом столкновении добра и зла, во всех *pro et contra* [Семикина 2002: 102].

На вопрос, что заставило Анну добровольно уйти из жизни, невозможно дать однозначный ответ. Во-первых, особый тип нервной системы, во-вторых, влияние социума и враждебного антимира. Суицидальное поведение героини во многом обусловлено комплексом импульсов, идущих из глубин подсознания. Об этом свидетельствует ее сон о лохматом мужике. Связь сна и смерти в большей степени продиктована влиянием фольклорной традиции. Сон Анны о *лохматом мужике*, хотя и может иметь несколько толкований, все же в первую очередь предвещает смерть героини. В контексте славянской мифологии образ лохматого мужика может восприниматься как одна из модификаций черта, а в силу этого – гибели. Черт правит антимиром и является искусителем, он «нашептывает» героине лжеценности, подчиняет ее волю себе, распаляя ее страстность и плотские влечения. Инфернальное начало страсти героев отметила Кити Щербацкая, увидев на балу Анну вместе с Вронским. Вхождение Карениной в сферу дьявольского антимира произошло на платформе станции, во время метели. И это не случайно, поскольку метель в народных верованиях является результатом деятельности нечистых духов. Согнутая тень человека, проскользнувшая перед Анной, звук ударов молотка по железу также относятся к сфере бесовского. Эпитет «лукавый» по отношению к черту закрепила и христианская традиция «Избави нас от лукавого», – сказано в молитвенном каноне. Отметим также, что дьявола в народе называли еще и «хромоногим демоном».

В сцене встречи на платформе Вронский действует как разбойник, поскольку «крадет» душевное спокойствие Анны, поступает как обольститель, толкающий на несправедный путь лжи и обмана. Подтверждением тому служат звуковые образы бушующей стихии: ветер радостно засвистал, буря свистела. В фольклоре разрушительный смертоносный свист присущ Соловью-разбойнику. Влияние дьявольского наваждения на душу и поведение Анны проявляется и в ее движении из света (из вагона) в темноту (на платформу, где царили ночь и метель), где она встречается с Вронским, который также действует по законам антимира. Не случайно во время объяснения он стоит в тени. Тень может трактоваться в этом эпизоде и как предвестник смерти.

В мифопоэтических верованиях славян существует поверье, что нечистая сила не имеет стремления к созданию семьи, поэтому и мечется по миру. Анна и Вронский так и будут, словно гонимые нечистой силой, вместе скитаться по свету, постепенно охладевая друг к другу и придут к роковому концу. Мотив *брака, свадьбы* звучит в сцене метели так же явно, как и мотив *бесовщины, антимира*. И здесь нет противоречия, поскольку отношения героев определяются законами особой *свадьбы – самокрутки*.

Образ *мужика* присутствует не только во сне Анны и Вронского, он появляется и в другие кризисные моменты жизни героев. Мужик «с мешком через плечо» ехал в том же поезде, что и Анна. Впервые он появляется на станции железной дороги в Москве, куда приехала героиня и где она впервые встретила Вронского. Именно в тот момент, когда Анна шла по платформе, поездом задавило мужчину. В первый раз образ реального человека подспудно связывается со смертью. Второй раз мужик появляется в виде истопника (кочегара – черта). Затем Анна, незаметно для себя, начинает засыпать, и во сне видит мужика с длинной талией и старушку, которых можно трактовать как черта и смерть. Так образ мужика-черта перешел в область сна. Анна, вступив в сферу антимира, стала замечать в людях недостатки, хотя раньше это было ей не свойственно. Все больше и больше в ее рассуждениях проскальзывала жестокость, недоброжелательство по отношению к людям и ко внешнему миру, которые в крайней форме проявились перед смертью героини.

Инфернальные силы «встретили» ее и дома. Алексей Александрович читал книгу герцога де Лиля «Поэзия ада». Именно бес помогает Карениной лгать, на что автор косвенно указывает в тексте: «Анна говорила, что приходило ей на уста; и сама удивлялась, слушая себя, своей способности лжи. <...> Она чувствовала, что какая-то невидимая сила помогала ей и поддерживала ее» [Толстой 1992: 153]. Каренин также поддался влиянию нечистого: «<...> каждый раз, как он начинал говорить с ней, он чувствовал, что тот дух зла и обмана, который владел ею, овладевал и им, и он говорил с ней совсем не то и не тем тоном, каким хотел говорить» [Толстой 1992: 157].

Физическая близость героев оборвала платонический период их любви. Вронский представлен автором убийцей духа, ставшего причиной нравственного падения героини. «Стыд перед духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. Но, несмотря на весь ужас убийцы перед телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством» [Толстой 1992: 158]. Этот эпизод можно соотнести со словами «мужика-черта» из сна Анны: «Надо ковать железо, толочь его, мять...» [Толстой 1992: 381]. Параллелизм конструкций в речи «героев» подчеркивает, что Вронский является невольным пособником беса. Они оба – убийцы. К тому же слова «le fer» (франц. – железо), «infernal» (англ. – адский, дьявольский) имеют общий корень, что позволяет нам трактовать образ *мужика* из сна Анны как образ *черта*, а, значит, символ смерти, предвестие гибели.

Черт появился и во сне Вронского в облике *мужика-обкладчика*. Через сознание персонажа автор соединил мотив *бесовщины* с мотивом *мед-*

*вежщей охоты*. В фольклорной традиции медвежий мотив связан со сватовством, с женихом и невестой. Поскольку Вронский является «женихом», участвующим в свадьбе-самокрутке, то медвежий мотив присущ и сюжетной линии «Вронский – Каренина». Однако образ медведя и медведицы соотносится в романе еще и с охотой на животное. Он также символизирует охоту Вронского за Анной и является одним из воплощений предвестников гибели героини. Черт и смерть предстают охотниками за душами и жизнями людей.

После приезда из Москвы Анна находясь в сфере враждебного антимира, «<...> нравственно и физически <...> изменилась к худшему» [Толстой 1992: 377]. Герои подсознательно признают влияние нечистого, но определяют его «именем» только ревность и злость, которые периодически одолевают героиню: «Я прогнала, прогнала беса, – прибавила она. Бесом называлась между ними ревность. <...> «Опять, опять дьявол! – взяв руку, которую она положила на стол, и целуя ее, сказал Вронский» [Толстой 1992: 378].

Анна видит во сне предсказание своей смерти во время родов, следовательно, смерть вновь предстает в образе мужика. Местоимение «что-то» (а не кто-то) подтверждает нашу догадку: «Я видела, что я вбежала в свою спальню <...>, – говорила она с ужасом широко открывая глаза, – и в спальне, в углу, стоит что-то. <...> И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик маленький с взъерошенной бородой и страшный» [Толстой 1992: 381].

Именно этот сон впервые зарождает в голове героини мысль о том, что смерть может стать решением ее жизненно важной нравственной проблемы. Впоследствии триада *мужик – черт – смерть* подтолкнет Анну к совершению самоубийства.

Можно предположить, что сон сыграл ведущую роль в суицидальном поведении Карениной. Она будет стремиться к смерти и бессознательно «загонять себя в угол», чтобы одним разом разрубить гордиев узел. Оба героя испытали близость смерти и были готовы выйти за границы антимира, но оказались неспособными на это. И далее, пройдя искушение небытия, Анну не покидает идея добровольного ухода из жизни. Влияние враждебного антимира все более усиливается к концу романа, и все чаще к героине возвращается мысль о гибели. Наконец-то она осознает свое подспудное желание уйти. Смерть становится для нее не способом искупления грехов, а орудием мести.

Л.Н. Толстой планомерно изображает нарастающую неспособность Карениной к самоконтролю; за несколько часов до гибели она находится в состоянии, близком к помешательству. Для помраченного сознания характерно искаженное восприятие действительности и человеческих взаимо-

отношений. Может быть, еще и поэтому Анна с наслаждением мечтает о самоубийстве. Мысль о смерти вызвала в ней жажду жизни, которая воплощалась для героини в любви к Вронскому. Словно в ответ на мысли о смерти Анне вновь приснился сон, в котором мужичок не обращает на нее внимания, но делает это какое-то «страшное дело» в железе над нею. Вновь черт предстает в образе старичка-мужичка. Во сне Каренина в иносказательной форме увидела непосредственный момент своей кончины. Сновидение усугубляет состояние психического дискомфорта.

Бесовская сила настойчиво овладевает ею, заставляет Анну метаться и страдать, раскаляет в ней чувство ненависти и отвращения к людям и окружающей действительности. Это воздействие нечистого воплощено в романе в виде *яркого света*. И это не божественный свет. Сейчас свет идет от беса (Люцифера) и открывает героине смысл жизни и людских отношений, с самой неприглядной, уродливой стороны.

Л.Н. Толстой не изменил своей художественной манере, вновь употребив систему маркеров смерти для того, чтобы подчеркнуть неизбежность духовной и физической гибели человека, выбравшего путь греха. Это, на наш взгляд, животные, с которыми автор сравнивает своих героев: Каренин уподобляется быку, Вронский – собаке, Анна – лошади.

Незадолго до рокового шага Анна вновь встречает на вокзале «героя» своего мучительного видения, который напомнил ей «реалии» сна. Героиня была словно запрограммирована на самоубийство, этому способствовало повторение ситуации: она подумала о человеке, который погиб в день их встречи с Вронским. Круг ада замкнулся. Да, свеча выгорела: «Отчего же не потушишь свечу, когда смотреть больше нечего, когда гадко смотреть на все это?» [Толстой 1992: 347].

На какое-то мгновение силы добра одержали победу в душе Анны, чему способствовало крестное знамение. Несмотря на стремление к суициду, последний шаг героини все же был результатом эмоционального импульса, в некоторой степени игрой. Она так привыкла к мысли о смерти, что не верила до конца в возможность ее реализации. Отсюда ее искреннее недоумение: «Где я? Что я делаю? Зачем?» [Толстой 1992: 348] Но дьявольский промысел уже сделал свое дело, и пути назад не было: «<...> Но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину. «Господи, прости мне все!» – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла» [Толстой 1992: 372].



Обращение к Богу в момент гибели символизирует раскаяние героини в содеянном. Об этом же свидетельствуют образ *свечи*, которая осветила все, что было во мраке для Анны, т.е. тот период жизни, когда она пребывала в сфере враждебного антимира.

В романе четко прослеживается иерархическое соотношение понятий и образов: «Бог» – «судьба» – «смерть» – «свеча». Господь предопределяет судьбу человека, но всегда дает ему свободу выбора (в системе мировоззрения самого Толстого предопределенность судьбы не равна фатализму). У героини была возможность избрать иной жизненный путь после очищения и покаяния во время смертельной болезни. Перед гибелью она также могла еще остановиться, но зло одержало победу, и Анна совершила роковой шаг. Все же, несмотря ни на что, зло побеждено, и в самой гибели есть момент просветления, очищения и искупления. Героиня Толстого поднялась на новый духовный уровень, хотя самовольно погасила свечу жизни. Действовала же она не по своей воле, а по наущению нечистого. Именно об этом напишет намного позже Л. Н. Толстого Н. А. Бердяев, считавший позыв к самоубийству проявлением бесовской силы, подчиняющей личность. Самоубийца, по его мнению, творит не свою волю и не понимает сатанинской метафизики суицида. Он все-таки есть человек, одержимый объяввшей его тьмой и потерявший свободу. Эта позиция в полной мере отражает идею Л. Н. Толстого, как и подтверждает наш тезис о существовании в романе враждебного антимира, дьявольской реальности.

Паровоз с топкой ассоциируется с адским огнем и является олицетворением злой бесовской силы, ее орудием. Именно поэтому мужик-черт из сна Анны, приговаривая что-то, работал над железом. Нечистая сила привезла ее на встречу с Вронским, она же и разлучила героев. Смерть, подобно дьяволу, воплощена в произведении в различных образах, которые пронизывают весь роман, усиливая трагизм душевных страданий героини.

Произведение начинается с мотива *мести* и заканчивается его воплощением в жизнь. Кольцевая композиция романа символизирует круги ада, в которые дьявол втягивает человека, незащищенного верой. Только способность к христианскому прощению и любви может спасти душу и удержать от роковой ошибки – таково мнение автора. Истинный суд есть суд Божий.

Из сказанного следует, что для Л. Н. Толстого этика и эстетика смерти, заостренная в проблеме самоубийства, приобрела в период работы над романом «Анна Каренина» (1875–1877 гг.) особую остроту. Суицидное поведение писатель рассматривал как следствие вхождения личности в пространство враждебного ей антимира, сферу дьявольского влияния.

Писатель пытался отразить совокупность причин, способных подвести человека к роковой черте. Тем самым, Л.Н. Толстой выводил пробле-

му суицида из ряда обыденных повседневных событий, какой она стала благодаря прессе. Из эпитафии «Мне отмщение, и Аз воздам» со всей очевидностью вытекало: «Не судите, да не судимы будете».

### Литература

Семикина Ю.Г. Художественная танатология в творчестве Л.Н. Толстого 1850-1880-х гг. (образы и мотивы). Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002.

Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 тт. – Репр. воспроизвед. изд. 1928–1958 гг. М., 1992.

## ПРОСТРАНСТВО БАСЕН КОЗЬМЫ ПРУТКОВА И ПЕТРА ПОТЕМКИНА

*А.О. Путило*

Россия, Волгоград

[anna.putilo@yandex.ru](mailto:anna.putilo@yandex.ru)

В статье рассмотрены пространственные образы в перепевах Андрея Леонидова (Петра Потемкина) на основе текстов Козьмы Пруткова. В итоге выявлены особенности трансформации первоисточника в произведениях поэта-сатирика начала XX века.

Ключевые слова: К. Прутков, П. Потемкин, А. Леонидов, пародия, перепев, басня.

The article examines spatial images in the rehash of Andrei Leonidov (Peter Potemkin) based on the texts of Kozma prutkov. In the end, the peculiarities of the transformation of the original in the poet-satirist of the early twentieth century.

Keywords: Prutkov, P. Potemkin, A. Leonidov, parody, rehash, a fable.

Одной из существенных составляющих литературной жизни и общественной жизни России начала XX века были сатирические журналы. Для сатириков начала XX века характерно обращение к литературным традициям Козьмы Пруткова. Такое обращение актуализируется и в пространственной структуре жанра басни. Рассмотрим это на примере творчества Петра Потемкина, который печатал стихи в сатирических сборниках «Рапира», «Маски», «Комета», «Водолаз», был одним их наиболее известных авторов «Сатирикона», где проработал около 6 лет, писал скетчи и пьесы для кабаре «Летучая мышь», театра миниатюр «Кривое зеркало».

Формирование творчества Петра Потемкин во многом определила установка на политическую сатиру и пародию, что было характерно для журнала «Сигнал» (позднее переименованного в «Сигналы»), в котором он дебюти-

ровал как поэт в 1905 году. Журнал просуществовал недолго, вышло всего лишь 8 номеров и экстренное приложение к журналу «Сигналы».

В поиске творческого метода Петр Потемкин обратился к жанру перепева. Этот жанр впервые И.Г. Ямпольский определяет как вид пародии, в которой литературный источник не подвергается осмеянию: «Широко известная сюжетная схема, ритмико-синтаксическая структура стихотворения, слегка измененная словесная формула применяются к высмеиваемому в сатире материалу, и неожиданность такого применения создает комический эффект. Однако смех направлен не против литературного источника “перепева”, а против объекта сатиры» [Ямпольский 1939: 290].

Жанр перепева позволял молодому поэту использовать уже проработанную стилистику и композицию произведения и вместе с тем давал возможность для высокой степени сюжетной самостоятельности. В раннем творчестве Петр Потемкин обратился к жанру перепева. Свои произведения в этом жанре он публиковал под двумя псевдонимами. Под первым из них – Пи-Куб – опубликовано стихотворение «Он был прокурор из палаты» – перепев стихотворения П.И Вейнберга «Он был титулярный советник». – На стихотворениях, подписанных вторым псевдонимом – Андрей Леонидов –остановимся подробнее, так как именно этим именем подписывались перепевы басен К. Пруtkова. Петр Потемкин, составляя этот псевдоним, использовал отсылку к имени своего земляка писателя Леонида Андреева. Далее, учитывая то, как сам автор подписывал анализируемые произведения, будем говорить о Петре Потемкине, используя его псевдоним – Андрей Леонидов.

Основой первого перепева «Свобода, Сожаление и Читатель», опубликованного в первом выпуске журнала «Сигналы» за 1906 год, является басня К. Пруtkова «Пастух, Молоко и Читатель». Сопоставляя произведения, отметим их ритмико-синтаксическое и композиционное сходство:

<i>Текст источника</i>	<i>Текст перепева</i>
Козьма Пруtkов	Андрей Леонидов
Пастух, Молоко и Читатель	Свобода, Сожаление и Читатель
<i>Басня</i>	
Однажды нес пастух куда-то молоко, Но так ужасно далеко, Что уж назад не возвращался.	Однажды нам была дарована Свобода, Но, к Сожалению, такого рода, Что в тот же миг куда-то затерялась,
Читатель! он тебе не попадался?	Тебе, Читатель мой, она не попадалась?
[Пруtkов 2006: 36]	[Леонидов 1906: 6]

Перепев так же, как и источник текста, представляет собой 4 строчки: 3 – повествование и последняя – обращение с вопросом к читателю. Однако в отличие от абстрактного и абсурдного сюжета басни К. Пруткива, стихотворение Андрея Леонидова явно указывает на вполне конкретный предмет сатиры – «Манифест об усовершенствовании государственного порядка», который был подписан императором 17 октября 1905 года и давал ряд гражданских прав и свобод. Однако документ был составлен таким образом, что фактически мало менял положение в стране. К 5 января 1906 году, когда Леонидовым было написано стихотворение, иллюзорность свободы, данной манифестом, стала очевидна.

В стихотворении Козьмы Пруткива «Пастух, молоко и Читатель» жанровое обозначение – басня – может прочитываться как авторская ирония. С одной стороны, текст как будто бы содержит необходимые черты басенного жанра: басенных героев, фабулу – путешествие Пастуха. С другой стороны – от классических образцов текст отличает крайняя степень алогизма: не указываются ни цель, ни результат событий, а вместо морали предлагается вопрос. Все это подводит к выводу о том, что пародируется именно форма басни и сатирически осмеивается формальная сторона басни, поучение как функция. Пространство в тексте Козьмы Пруткива существует по законам абсурда: движение идет от «минус-характеристики» («нес куда-то молоко») до полной пространственной неопределенности, удаления в некую бесконечность («Но так ужасно далеко»), при этом само пространство может быть трактовано как мотивация сюжета текста басни.

Андрей Леонидов свое произведение басней не называет, однако оно имеет все черты, характерные для данного жанра. В первую очередь это связано с тем, что перепев, по сути, представляет собой как бы кальку с исходного текста. В отличие от исходного алогичного текста, перепев Леонидова «Свобода, Сожаление и Читатель» получил реальное содержательное наполнение, которое вступает в резкий контраст с абстрактностью, характерной для исходного текста Пруткива. Настроение сожаления в произведении материализуется настолько, что становится «действующим лицом», а обращение к читателю указывает на личную причастность каждого к обсуждаемой проблеме. Такой прием у чуткого читателя вызывает эффект шока и многократно ощущение невозможности перемен. Таким образом, стилистика исходного текста влияет на эмотивно-коннотативную составляющую восприятия перепева. Интересно отметить, что глубина абсурда басни Пруткива становится более очевидной в процессе сопоставления с перепевом. Так, ровный эмоциональный тон в басне «Пастух, Молоко и Читатель», а точнее, размеренность, граничащая с прострацией, выступает в контрасте с сожалением и обоснованным вол-

нением по поводу будущего в перепеве Леонидова «Свобода, Сожаление и Читатель». В стихотворении поэта начала XX века абсурдность сюжета предопределена реальной исторической ситуацией: абстрактное понятие «свобода» как бы материализуется, исчезает в некоем загадочном «квази-пространстве»: «куда-то затерялась».

Второй перепев «Манифест и тарантайка» логически продолжает тему прав и свобод, данных манифестом 17 октября 1905 года. Источником перепева стала еще одна басня Козьмы Пруткова – «Незабудки и запятки». При сопоставлении произведений вновь обнаруживаем композиционное и текстуальное сходство:

<i>Текст источника</i>	<i>Текст перепева</i>
<p>Козьма Прутков Незабудки и запятки <i>Басня</i></p>	<p>Андрей Леонидов Манифест и тарантайка</p>
<p>Трясься Пахомыч на запятках, Пук незабудок вез с собой; Мозоли натерев на пятках, Лечил их дома камфарой. Читатель! в басне сей откинув незабудки, Здесь помещенные для шутки, Ты только это заключи: Коль будут у тебя мозоли, То, чтоб избавиться от боли, Ты, как Пахомыч наш, их камфарой лечи [Прутков 2006: 10].</p>	<p>Наняв газетчик Таратайку, Пук Манифестов вез с собою, Но, подвернувшись под нагайку, Лечим был преданной женою. Читатель, в басне сей откинув Манифесты, Здесь помещенные не к месту, Ты только это соблюди: Чтоб не попробовать нагайки, Не ездь ты на Таратайке, Да и пешком не выходи [Леонидов 1906: 2].</p>

В перепеве Леонидова пук незабудок превращается в пук манифестов, и эта трансформация глубоко иронична: манифесты неуместны и так же не нужны герою басни – газетчику, как и незабудки - Пахомычу. Без упоминания уже отпечатавшейся в восприятии читателя басни Пруткова пук манифестов воспринимается как стопка / охапка бумаг. Однако обценный смысл возникающий под воздействием нарочито созданного Прутковым обонятельного оксюморона: пук – зловоние, незабудки – аромат является стилистическим маркером для выражения отношения к манифестам как чему-то неприятному и имеющему свойство растворятся в воздухе, подчеркивая именно это свойство пук манифестов исчезает из рук газетчика в сюжете стихотворения сразу же после упоминания. Причем внимательный

читатель отметил, что явных причин у газетчика подвернуться под нагайку не было, если, конечно, это произошло не из-за манифестов, так внезапно исключенных из сюжета. Автор подчеркивает, что «манифесты – не к месту», чем только усиливает ощущение замалчивания истины. В этот момент как раз и создается представление, что манифесты не только не защищают от нагайки и не гарантируют свободу действия, но, возможно, даже являются источниками всех проблем.

Вывод о том, что автор имел в виду один конкретный манифест подтверждается также названием произведения, в котором «манифест» указывается в единственном числе, не взирая на название источника перепева с забывками во множественном числе.

Ироничный тон морали перепева Леонидова контрастирует с назидательным тоном морали басни Пруtkова. Это определено особенностями временных условий и объекта сатиры: чем более философски абстрактен или обывательски упрощен объект пародии Козьмы Пруtkова, тем на их фоне более злободневен и конкретен объект сатиры Андрея Леонидова.

Так эмоциональный фон и смысловая глубина перепева во многом определяется литературным источником перепева. В.И. Новиков, характеризуя особенности данного жанра, писал: «Пародийное использование – это один из способов перевода художественной энергии вечных шедевров в сатирическую злободневную энергию» [Новиков 1989: 290]. Исследователь пишет о пародийном использовании классических образцов, на которые перепев не оказывает искажающего влияния. В случае, когда за основу для перепева берется сатирическое произведение, общность функций сатиры как формы комического, наложение различных предметов осмеяния и форм комического создают возможность взаимоперехода иронии и взаимовлияния текстов. То есть восприятие перепева, неизбежно влияет на последующее восприятие его источника, позволяя увидеть некоторые интонационные и эмоциональные интенции, которые В.И. Новиков охарактеризовал словом «энергия». В итоге мы видим, что сатирическое произведение, взятое за образец, и его перепев представляют собой общность комического с точки зрения стилистики, смысла и интенций произведений.

### Литература

Леонидов Андрей. Свобода, Сожаление и Читатель // Сигналы. 1906. Вып. 1. С 6.

Леонидов Андрей. Манифест и тарантайка // Экстренное приложение к журналу Сигналы. 1906. С.2.

Новиков В.И. Книга о пародии. М., 1989.

Пруtkов К.П. Плоды раздумья. Избранное М., 2006.

Ямпольский И. Поэты «Искры» // Поэты «Искры». Л., 1939.

# «САД» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ «ЖЕМЧУГОВ» Н. ГУМИЛЕВА: УТРАЧЕННОЕ И ИСКОМОЕ

*А.А. Чевтаев*

Россия, Санкт-Петербург  
achevtaev@yandex.ru

В статье рассматривается семантика «сада» как центрального локуса в художественном пространстве третьей книги стихов Н. Гумилева «Жемчуга». «Сад» здесь оказывается неразрывно связанным с концепцией «адамистического» движения человека к обретению изначального единства миропорядка и предстает вариативным воплощением райского сада, образующего пространственно-аксиологический центр универсума в структуре данной поэтической книги.

Ключевые слова: Н. Гумилев, адамизм, книга стихов, лирический герой, мифопоэтика, символика сада, художественное пространство.

The article discusses the semantics of “garden” as a central locus in the artistic space of the third book of poems “The Pearls” by N. Gumilev’s. “The garden” here is inseparably linked with the concept of “adamistic” human movement to the attainment of the primal unity of the world order and is variable the epitome of the garden of Eden, forming spatial-axiological centre of the universe in the structure of this poetic book.

Keywords: N. Gumilev, adamism, book of poems, lyrical hero, mythopoetics, symbolics of the garden, artistic space.

Третья книга стихов Н.С. Гумилева «Жемчуга» (1910) знаменует собой поворотный этап в его творчестве, так как именно в ней четко оформляется и реализуется окказиональная художественная мифология, процесс сотворения которой был начат в предшествующих стихотворных книгах поэта. Символистские основания ранней гумилевской поэтики здесь серьезно осложняются формированием нового мировидения, утверждение которого, во-первых, становится аксиологическим центром индивидуально-авторского мифологизма, а во-вторых, способствует образованию поэтического сверхсюжета. Как точно указывает М.В. Смелова, в основе концептуального единства «Жемчугов» лежит «метафора “инициации” (как пути к преображению через смерть прежнего “я”）」 [Смелова 2004: 37], обуславливающая логику ценностно-смыслового развития всей книги стихов. В процессе такого сакрального «взросления» совершается ремифологизация представлений о бытии и намечаются «выход к высшим ступеням мифологической иерархии» и «попытка “энергийного самоутверждения” личности в мире» [Смелова 2004: 37].

Ведущим принципом онтологического «обновления» гумилевского поэтического «я» становится погружение в архаические (мифологические или исторические) контексты существования человечества, посредством которого вскрываются бытийные основания универсума. Разнородные персонажные маски и «двойники» лирического субъекта, актуализируемые в художественном мире «Жемчугов», помещаются в различные мифологизированные пространственно-временные континуумы, объединяемые тем, что «я» героя совершает в них движение к смысловому центру Мироздания, достижение которого мыслится обретением подлинной гармонии бытия.

Конечно, в структуре «Жемчугов», в силу и исходной мифологической интенции авторского сознания, и еще не оставленного Н. Гумилевым равнения на символистскую модель мира, «присутствует пространство магическое, где могут происходить невероятные вещи, обусловленные лишь творческим желанием, волей, импульсом» [Смелова 2004: 57]. Однако первостепенное значение здесь получает пространство, осмысляемое лирическим субъектом как сакральный локус, относительно которого осуществляется его самоактуализация в универсуме, выстраивается его поведение и разворачивается рефлексивное постижение миропорядка. Представляется, что таким концептуальным пространством в поэтике «Жемчугов» оказывается «сад» как сакрализованная область устремлений лирического героя и пространственная точка его бытийного маршрута.

Семиотический потенциал «сада» как ключевого знака в лирике Н. Гумилева часто становится предметом рассмотрения в работах, посвященных творчеству поэта [Клинг 1995; Лапинская 1997]. Вместе с тем, внимание исследователей оказывается в большей степени сосредоточенным на символике данного образа, сопряженной с внутренним миром гумилевского субъектного «я», вскрывающей сущность его микрокосма и восходящей к символистской (прежде всего – Брюсовской) парадигме «садовой» семантики, в которой пространственная конкретика «сада» чаще всего редуцируется и заменяется метафорикой души лирического героя. Конечно, «сад» как метафора внутреннего состояния «я» субъекта или героя часто встречается в лирике Н. Гумилева, однако такая семантизация данного знака характерна, прежде всего, для поэтики двух первых его стихотворных книг – «Путь конквистадоров» (1905) и «Романтические цветы» (1908) и отнюдь не является магистральной. Гораздо более важным является тот пространственно-аксиологический спектр значений гумилевского «сада», который восходит к библейской сакрализации этого локуса. О.А. Клинг отмечает, что в раннем творчестве поэта «слово *сад* утрачивает свое конкретное значение и приобретает значение иное, <...> отделившееся от библейского *сада* Адама и Евы как символа гармонии,



земного рая» [Клинг 1995: 113]. Нам представляется, что это суждение всецело справедливо в отношении неоромантической лирики Н. Гумилева 1905–1908 годов, тогда как в «Жемчугах», составленных преимущественно из стихотворений 1909–1910 годов, актуализируется именно «райская» символика «сада», получающая многомерную реализацию и формируемая посредством его локализации в художественном пространстве.

Представление о «саде» как о пространстве изначальной гармонии сотворенного мира, так или иначе проявляющееся в поэтике «Жемчугов», связано со становлением гумилевского адамизма как концептуальной основы художественного мышления поэта. Как известно, впоследствии Н. Гумилев, провозглашая адамизм сущностным проявлением акмеистического мировоззрения, определит его как «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» [Гумилев 2006: 147]. Утверждение же и концептуализация «адамистической» точки зрения на мир в гумилевском творчестве происходит намного раньше, нежели оформляется поэтика собственно акмеизма. Именно книга «Жемчуга» становится воплощением «адамистических» воззрений поэта, в основе которых лежит поиск нового «я», способного реорганизовать бытие, вернув ему изначальное онтологическое равновесие. По мысли М. Баскера, «суровый аскетизм неискупленного Адама» является «типичным для большей части “Жемчугов”» [Баскер 2000: 70]. Миф о новом Адаме, черты которого оказываются здесь инвариантными для большинства персонажей-двойников лирического субъекта, становится смысловым стержнем окказионального мифологизма и определяет вектор инициационного движения поэтического «я». Соответственно, «адамистическая» концепция «Жемчугов» актуализирует библейский (прежде всего – ветхозаветный) смысл «сада» как сакрального локуса в структуре Мироздания, изгнание из которого Первочеловека Адама обуславливает онтологический путь человечества в историческом измерении.

Итак, в настоящей статье мы сосредоточим внимание на «адамистических» смыслах «сада» как пространственно-аксиологического параметра художественного универсума «Жемчугов». Как отмечено Д.С. Лихачевым, «высшее значение сада – рай, Эдем» [Лихачев 1998: 24], и в стихотворениях Н. Гумилева, вошедших в состав рассматриваемой поэтической книги, данный локус прежде всего эксплицирует «эдемскую» семантику утраты и поиска бытийной гармонии, сопрягаемой с идеальным пространством – райским садом.

Конечно, «сад» как индекс высшей гармонии в «Жемчугах» отчасти сохраняет свою отвлеченность и внепространственную идеализацию миропорядка, присущую поэтике символизма. Как показывает А.Г. Разумовская, одним из магистральных направлений семантизации

«сада» в поэзии русского символизма является представление его в качестве «небесного вертограда», выступающего «символом высшей гармонии» [Разумовская 2014: 46]. Именно такое идеальное состояние бытия маркируется данным знаком в стихотворении Н. Гумилева «В пути» (1908). Как видно, заглавие актуализирует ключевую идеологему всей книги стихов – «путь», осмысляемый здесь как столкновение с драконом-Смертью, неизбежной точкой земного существования (Ср.: «Острый хребет его крут, / Вздох его – огненный смерч. / Люди его назовут / Сумрачным именем: Смерть» [Гумилев 1998: 197]). Однако бесстрашное движение избранных героев, одним из которых является лирический герой, к иному бытию сквозь гибель и «слепое Ничто» мыслится восхождением к идеальному состоянию мира: «Вынем же меч-кладенец, / Дар благосклонных наяд, / Чтоб обрести, наконец, / Неотцветающий сад» [197]. «Сад» предстает искомым совершенством изначального Эдема, обретение-возвращение полноты и неувядаемости которого мыслится высшей точкой стремления человеческого «я», погруженного в мир борьбы и смерти. Очевидно, что «райский сад» здесь являет собой не пространственную область Мироздания, а абстрактным символом бытийного преодоления дисгармонии земного существования.

Однако «адамистический» путь лирического субъекта к искомому равновесию миропорядка вызывает память об изначальном бытии в раю и событии, повлекшем его утрату. Так, в стихотворении «Потомки Каина» (1909) Эдемский сад маркирует точку отсчета исторического движения человечества – грехопадение: «Он не солгал нам, дух печально-строгий, / Принявший имя утренней звезды, / Когда сказал: “Не бойтесь вышней мзды, / Вкусите плод и будете, как боги”» [254]. Пространство райского сада здесь обозначается метонимически, посредством знака «плод», который индексирует ключевую в аспекте гумилевского адамизма координату эдемского пространства – Древо Познания. Именно его плод дарует человеку постижение Добра и Зла и, как следствие, задает вектор самостоятельного онтологического движения в Мироздании, открывая многомерность бытийной актуализации «я» («Для юношей открылись все дороги, / Для старцев – все запретные труды, / Для девушек – янтарные плоды / И белые, как снег, единороги» [254]). Но эта полнота земной жизни оборачивается утратой божественной гармонии и, соответственно, оказывается мнимой, вызывая тоску о первозданной целостности микрокосма и макрокосма в пространстве рая: «Но почему мы клонимся без сил, / Нам кажется, что Кто-то нас забыл, / Нам ясен ужас древнего соблазна, // Когда случайно чья-нибудь рука / Две жердочки, две травки, два древка / Соединит на миг крестообразно?» [254] Таким образом, райский сад здесь им-

плитно являет собой локус блаженного неведения сущности бытия, потеря которого приводит к расподоблению на оси «Я – Универсум».

В стихотворении «Адам» (1910), утверждающем необходимость стоического принятия земного пути человечества, отпавшего от целостности первоизданного миропорядка, райский сад также маркируется знаком «плоды», однако здесь они обозначают невинность и наивность эдемского «детства»: «Адам, униженный Адам, / Твой бледен лик и взор твой бешен, / Скорбишь ли ты по тем плодам, / Что ты срывал, еще безгрешен? // Скорбишь ли ты о той поре, / Когда, еще ребенок-дева, / В душистый полдень на горе / Перед тобой плясала Ева?» [268] Движение героя от райского блаженства к земным страданиям мыслится ценностным становлением «адамистического» «я», которое необходимо требует проживания тягот «внеэдемской» действительности: «В суровой доле будь упрям, / Будь хмурым, бледным и согбенным, / Но не скорби по тем плодам, / Неискупленным и презренным» [269]. Изгнанный из Эдема Адам должен реорганизовать земную реальность, а для этого следует отторгнуть райскую гармонию.

Потеря райского сада, ведущая к укоренению человеческого «я» в реальности, сущность которой определяется причастностью к смерти, восполняется созиданием земных садов, призванных гармонизировать бытие вне божественной целостности Мироздания. Лирические маски субъектного «я», которые в «Жемчугах» предстают своеобразными вариантами Первочеловека, оказываясь в этих «временных», рукотворных «садовых» пространствах, осознают явленную ими созидательную силу человеческого духа. Согласно мифопоэтической традиции, «сад – символ <...> укрощенной и упорядоченной природы» [Купер 1995: 285]. Именно способность упорядочить естественность природного измерения бытия акцентирована в изображении пространства «садов» в стихотворениях «Семирамида» (1909) и «Одиссей у Лаэрта» (1909).

Так, в «Семирамиде» рефлексия вавилонской царицы, «точка зрения» которой организует лирическое высказывание, направлена на сотворенные ею согласно мифологии висячие сады: «Для первых властителей завиден мой жребий, / И боги не так горды. / Столпами из мрамора в пылающем небе / Укрепились мои сады» [251]. Творение Семирамиды в ее самосознании уравнивает ее с богами, наделяя высшей властью, преодолевающей возможности человеческого «я». Детализированное изображение пространства вавилонских садов, в котором акцентированы красота и гармония (Ср.: «Там рощи с цистернами для розовой влаги, / Голубые, нежные мхи, / Рабы и танцовщицы, и мудрые маги, / Короли четырех стихий» [251]), наделяет их статусом своеобразной проекции райского сада в

земном мире. Однако это совершенство рукотворного садового пространства не способно перевесить иррациональный зов инобытия, эксплицированный лунной семантикой: «Все манит и радует, все ясно и близко, / Все таит восторг тишины, / Но каждую полночью так страшно и низко / Наклоняется лик луны» [251]. В пространственной оппозиции «сад» – «луна» («низ» – «верх») вскрывается эфемерность гармонии первой и неодолима притягательность второй. Ложная ценность земного «сада» и невозможность признать его равноценной заменой утраченному раю посредством мортальных значений, актуализированных знаком «луна», продуцируют жажду самоубийства: «И в сумрачном ужасе от лунного взгляда, / От цепких лунных сетей, / Мне хочется броситься из этого сада / С высоты семисот локтей» [251]. Так как «сюжетное движение персонажа (событие) заключается в пересечении им границы пространства» [Лотман 1992: 405], то в данном случае таким событием оказывается ментальное переживание суицида героиней стихотворения, осмысляемое как желаемый исход из рукотворного «сада» в силу осознания иллюзорности его бытийной полноты.

В стихотворении «Одиссей у Лаэрта», повествующем о посещении античным героем своего отца также изображается «сад» как пространство преображенной природы: «Смотрю: украсили сады / Холмов утесистые скаты. / Какие спелые плоды, / Как сладок запах свежей мяты!» [231]. Идиллический мир Лаэрта, являясь земным воплощением райского сада, осознается Одиссеем в качестве точки гармонизации бытия, однако герой отвергает эту гармонию. «Адамистическое» начало его «я», требующее событийной самоактуализации в универсуме, не позволяет ему остаться в данном «садовом» локусе, так как эта пространственная точка равновесия внутреннего и внешнего планов миропорядка не ведет к преображению всего Мироздания, оставляя его подверженным страданиям и смерти. Преодоление мортальных границ существования, без которого невозможно «адамистическая» реорганизация универсума, принуждает Одиссея покинуть идиллию Лаэртова «сада».

Как видно, «сад» как идеальное пространство, восходящее к эдемскому инварианту, обнаруживает в «Жемчугах» амбивалентное отношение к нему со стороны авторского сознания: с одной стороны, он мыслится пространственным воплощением утраченного совершенства, восстановить которое стремятся «адамистические» персонажи Н. Гумилева, а с другой – их воля и бытийная активность отвергает бытие в проекциях райского сада. Причиной этого противоречия является гумилевское понимание адмизма прежде всего как динамического самоосуществления «я» в координатах требующего обновления миропорядка. Как известно, «движение по

пути в мифопоэтическом пространстве превращает потенциальность пути в актуальную реальность и подтверждает действительность-истинность самого пространства, «пробегаемого» этим путем, и <...> доступность для каждого познания пространства, его освоения, достижения его сокровенных ценностей» [Топоров 1983: 258]. В соответствии с этим универсальным принципом мифопоэтики, «сад», представая онтологическим и аксиологическим центром Мироздания, обретает свою подлинную ценность только в аспекте пути, который и вскрывает сакральный статус Эдема.

Именно такое движение из «сада» в «сад» эксплицируется в стихотворении «Путешествие в Китай» (1910). Исход из рая мыслится сознательным актом человеческого «я», начинающего путь к высшему смыслу бытия: «Все мы знавали злое горе, / Бросили все заветный рай, / Все мы, товарищи, верим в море, / Можем отплыть в далекий Китай» [279]. Однако отказ от райской гармонии, обладающей принципиальной ценностью в сознании лирического героя и его спутников, что подчеркивается эпитетом «заветный», мыслится как движение в «сад», совершенство которого оказывается вещественно-осязательным: «Только не думать! Будет счастье / В самом крикливом какаду, / Душу исполнит нам жгучей страстью / Смуглый ребенок в чайном саду» [279]. Соответственно, «адамистическое» движение в пространстве земного мира, маркированного знаком «море», предстает путем из утраченного изначального рая в новый «чайный» Эдем, бытийная полнота и целостность которого обеспечивается перипетиями и опасностями движения к нему.

Параболическое движение из райского сада и возвращение в него как единение утраченного и искомого максимально полно раскрывается в стихотворении «Сон Адама» (1909). В начальной точке сюжетного развертывания ветхозаветный Первочеловек локализуется в координатах Эдемского сада, который предстает абсолютным пространством безгрешного существования человека: «От плясок и песен усталый Адам / Заснул, неразумный, у Древа Познания. / Над ним ослепительных звезд трепетанья, / Лиловые тени скользят по лугам, / И дух его сонный летит над лугами, / Внезапно настигнут зловещими снами» [255]. Сон Адама под Древом Познания оказывается тождественным грехопадению, но здесь оно свершается не в реальности библейского мифа, а в эфемерной сновиденческой действительности. Ирреальность этого сновидения оборачивается своеобразными «снами человечества», устанавливающими смысловую корреляцию с создававшейся впоследствии поэтической книгой В.Я. Брюсова.

Во сне Адам созерцает грядущий бытийный путь человека, познавшего Добро и Зло, однако кумуляция земных страданий, невзгод и противоречий предстает в качестве онтологической возможности, а не свершив-

шейся действительности. Именно пробуждение Адама в финале сюжетного развертывания стихотворения, в котором весь ужас греховного мира оказывается только сновидением, продуцирует идеологему возврата к изначальной гармонии райского сада: «Направо – сверкает и пенится Тигр, / Налево – зеленые воды Евфрата, / Долина серебряным блеском объята, / Тенистые отмели манят для игр, / И Ева кричит из весеннего сада: / “Ты спал и проснулся... Я рада, я рада!”» [258] Однако увиденная во сне история человечества мыслится обретением Адамом онтологического опыта, в результате которого библейский Первочеловек возвращается в обновленный Эдем, на что указывает его «весенняя» семантика, традиционно связанная с началом нового этапа в движении универсума. Соответственно, этот сновиденческий путь героя утверждает незыблемость восстановления бытийного равновесия в Мироздании и, следовательно, возвращения человека в идеальное пространство райского сада.

Итак, «сад» в художественном мире книги стихов Н. Гумилева «Жемчуга» принципиально и неразрывно связан с концепцией «адамистического» движения человека к обретению изначального единства микрокосма и макрокосма. Эксплицированные в пространственной структуре «Жемчугов» «сады» так или иначе восходят к представлению об Эдемском саде как о локусе подлинной гармонии миропорядка. Утрата райского сада и жажда возвращения в его сакральное пространство определяют сущность онтологических исканий лирического субъекта, однако процесс обретения Эдема здесь лишен прямолинейности и сопрягается с идеологемой необходимости «пересотворения» универсума. Центральную коллизию гумилевских «Жемчугов», выстраиваемую относительно «сада» как пространственно-аксиологического центра мира, образуют стремление лирического героя вернуться в «садовый» локус и в то же время отказ от пребывания в нем. Такое противоречие обусловлено «адамистическим» утверждением пути в координатах земного мира как абсолютного залога бытийного «обновления» Мироздания, вне которого невозможно восстановление первозданной целостности тварного мира. Соответственно, «сад», являясь пространством подлинного равновесия внутреннего и внешнего аспектов бытия, осмысливается Н. Гумилевым как начальная и конечная движения миропорядка.

### Литература

Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб. 398, 2000.

Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: В 10-ти томах. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902 – 1910). М., 1998. .

Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: В 10-ти томах. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. М., 2006.

Клинг О.А. Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм // Вопросы литературы. 1995. Вып. 5. С. 101–125.

Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995. с

Лапинская И.П. Первый сонет Николая Гумилева // Русская речь. 1997. № 6. С. 21–26.

Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М., 1998. Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х томах. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 386–406.

Разумовская А.Г. Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма). СПб., 2014. Смелова М.В. Онтологические проблемы в творчестве Н.С. Гумилева. Тверь, 2004.

Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.

## **ПРОСТРАНСТВО ЦИКЛА, ЦИКЛИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОВ О. МАНДЕЛЬШТАМА, ПОСВЯЩЕННЫХ Н.Е. ШТЕМПЕЛЬ)**

*Б.А. Минц*

Россия, Саратов

bella-mints7@yandex.ru

В статье рассматривается несобранный цикл стихов О. Мандельштама, связанный с Н. Е. Штемпель (1937). Предметом изучения являются особенности художественного пространства в каждом из стихотворений и в цикле в целом. Анализ демонстрирует пространственные модели, образующие циклические связи отдельных текстов.

Ключевые слова: цикл, диптих, биографический субстрат, пространственная модель, инвариант, мифологема, кенозис.

The article discusses the unassembled associated with N. E. Stempel (1937) cycle of poems by O. Mandelstam. The features of artistic space in each of the poems and in the cycle as a whole are the object of study. The analysis demonstrates spatial patterns which form cyclical links of separate texts.

Key words: cycle, diptych, biographical substrate, the spatial pattern, invariant, mythologeme, kenosis.

Из стихотворений, связанных с Н. Е. Штемпель («Я к губам подношу эту зелень...», 30 апреля 1937, «Клейкой клятвой пахнут почки...», 2 мая 1937, «На меня нацелилась груша да черемуха...», 4 мая 1937, диптих

«К пустой земле невольно припадая...», I, «Есть женщины, сырой земле родные...», II, 4 мая 1937), наибольшего внимания исследователей удостоился диптих, имеющий редакторское заглавие <Стихи Н. Е. Штемпель><sup>1</sup>. Этому способствовала и значительность самого стихотворения, и многократно процитированные слова поэта в передаче Н.Е. Штемпель: «Это любовная лирика <...> Это лучшее, что я написал <...> Когда умру, отправьте их как завещание в Пушкинский Дом» [Штемпель: 63–64].

Данная группа стихов любопытна с точки зрения своих внутренних связей, выразившихся, среди прочего, в особенностях художественного пространства, которые заставляют вспомнить о знаменитом мандельштамовском «веере» как метафоре единства всего сущего<sup>2</sup>. Некоторые наблюдения мы и хотим предложить в этой статье.

Циклом данную группу стихов можно назвать лишь условно. Объединяет их героиня. К циклообразующим элементам можно отнести биографический субстрат, который преобразуется в некий сложный сюжет цикла. Ключевые биографические темы – ожидание свадьбы Н. Штемпель, весна, цветение, прогулки по Воронежу, предчувствие свободы и смерти одновременно, сложная любовная коллизия, для которой характерно ощущение раздвоенности.

Мифопоэтическая основа цикла классически прозрачна. Она подразумевает растворенность человека в природном универсуме, круговорот рождения – жизни – смерти – воскресения – бессмертия. Угадывается и мифологическая вертикаль как модель мироздания: *мир подземный* («смирненные корни»; «гробовой свод», «сырая земля», «червь могильный») – *цветущая земля и жизнь человеческая* («мать подснежников, кленов, дубков», «клейкая клятва» листов и почек, образы цветущих деревьев, свадьбы и зыбки) – *небо* (антропоморфные герои «фольклорного» стихотворения – небо, зарница, ветер, гром и птицы; «кисти вместе с звездами»; «небо целокупно»). Мифопоэтический характер ключевых образов особенно ярко воплощается в образе земли, являющей себя как материнское лоно и могила [Павлов 1995: 130]. На эту пространственную модель сложным образом накладывается темпоральная, в которой сплетены мотивы новой жизни, предчувствия смерти, мысли о вечности. В цикле преобладает пафос будущего, амбивалентный в своей смысловой и эмоциональной наполненности.

Есть у описанной группы текстов и внешние сигналы стихотворного «гнезда», а именно лексические и фоносемантические повторы («**К**лейкая **к**лятва листов», «**к**лятвопреступная земля», «мать **к**ленов»; «**К**лейкой **к**лятвой липнут почки», «И к губам такие липнут **к**лятвы»), цепочки сквозных образов (напр., образы звезд, растительный код). Звенья цепи



подчас могут составить полярную пару: «*мать* подснежников, кленов, дубков» » [Мандельштам, 3: 136] – «*праматерь* гробового свода» [Мандельштам, 3: 138].

Силы притяжения текстов друг к другу вступают в некоторое противоречие с их разной жанровой природой. Стихотворение «Я к губам подношу эту зелень...» и диптих имеют характер экзистенциальных откровений, однако философизм первого рождается из импрессионистической образности с элементами визионерства, а диптих откровенно философичен и напоминает средневековую фреску, где совмещение пространств передает представление о миростроении.

В пространстве стихотворения «Я к губам подношу эту зелень...» конкретный и цельный локус поддается реконструированию. Однако в картине «гремучего парка» проступают знаки, ведущие непосредственно к поэтическому универсуму Мандельштама: это и аллюзия на Достоевского («Я к губам подношу эту зелень – / Эту клейкую клятву листов –/ Эту клятвопреступную землю»<sup>3</sup>), и пространственные образы, в которых можно видеть либо некий мандельштамовский инвариант, либо неожиданный подтекст, намекающий на модель мироздания.

Строки «Погляди, как я крепну и слепну, / Подчиняясь смиренным корням» имеют отношение к инварианту нисхождения, проходящему пунктиром через всю лирику Мандельштама от цикла «Летейские стихи» до диптиха «Стихи Н. Е. Штемпель»<sup>4</sup>. Подчинение «смиренным корням» – это ведь не только растворение в природе, это еще и нисхождение в мать сыру землю, растворение в ее составе, спуск по лестнице Ламарка. Приобщение к корневой системе мироздания дает крепость и одновременно смирение и слепоту<sup>5</sup> (в «Ламарке» – «глухота паучья», «зрения нет – ты зришь в последний раз» [Мандельштам, 3: 61]) . Инвариантная мифологема нисхождения воплощается у Мандельштама в вариациях орфического мифа, в рецепции эволюционных учений. С ней перекликается и тема самоумаления, самоуничужения, своеобразная параллель кенозису («Уходят вдаль людских голов бугры: / Я уменьшаюсь там – меня уж не заметят» [Мандельштам, 3: 114]). В анализируемом цикле мифологема нисхождения, связанная как с лирическим субъектом, так и с теми, кого он именует «женщины, сырой земле родные», полигенетична, синтезирует эллинский, христианский и натурфилософский коды, тем самым снимая их различия в амбивалентном образе полного круга бытия.

Возвращаясь к стихотворению «Я к губам подношу эту зелень...», скажем об одном странном пространственном образе: «А квакуши, как шарики ртути, / Голосами сцепляются в шар» [Мандельштам, 3: 136]. «Шарики» «сцепляются в шар», и тем самым шарообразное пространство

обретает черты символа, отдаваясь эхом на многочисленные мандельштамовские «шары», «сферы», «купола», «яблоки» и претендуя на миродеформирующий статус. Ср.: «Эра звенела, как *шар золотой* / Полая, литая, никем не поддерживаемая» [Мандельштам, 2: 44]; «Античная мысль понимала добро как благо или благополучие; здесь еще не было внутренней пустоты гедонизма. Добро, благополучье, здоровье были слиты в одно представление, как полновесный и однородный *золотой шар*. Внутри этого понятия не было пустоты» [Мандельштам, 3: 276]; «И *мудрое сферическое зданье* / Народы и века переживет» [Мандельштам, 1: 79]; «Словно хлебные Софии / С херувимского стола / Круглым жаром налитые / Подымают *купола*» [Мандельштам, 2: 38]; «Развивается череп от жизни ... *понимающим куполом* яснится» [Мандельштам, 3: 125]; из «Восьмистиший», о стихотворном наброске – «Он так же отнесся к бумаге, / Как *купол* к пустым небесам» [Мандельштам, 3: 78]; из «Восьмистиший» – «Понять *пространства внутренний избыток* / И *лепестка и купола залог*» [там же]; «Взят в руки целый мир, как яблоко простое. / Богослужения торжественный зенит, / Свет в *круглой храмине под куполом* в июле, / Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули / О луговине той, где время не бежит» [Мандельштам, 1: 114]. Какими бы разными ни были смысловые очертания этих образных вариаций, можно с уверенностью сказать о значениях сакральности и полноты как инвариантных и магистральных. В «Восьмистишиях» образ купола включается в формулы символического пространства, универсальные для художественной философии Мандельштама. Избыточность пространства коррелирует с творческой витальной силой, объединяющей природу, человека и их творчество.

Финал стихотворения «Я к губам подношу эту зелень...» лишен формульности, а слово «квакуши» придает ему детски-простодушный, домашний оттенок. Тем не менее, смысл его усложняется благодаря внутреннему мандельштамовскому контексту, а также благодаря возможному подтексту. «Шарики», сцепляющиеся в «шар», напоминают фрагмент из «Войны и мира» Л. Толстого, описывающий Пьера в плену:

«Каратаев!» – вспомнилось Пьеру. И вдруг Пьеру представился, как живой, давно забытый, кроткий старичок учитель, который в Швейцарии преподавал Пьеру географию. «Постой», – сказал старичок. И он показал Пьеру глобус. Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с

нею. – Вот жизнь, – сказал старичок учитель. «Как это просто и ясно, – подумал Пьер. – Как я мог не знать этого прежде». – В середине Бог, и каждая капля стремится расширяться, чтобы в наибольших размерах отражать его. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает. Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез» [Толстой: 165].

Конечно, мандельштамовский образ не имеет характера нарочитого и объясненного онтологического символа, однако, как и у Толстого, ему аккомпанируют мысли о смерти и бессмертии, конечности одинокой человеческой жизни и бесконечности жизни общей, о тяготении отдельного существа к полноте бытия и обретении божественного смысла.

Пространство диптиха более условное и дематериализованное, в него впечатан ход жизни как таковой и предчувствие вечности. Оно циклично, ибо «это будет вечно начинаться» [Мандельштам, 3: 138], и продуцируется наложением повторяющихся пространственных моделей и символических ситуаций. Картинка идущей прихрамывающей девушки почти растворяется в поступи других женщин: «Есть женщины, сырой земле родные, / И каждый шаг их – *гулкое рыданье*»<sup>6</sup>. Пространство вокруг этих женщин сакрализовано и служит субституту храма. Взор лирического субъекта проникает за границы обычного человеческого восприятия. В этом смысле дантовско-петрарковский подтекст напрашивается не только из-за прямых параллелей, но и в силу природы визионерской пространственной образности.

Два других стихотворения объединяет связь с фольклором. Этим они противопоставлены исповедально-визионерскому характеру описанных выше текстов, пантеистическим и христианским мотивам. Народное мировосприятие, представленное в преображенном, подчас полушутливом виде, становится одним из важных источников осмысления глубинных токов жизни, вечного обновления (темы свадьбы, продолжения жизни, неразделенность человека и природы в народном сознании). Стихотворение «Клейкой клятвой липнут почки...» написано в ключе свадебной величальной песни. С фольклором коррелирует его образный строй, продиктованный игровым (обрядовым) заданием. Персонажами, а то и носителями речи становятся «неба половина», зарница, «ветер бархатный крыластый», громá, деревья, свахи-птицы. Но даже в этом идеализированном мире мелькают мотивы гибели, ведущие не столько к фольклорной традиции, сколько к мироощущению самого поэта в последнюю весну воронежской ссылки: «Будет муж прямой и дикий / Кротким и послушным, / Без него, как в черной книге, / Страшно в мире душном»; «И к губам такие липнут / Клятвы, что по чести / В конском топоте погибнуть / Мчатся очи вместе»

[Мандельштам, 3: 136 – 137]. В первом примере в зловещем сравнении происходит свертывание пространства, во второй строфе традиционная тема любви и смерти решена таким образом, что выбивается из величального канона.

Другой текст, соотносимый с фольклором в своем образном строе, – «На меня нацелилась груша да черемуха...»<sup>7</sup>. Растительный код здесь тесно сплетен с смертельным, представленным лексикой битвы и разбоя, а в общем плане – мотивом насильственной смерти: «*На меня нацелилась груша да черемуха – / Силою рассыпчатой бьет меня без промаха*»; «*С цвету ли, с размаха ли бьет воздушно-целыми / В воздух убиваемый кистенями белыми*» [Мандельштам, 3: 137 – 138]. Такое срастание цветения и гибели мотивировано как неразлучностью любви и смерти, так и общим настроением поэта в конце воронежской ссылки: жаждой жизни и одновременно ожиданием смерти. Поэтому и обозначение любовной коллизии, т.е. выбора возлюбленной, («Что за двоевластье там? В чем соцветьи истина?») [там же]) получает дополнительный драматичный смысл.

Слияние в метафорике пространств жизни и (насильственной) смерти, битвы встречается и в других лирических текстах Мандельштама: «Виноград, как старинная битва живет, / Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке» [Мандельштам, 1: 128], «Шевелящимися виноградинами / Угрожают нам эти миры»<sup>8</sup> [Мандельштам, 3: 124]; «дальнобойное сердце» [Мандельштам, 3: 123] в «Стихах о неизвестном солдате», «рукопашная лазурь» [Мандельштам, 3: 130] («Заблудился я в небе»). Есть в цикле и другие образные переключки с «Солдатом», и они кажутся неслучайными: «Ясная Наташа», «ясная догадка» – «ясность ясеневая», «понимающим куполом яснится»<sup>9</sup>; «Цветы бессмертны, небо целокупно» [Мандельштам, 3: 138]– «Неподкупное небо окопное – / Небо крупных оптовых смертей, – / За тобой, от тебя, целокупное, / Я губами несусь в темноте» [Мандельштам, 3: 124]. «Солдат» и стихи, связанные с Н. Е. Штемпель, в определенном смысле воспринимаются как контрапунктные зачин и финал «Третьей воронежской тетради»: от трагической мысли о конечности жизни и «месте человека во вселенной» к умиротворенному ощущению себя звеном бесконечной жизненной цепи. Однако драматизм остается, ведь будущее, а вместе с ним воскресение, бессмертие даны в модусе возможного: «Цветы бессмертны. Небо целокупно. / И все, что будет, – / Только обещанье» [Мандельштам, 3: 138].

Круг бытия в полигенетичной образности и с разной степенью полноты отражен в каждом стихотворении цикла, поэтому можно предположить, что пространство каждого стихотворения по-своему циклично. При этом отдельные тексты включаются в общее художественное простран-

ство цикла, устремленное к тем началам природы и культуры, которые дают надежду на продолжение жизни.

### Примечания

1. Интересен спектр интертекстуальных связей для двухчастного стихотворения <Стихи Н. Е. Штемпель>, на которые указывают исследователи. Даже суммарно, без учета полемики, набор источников подтекста выглядит впечатляюще: миф о Деметре [Павлов 1994: 178], евангельские параллели, напр. образы жен-мироносиц – [Рейнольдс: 455; Хазан: 256]; Данте-Петрарка [Павлов 1994: 179; Глазова: 578; Панова]; баллада «Наташа» П. Катенина [Мазур]; стихи Пушкина к Амалии Ризнич и «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» [Рейнольдс: 456]; «Бесы» Достоевского, образ Хромоножки и ее слова о Богородице и матери сырой земле [Сурат: 226; Левинтон: 448]; «Братья Карамазовы», поучения старца Зосимы [Хазан: 256]; религиозно-философские работы Вяч. Иванова и С. Булгакова с интерпретацией Достоевского [Сурат: 227 - 228]; «Стихи в честь Натальи» Павла Васильева [Мазур]. М. Глазова видит мотивы дантовского «Рая» и в стихотворении «Я к губам подношу эту зелень...» [Глазова: 564]. Краткий анализ цикла как контекста для стихотворения «Я к губам подношу эту зелень...» дан М. С. Павловым, назвавшим его «весенний цикл» [Павлов 1995].

2. «Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, современная философия, в лице Бергсона, чей глубоко иудаистический ум одержим настойчивой потребностью практического монотеизма, предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию» [Мандельштам, 1: 217–218].

3. Словосочетание «клятвopеступная земля, как и «достоевский» слой цикла, - предмет отдельного разговора.

4. «Сопровождают воскресших и впервые / Приветствовать умерших – их призванье». М. Л. Гаспаров полагает, что «точка зрения поэта и героини – из подземного царства» [Гаспаров: 558] . Учитывая надтекстовые связи обеих частей диптиха, сюжет диптиха в целом – именно нисхождение, угадываемое в «вешней погоде».

5. Слепота может подразумевать и слепоту прозрения (ср. с мотивами трагедий «Эдип-царь» и «Король Лир»).

6. В последней строке эхом отдается образ из раннего стихотворения «Айя-София» «И серафимов гулкое рыданье / Не покоробит темных позолот» [Мандельштам, 1: 79].

7. О некоторых аспектах фольклоризма этого стихотворения см.: [Топильская: 271 – 272].

8. О. Ронен подтекстом к этим строкам считает строку «На меня нацелилась груша да черемуха» [Ронен: 107].

9. Л. Видгоф, которому принадлежит это наблюдение, включает в данную цепочку и стихотворение «Не сравнивай, живущий несравним...»: «И ясная тоска меня не отпускает / От молодых еще воронежских холмов / К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане» [Видгоф: 293].

## Литература

Видгоф Л.М. Статьи о Манделъштаме. М., 2015.

Гаспаров М. Л. Комментарии // Манделъштам О. Э. Стихотворения. Проза. М., 2001.

Глазова Е. Ю., Глазова М. Г. Подсказано Дантом. О поэтике и поэзии Манделъштама. Киев, 2011.

Левинтон Г. А. К пустой земле невольно припадая: Postscriptum к статье Н. Н. Мазур // Русско-французский разговорник, или / *Ou les causeries du 7 septembre*. Сборник в честь В. А. Мильчиной. М., 2015. С. 444 – 451.

Мазур Н. Н. Об именах и судьбах: незамеченные подтексты стихов к Наталии Штемпель Манделъштама // Русско-французский разговорник, или / *Ou les causeries du 7 septembre*. Сборник в честь В. А. Мильчиной. М., 2015. С. 432 – 443;

Манделъштам О. Э. Собр. соч.: в 4 т. М., 1993 – 1997. Произведения цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

Павлов М.С. Семантическая поэтика и комплексный анализ текста // Отдай меня, Воронеж. Воронеж, 1995. С. 122 – 133.

Павлов М.С. Семантика шага в поэзии Манделъштама // Столетие Манделъштама: Материалы симпозиума. *Mandelstam centenary conference*. Tenaflly (N.Y.), 1994. С. 173 – 182.

Панова Л. Г. <Стихи к Н. Штемпель> Осипа Манделъштама: к прояснению герметичного сюжета // Немзыкальное приношение, или *Allegro affettuoso*. СПб., 2013. С. 548 – 565.

Рейнольдс Э. "Есть женщины, сырой земле родные..." // Слово и судьба. Осип Манделъштам: Исследования и материалы /АН СССР. Ин-т мировой лит. М., 1991. С. 454-456.

Ронен О. Поэтика Манделъштама. СПб., 2002.

Сурат И. З. Ясная догадка // *Звезда*. 2013. №10. С. 220–235.

Толстой Л. Н. Собр. соч. в 12 тт. Т. 7. М., 1974.

Топильская Е. Е. Фольклорная аллюзия в лирике Манделъштама воронежского периода // Отдай меня, Воронеж. Воронеж, 1995. С. 271 – 272.

Хазан В. И. Апокалипсис у Манделъштама. (О теме смерти в стихах 30-х годов) // Известия АН СССР. СЛЯ. 1991. Т. 50, № 3. С. 248 – 257.

Штемпель Н. Е. Воспоминания // Ясная Наташа. Осип Манделъштам и Наталья Штемпель. К 100-летию со дня рождения Н. Е. Штемпель. М.; Воронеж, 2008. С. 21–102.

## КОНСТАНТА «ДОМ» В «ТАШКЕНТСКОМ» ЦИКЛЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

*А.С. Абдуллаева*  
Узбекистан, Самарканд  
[abdullayeva-as@mail.ru](mailto:abdullayeva-as@mail.ru)

В статье рассматриваются стихотворения А.Ахматовой, написанные ею в Ташкенте в период эвакуации и объединенные в циклы «Луна в зените», «Ташкентские страницы» и др. Анализируется тематика стихотворений, образная система и то новое, что привносит А. Ахматова в разработку восточной темы.

Ключевые слова: Азия, дом, литературная традиция, хронотоп, стихотворный цикл

In this article we see A.Ahmatovas poems, that she wrote in Tashkent in evacuation and united in courses «Moon in zenith», «Tashkent pages» and others. Analyse them poems, aspect sistem and new, that introduce A.Ahmatova in working out asias them.

Keywords: Asia, building, literary tradition, the chronotope, and the poetic cycle.

Ахматова, как известно, пробыла в ташкентской эвакуации неполных три года. Тематика стихотворений, написанных в этот период и вошедших в циклы «Луна в зените», «Ташкентские страницы», «Пальмира» и др., весьма разнообразна – это и своеобразное «узнавание» Востока: «Так вот ты какой, Восток!», и сам Ташкент. Вынужденная оторванность от петербургско-ленинградской стихии, родной земли воспринимается ею на первых порах вполне в духе русского классического литературного сюжета – как изгнанничество, ссылка (по аналогии с Кавказом – традиционным местом ссылки в России). На этот раз в оппозиции к русскому Северу оказался Восток. Но уже скоро Ахматова напишет: «Кто мне посмеет сказать, что здесь я на чужбине» [Ахматова 1990: 215].

Эвакуация, как и вынужденная эмиграция, – всегда бесприютность, но, удивительно, именно об этом в «ташкентских» стихах – ни строчки. Напротив, мотив дома, по-разному интерпретируясь, составляет одну из доминант цикла. Не в топографических, а в бытийных рамках мыслится этот мотив в стихах поэта.

В апреле 1942 года, в первую ташкентскую весну, место проживания воспринимается Ахматовой, скорее, как пристанище путника, поэтому «дым Отечества» здесь оборачивается горьким дымом чужого дома: «Мангалочий дворик, // Как дым твой горек». Не спасает даже бытовое назначение мангала, связанное с едой, а значит, и с жизнью (в сравнении с блокадным голодом Ленинграда). Пространство царскосельских садов,

«грозных площадей Ленинграда» сузилось до небольшого дворика с высоким тополем, где от волшебной сказки Востока не осталось ничего, да и Шехерезада – вполне реальное лицо – подруга Ахматовой - Галина Герус.

В «ташкентском» цикле переосмыслена традиция восприятия Востока – сказки, он, скорее, возрождает человека, позволяет по-новому увидеть мир: «Заснуть огорченной, // Проснуться влюбленной, // Увидеть, как красен мак» [213]. Тот же «горький дым» чужого дома вполне осязаем. Но чаще в стихах встречается другое понятие – Азия. В русской литературной традиции понятие «азиатский» обычно синонимизируется с некультурностью, невежеством, удаленностью от цивилизации, словом, «азиатчиной». Не случайно, что в ахматовских стихотворениях намеренно сниженное, обытовленное «азиатское» заменяется высоким, торжественным «азиатским», рождающим иной образный ряд: «азиатских светил мириады».

Со страниц «ташкентского» цикла предстает перед нами Азия в особенном своем выражении. В стихотворениях практически не встречаются бытовые, действительные реалии. Даже вполне узнаваемые предметные детали, как, например, упоминание о доме на улице Жуковского, в котором Ахматова проживала, или обведенная на стене композитором Козловским ее тень, – все это обретает символическое звучание, выстраивая иную реальность. Сама болезнь Ахматовой (в 1942 году она переболела брюшным тифом) была воспринята ею самой как прикосновение к смерти, что вполне вписалось в общую мифологическую картину ухода-потери. Причем совершенно отчетливо слышен подтекст: потеря Отечества – это и есть настоящая смерть: « На этом корабле есть для меня каюта // И ветер в парусах – и страшная минута // Прощания с моей родной страной» [219].

Образ родного города, мысль о нем лежит незримой печатью почти на всех «ташкентских» стихотворениях Ахматовой. Автор словно сосуществует в некоем двоemiрии главных на тот момент ее жизни городов – Ленинграда и Ташкента, при этом одинаково близких. Говоря об Азии, она довольно скоро начинает отзываться о нем как о родном доме. Однако было бы большой ошибкой думать, что Ахматова приняла Азию во всех ее частностях, весь уклад жизни. Уже по возвращении из эмиграции она напишет: «Пора забыть верблюжий этот гам // И белый дом на улице Жуковской. // Пора, пора к березам и грибам, // К широкой осени московской» [289]. Речь идет, конечно, не об оппозиции, а о возвращении в родную стихию.

Примечательно, что в «ташкентском» цикле упоминается не только и не столько Ташкент, т.е. конкретное локальное пространство, а Азия вообще, где «китайский ветер» и «поля Кашмира». Ахматова обладала поис-



тине пушкинским умением принимать мир в его бесконечности, как пространственном, так и временном. Вслед за Пушкиным Ахматова воспринимает всякое время как свое и каждое пространство осваивает стремительно и полностью (в отличие, скажем от Цветаевой, для которой «всяк дом» – чужой).

Затрагивая «азиатскую» тему, поэт обращается к традиционным атрибутам восточной лирики – упоминаются соловей, водоем, однако, в отличие от, например, Есенина, стихи Ахматовой никак не назовешь стилизацией, они передают собственные ощущения автора, которые далеки от традиционного восприятия востока – волшебной сказки.

Многokrратно упоминается в стихотворениях с ума сводящая духота, «полдневный термезский зной»<sup>1</sup>, а ночь здесь вовсе не располагает к чудесам, она, как и день, «раскаленная», и закат – «огнедышащий», и небо – «жгуче-голубое».

Упоминание огненной стихии в данном случае не случайно, а прямо адресует к первобытному природному контексту, где Азия предстает древней родиной огнепоклонников-зороастрийцев.

Уничтожающей стихии огня в ахматовских стихах противостоят символы возрождения: «в чашке глиняной холодная вода» (земля, вода), «шелестящий ветерок», «тень древесная». Из времен же года чаще упоминается весна<sup>2</sup>, ее приметы: «Персик зацвел, а фиалок дым // Все благовонней». Одно из стихотворений цикла так и названо: «Ташкент зацветает».

Цветение в контексте ахматовских стихов вырастает в метафору, отсылающую к образу библейского сада: «библейских нарциссов цветенье». Пребывание Ахматовой в Азии на какой-то период оказывается своеобразным воплощением библейского сюжета, но в обратной перспективе – из ада начинающейся ленинградской блокады, воспоминания и думы о которой, конечно, не оставляют Ахматову, она открывает для себя Азию во всей ее красоте – внешней и глубинной, в первую очередь, в цвете, запахе. Временное пристанище оказывается для нее не просто домом – местом проживания, а тем самым спасительным прибежищем, к которому всегда влечет голос крови, и, далее, в библейскую изначальность – к глине и жертвенной крови, но не человеческой, а цветочной: «кровлю кровью залил мак»<sup>3</sup>.

Ожившая прапамять (сказались бабкины татарские корни!) словно вернули ее в родной дом (Азия в ахматовских стихах – понятие не только географическое, но, скорее, ментальное): «Это рысьи глаза твои, Азия, // Что-то высмотрели во мне, // Что-то выдразнили подспудное // И рожденное тишиной» [217]. Аллюзия на блоковские строки «...да, азиаты мы // С раскосыми и жадными глазами» здесь очевидна. Этот дом существовал

еще до фактического рождения автора, в какой-то прежней жизни: «Я не была здесь лет семьсот, // Но ничего не изменилось...» [215].

Статичность хронотопа «азиатского» дома подчеркивается определенным лексическим рядом: неизменность, прочность, древность. Логического завершения этого ряда – забвения – нет, потому что все одухотворено «Божьей милостью», и здесь всегда рядом «могильной чалмы благородные складки // И царственный карлик – гранатовый куст» [214]. Это библейская мудрость бытия, где все рождено из праха, все превратится в прах, но все обращено ввысь, к «Божьей милости».

Хронотоп в «ташкентском» цикле безграничен, разомкнут вовне. Здесь извечные основы жизни: звезды, воды, ветер, зерна, песня матери. Крыша в «азиатском» доме – «звездный кров», а хранительницы очага – «чернокосые матери» с младенцами («баранчуками») на руках – «азиатские» мадонны.

Совершающаяся таким образом метаморфоза образа дома позволяет, в конечном итоге, говорить о совершенно новом взгляде на Азию, позволяющем творчески переосмыслить традиционную тему.

Такую Азию русская литература еще не знала. Ахматова, по сути, открыла неизвестный, своеобразный мир, его подспудную глубинную суть, понять которую под силу лишь истинному поэту-творцу.

#### **Примечания**

1. Термез – самый южный город Узбекистана.
2. И, кстати, вполне логично – лето в Азии не очень-то благословенное время, азиатские же осень и зима для русского человека – одна долгая осень.
3. В узбекских селах раньше кровлю замазывали глиной, в которую часто попадали семена мака. В теплое время года крыши домов утопали в цветущем маке.

#### **Литература**

Ахматова А.А. Собрание сочинений: в 2 т. Т. I. М., 1990. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

## ПАМЯТНИК А.С. ПУШКИНУ В ПОЭЗИИ Д.А. ПРИГОВА: ИНТЕГРАЦИЯ ПРОСТРАНСТВ РАЗНЫХ ИСКУССТВ В ЛИТЕРАТУРЕ

*С.А. Петрова*  
Санкт-Петербург  
[svet-lana@list.ru](mailto:svet-lana@list.ru)

В статье рассматриваются пути взаимодействия скульптуры и литературы в творчестве А.С. Пушкина и Д.А. Пригова. В произведениях А.С. Пушкина скульптура получает особую поэтическую реализацию. Композиция стихотворных текстов вербально соответствует пространственному представлению скульптурных произведений, чем создает интермедиальную связь двух разных искусств. Д.А. Пригов использует интертекстуальные связи с творчеством классика, а также интермедиальные взаимодействия литературы и скульптуры в художественном пространстве своих стихотворений для представления собственной концепции представленного в его время отношения к произведениям А.С. Пушкина, что становится авторской характеристикой советской эпохи в целом. Потребительское отношение к памятникам искусства приводит к тому, что сами произведения могут быть уничтожены, что может привести к необратимому концу культуры в целом, об этом и говорит Д.А. Пригов в своих текстах.

Ключевые слова: интермедиальность, Д.А. Пригов, А.С. Пушкин, пространство, скульптура, литература, статуя, памятник, бюст.

The article examines how the interaction of sculpture and works of literature in the A.S.Pushkin and D.A. Prigov. In the works of AS Pushkin's poetic sculpture gets a special implementation. The composition of poetic texts verbally corresponds to the spatial presentation of sculptural works, which creates the intermedia connection between the two different arts. D.A.Prigov used intertextual connections with the work of classics as well as intermedia interaction of literature and sculpture in the art space of poems to present his concepts presented in his time relationship to the works of A.S. Pushkin, that becomes the author's characteristic of the Soviet era as a whole. Consumer attitude towards the monuments of art leads to the fact that the works themselves can be destroyed, which can lead to irreversible end of the culture as a whole, and D.A.Prigov says about it in his texts.

Key words: intermediality, D.A. Prigov, A.S. Pushkin, space, sculpture, literature, statue, monument, bust.

Процесс вербализации в культурной сфере создает возможности взаимодействия словесного искусства с иными типами творчества – пластическими, музыкальными и т.п. – лексически выраженные обозначения объектов невербальных видов искусств в художественной литературе

приобретают особое семантическое наполнение и создают интермедиаальный уровень восприятия текста и художественного пространства в нем.

Скульптор, статуя, памятник – эти вербальные элементы в тексте устанавливают интермедиаальные связи литературы и скульптуры, формируют особые пространственные отношения.

В творчестве Д.А. Пригова подобные корреляции функционируют, например, в текстах, посвященных А.С. Пушкину, хотя и не только.

В то же время у А.С. Пушкина тоже есть произведения, в которых фигурируют статуи, памятники и иные знаки скульптуры. Р. О. Якобсон в своей работе «Статуя в поэтической мифологии А.С. Пушкина» отмечал: «Пушкинская символика статуи продолжает воздействовать на русскую поэзию до наших дней, и при этом постоянно ссылаются на ее создателя» [Якобсон 1987:174].

Исследователь также определил, что «конфронтация статуи и живого существа всегда является у Пушкина отправным пунктом поэтической речи: эти две линии взаимодействуют друг с другом. Живое существо уподобляется статуе (в «Борисе Годунове», в «Уединенном домике на Васильевском») или статуя уподобляется живому существу («Таков и был сей властелин»)» [Якобсон 1987: 172].

Но, кроме того, в свете интермедиаальных взаимодействий разных искусств в текст включаются знаковые элементы скульптуры. Это, безусловно, не в буквальном смысле, а на уровне средств организации поэтической структуры, художественного пространства в частности. Например, в произведении А.С. Пушкина «Царскосельская статуя» используются лексемы, которые композиционно расположены в соответствии с композицией изображаемого объекта. В частности, показана двухчастная композиция памятника через фиксацию статического и динамического в пространстве. В самой статуе это девушка с черепком – статический образ, а льющаяся вода из кувшина – динамический образ. В тексте это представлено лексемами, обозначающими действие или бездействие. Подобное есть также в петербургской повести поэта «Медный всадник» [Пушкин 1977-1979]. Механизм взаимодействия литературы и скульптуры также обусловлен интермедиаальными возможностями вербализации. На уровне композиции, следует отметить, в поэме 4 части, как и в памятнике. Лексический состав частей также тождественен элементам памятника. Напомним композицию этой скульптуры: камень («гром-камень»), затем группа животных – конь и змея, и, наконец, венчает памятник – фигура всадника. Перед нами трехчастная композиция, и в поэме А.С. Пушкина обозначены три части: вступление, первая и вторая части. Небольшое предисловие дано в прозаической форме, поэтому его можно рассматривать собственно

как некую основу памятника. Касательно этого элемента поэмы, следует отметить, что поэт подчеркивает прямую связь повести с реальностью, а также делает отсылку к некоему второму автору В.Н. Берху. Так, и у скульптуры Петра Первого также два автора – два руководителя работ: начинал Э. М. Фальконе, а закончил его замысел Ю.М. Фельтен. Во вступлении в поэме ключевыми словами можно обозначить лексемы, имеющие семантику неподвижности: в первых же строчках «стоял он», далее «твердой», «громады», «гранит» (причем употребляется два раза), «неподвижный воздух», «твердыни», «стой неколебимо» и т.п. С другой стороны, здесь достаточно частотны и слова, обозначающие пространство дикой природы. По сути, строится ассоциация именно с камнем («дикий утес»), на котором стоит скульптурная композиция всадника на коне.

Первая часть поэмы делится на две тематические составляющие (презентация героя и наводнение), следуя нашей схеме – вторая часть скульптуры посвящена группе животных памятника змее и коню. И в поэме ключевыми словами представлены лексемы, связанные с семантикой животного мира и мира природной стихии в целом («печально воя», «ветер выл», «зверь» (причем лексема используется два раза), «львы», «конь» и др.). При этом в данном отрывке текста участвует как действующее лицо не только Евгений, но и стихия, в образе Невы, река, волнующаяся, подобно изгибам скульптурного изваяния змеи. Наконец, обратимся ко второй части поэмы – в ней уже манифестируется детализированный образ всадника. Итак, памятникам в творчестве А.С. Пушкина придаются свойства живых существ, скульптура обретает поэтическую реализацию своей образной системы в художественном пространстве текста.

Д.А. Пригов со свойственной ему энциклопедичностью поэтического мировосприятия точно уловил такие взаимодействия в пушкинском тексте и использовал в своих стихотворениях. Кроме того, важно подчеркнуть, что сам поэт имел образование скульптора, следовательно, вполне владел и терминологией, и спецификой художественной структуры данного вида искусств.

В контексте пушкинского текста в произведениях Д.А. Пригова скульптура также оживает, но поэт трансформирует образ в соответствии со своими интенциями, наделяя его и свойствами бытового характера, и смертностью:

Памятник Пушкину сложивши  
Пожитки своих медных дел  
Сказал: Вот я в иной предел  
Иду, вам честно отслуживши [Пригов 1997]

Готовящийся умереть памятник становится знаком, с помощью которого показывается бытующее в советской действительности официальное отношение к творчеству А.С. Пушкина.

Лелеять буду там один  
Я душу – бедную малютку  
Не глядя вверх, где в славе жуткой  
Сидит мой прежний господин  
А ныне – брат осязаемый [Пригов 1997]

Рассматривая образ памятника с позиции интермедиальных взаимодействий обозначим, что в рамках теории скульптуры данный вид произведения предназначен для увековечивания чего-либо в историко-культурной памяти человечества.

Д.А. Пригов показывает, как изменяется память о классике русской литературы в пространстве идеализированной советской действительности под властью идеологии. В стихотворении «Внимательно коль приглядеться сегодня...» поэт упоминает другой жанровый тип скульптуры – бюст.

Во всех деревнях, уголках бы ничтожных  
Я бюсты везде бы поставил его  
А вот бы стихи я его уничтожил –  
Ведь образ они принижают его [Пригов 1997]

По специфике образности бюст представляет собой скульптуру, которая изображает только грудь, плечи и голову, показывая в таком усеченном виде человека. В переводе с латинского – это обозначение места кремации, погребальный костер, губитель и надгробие. В скульптурной традиции Древней Греции бюсты служили функции изображения национального героя, но были часто совершенно не похожи на оригинал.

В тексте стихотворения Д.А. Пригова предлагается бюст размножить – поэт показывает процесс формирования симулякра классики. Масовость приводит в итоге к идее уничтожения истинного творчества А.С. Пушкина. Произведения классика воспринимаются уже через призму советского симулякра извращенно. Таким образом, поэт представляет одну из сторон современной ему жизни.

Д.А. Пригов использует лексемы, которые определяют интермедиальные связи литературы и скульптуры в пространстве текста, - это обозначения, используемые в терминологии другого искусства. С другой стороны, поэт соединяет эти слова с интертекстуальными элементами, взя-

тыми из произведений классика, а также с вербальными знаками советской эпохи. Все это образует общую концепцию стихотворения, формирует особое интермедиальное пространство, где вступают во взаимодействие разные виды искусств.

### Литература

Пригов Д.А. «Памятник Пушкину сложивши...», «Внимательно коль приглядеться сегодня...» (В разделе «III. Законы литературы и искусства» из «Написанное с 1975 по 1989») М., 1997 // Электронный ресурс, режим доступа: <http://lib.ru/ANEKDOTY/PRIGOW/prigov.txt> (дата обращения: 08.01.2017)

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л., 1977-1979. Т. 3, 4.

Яacobсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии А.С. Пушкина // Яacobсон Р.О. Работы по поэтике. М.1987. С. 145-180.

## ПРОСТРАНСТВО ФАУНЫ В РАССКАЗАХ СВЕТЛАНЫ ВАСИЛЕНКО («СУСЛИК», «ЗА САЙГАКАМИ»)

*Р.М. Ханинова*  
Россия, Элиста  
[rhaninova@mail.ru](mailto:rhaninova@mail.ru)

В статье рассматривается пространство степной фауны в рассказах С. Василенко, анализируется пространство человека и животного в аспекте проблемы сохранения мира природы, раскрываются взаимоотношения людей в аксиологической парадигме.

Ключевые слова: степь, фауна, экология, человек и природа, аксиология, пространство.

Abstract: there is regarded the space of the steppe fauna in the stories by S. Vasilenko, analyzed the space of man and animal in the aspect of preservation of the natural world, the relations between people are revealed in the axiological paradigm.

Key words: steppe, fauna, ecology, man and nature, axiology, space.

Поэтика заглавий рассказов Светланы Василенко – «Суслик» (1991), «За сайгаками» (1982) – выдвигает главных персонажей, представителей степной фауны, определяя пространственный ареал произведений. Это одни из знаковых животных полупустынной и степной зон России. В названии первого рассказа указано единственное число, в названии второго – множественное число. При этом во втором случае название передает пространственный вектор – за сайгаками, то есть, скорее всего, охоту, погоню, пре-

следование, возможно, людьми. Действительно, тексты двух произведений являют картины убийства животных – суслика и сайгака. В одном рассказе к этому занятию привлекаются дети, пионеры, организованно вышедшие в степь на ловлю грызунов: их добычей стало 22 зверька. В другом рассказе взрослые становятся причиной гибели сайгачонка. Причем вначале звучит уклончивый ответ водителя на вопрос пассажирки, куда едем: за сайгаками. Именно так она и восприняла то, что услышала. «Я ждала обыкновенной обманной фразы: “на речку” или “покатаемся”, – и потому не сразу поняла, что он сказал, и долго думала об этих двух словах, тупо глядя вперед. Мы ехали по степи, без дороги, в светлом от фар коридоре, кончающемся тупиком, черной стеной. Мы мчались к стене, но не приближались, она отступала, медленно пятилась, но не исчезала: впереди был тупик. И так же слова “за сайгаками” пятились и пятились от моего сознания, пока я не привыкла к ним, без конца повторяя их про себя, не вдумываясь в их смысл, потому что мне было холодно и у меня было одно желание – согреться, и моя дрожь, и беспрестанное повторение двух бессмысленных слов совпали, и желание согреться обрело форму “за сайгаками”, желание назвало себя. Слова перестали быть посторонними и не мешали мне ждать, когда я, наконец, расстегну его рубашу и всем телом прильну к нему» [Василенко 1991: 91] («За сайгаками»). Вектор слов водителя «за сайгаками» мог обозначать: 1) вслед за сайгаками (прогулка), 2) охотиться на сайгаков (браконьерство). В восприятии пассажирки бессмысленные вначале слова «за сайгаками» обрели иной смысл – желание согреться с чужим человеком. Но маркерами рокового предчувствия стали ее мысли о черной стене на пути машины, которая отодвигалась и не исчезала, о тупике пространства за пределами света фар.

Ассоциативный ряд пространственного кода зверя в первом рассказе – степь, нора, бугорок, на который встает суслик, чтобы осмотреться вокруг, когда выходит из своего жилища. Ассоциативный ряд пространственного кода зверя во втором рассказе – степь, простор, миграционные пути, браконьерство, промысловый отстрел.

Географически степной регион в текстах прямо не обозначен. В контексте это родина автора – астраханские степи. Топос человека представлен вымышленным городом Ярград, за которым реальный Капустин Яр в Астраханской области (Ярград), или безымянным топосом маленького городка («За сайгаками»).

Оба произведения связаны также пространством механической техники: в «Суслике» – поливальной машины, «За сайгаками» – машины «газик». Обе машины имеют в тексте коннотации зверя. «Весной мы, пионеры военного города Ярград, выходили в степь выливать сусликов из норок. Тихо за нашим отрядом ползла поливальная машина с хлорированной



водой. Крутые бока ее были мокры, как бока зверя» [Василенко 1991: 65] («Суслик»). «Я пролезла в машину, мы звали машину “козел”, это был “газик” – урод, на котором Синицын приехал с войны» [Василенко 1991: 90] («За сайгаками»).

Машины принесли гибель животным: с помощью первой заливали водой сусличьи норы, на второй погнались за сайгаками и сбили их детеныша. «В нору, черно уходящую в глубь земли, мы лили из ведер воду, и та уходила стремительно, беззвучно и насовсем. И снова налили, и снова ушла она, будто по срочному важному делу, быстро и независимо» [Василенко 1991: 65] («Суслик»). «Они возникли внезапно. Что-то изменилось в светлом коридоре, по которому мы ехали. Он наполнялся золотой пылью, пыль уплотнялась – и вдруг приняла очертания каких-то нелепых золотых животных. На мгновение мы увидели их кургузые золотые зады, опущенные и повернутые к нам головы. Они бежали очень быстро, друг за другом, наверное, уже давно спугнул их шум мотора. <...> – Сайгаки! – крикнул парень и газанул.

Свет фар снова выдернул их из тьмы, но теперь всех разом – их было семеро: один из них, тяжело и неловко подпрыгнув, остановился, на него наскочил другой, и они упали во тьму, другой, бессмысленно оглядываясь, все так же нагнув голову к земле, уходил, но медленно и нерешительно, будто теперь ему было все равно, убежать или нет, третий прыгнул и вертикально завис в ночи, секунду между его рогами, похожими на лиру, колыхались звезды; остальные метались, точно наступил конец света, а один слепым комком, запрокинув голову, летел прямо на автомобиль.

– Стой! – закричала я и дернула за какой-то рычаг, парень локтем ударил меня в лицо. Машина взревела и, дернувшись, остановилась.

Но было уже поздно.

Фары мы не выключали и, выбежав, видели, как сайгаки собрались в стадо, недолго постояв, кротко и несмело осмотревшись, вдруг в полном безмолвии начали исчезать один за другим, будто их по одному тьма прогоняла через калитку.

Он умирал. Это был сайгачонок. Вся его морда, как маленький горбик, была в крови, он вдыхал воздух, и кожа на носу, который был похож на хобот, морщилась до самых глаз. Он шумно выдыхал вместе с воздухом кровь. Он был похож на горбатого уродливого ягненка, волосы его еще были темны и курчавы» [Василенко 1991: 97-98] («За сайгаками»).

Для этих эпизодов характерно изначальное доверие животных к людям: «Он (суслик. – *Р.Х.*) и на нас посмотрел сначала влюбленно, радуясь за нас, что мы живы, что вышли сухими из воды, целы и невредимы после

такого потопа» [Василенко 1991: 66] («Суслик»). «Желтые глаза его (сайгачонка. – *Р.Х.*) доверчиво смотрели на нас, им было больно, и они боялись, что мы уйдем и оставим его наедине с тем страшным и главным, что совершается с ним» [Василенко 1991: 98] («За сайгаками»).

Но затем к животным приходит интуитивное понимание обреченности: «И еще раз посмотрел. Но уже не так: деловито огляделся и понял – не вырваться. И обреченно залег: берите. Главное, что мир – цел. И закрыл глаза» [Василенко 1991: 66] («Суслик»). «Парень достал складной нож, сайгачонок, увидев лезвие, все так же доверчиво и благодарно смотрел на нас, но тихо заблеял, точно спрашивая: “Зачем?” – и далеко в степи ему ответил голос его матери» [Василенко 1991: 98] («За сайгаками»).

Автор в первом рассказе использует прием олицетворения, во втором рассказе – это восприятие рассказчицы, участницы прогулки за сайгаками. И эти авторские приемы сближают общую тенденцию произведений: беззащитная природа (малыши) и безжалостные люди, дети и взрослые. Неумолимая смерть пришла от рук человека: в первом рассказе вышедшего из затопленной норки суслика добились дети, во втором рассказе раненого сайгачонка добил водитель.

Если добыча зверьков сплотила отряд пионеров («В тот день мы, пионеры шестого класса “Б”, вылили двадцать два суслика и вышли на первое место по заготовке шкурок») [Василенко 1991: 66] («Суслик»), то смерть сайгачонка разобщила мужчину и женщину. Водитель изначально был агрессивен: «газанул», а пассажирка безуспешно пыталась остановить его, за что получила удар в лицо. «Потом мы сидели, прислонившись к колесу. Он плакал трудно, будто кашляя, выхаркивая какие-то слова:

– Опять я... Всегда я... Зачем?

Я плакала, потому что он плакал, а я не могла даже дотронуться до него и успокоить – между нами лежал мертвый сайгачонок. Мне нетрудно было плакать. Мы были страшно родные и страшно чужие друг другу. Кровь сайгака сблизила нас – мы сидели в степи и плакали – и разъединила нас навсегда, мы в последний раз вот так сидели и плакали. Потому что я была виновата во всем. Я была повинна во многих смертях – это был мой рок, это был мой крест, но об этом я не расскажу никому, не покаюсь, свое я буду нести на себе, не перекладывая, – я не хочу спасаться – он стал бы мне родным, этот парень, если бы я сказала хоть слово, но я не хочу спасаться – и потому он будет мне чужим навсегда, – и я тихо отделаюсь слезами» [Василенко 1991: 98] («За сайгаками»).

С. Василенко в сложной амплитуде переживаний своей героини передает одиночество людей, которые могли бы спасти друг друга, но не захотели. Поэтому конец истории о разбившемся на машине парне, который

до этого подкинул на крыльцо рассказчицы убитого сайгака, воспринимается в одной связке со смертью животного.

Пространство жизни этого человека, с которым ранее, в детстве, была знакома рассказчица, пересекается на время с нею в родном городке, чтобы здесь оборваться. Такая взаимосвязь подчеркивается в эпизоде воспоминания о том, как рассказчица обнаружила на чердаке голубиное гнездо с двумя уже мертвыми птенцами и пыталась спасти третьего птенца. «Я поила птенца молоком, он спал в кроличьих шкурках, но все больше холодел, ведь он долго лежал с мертвыми и заразился от них холодом. Я положила его к себе в подмышку и заснула, я ведь хотела как лучше, ведь он пригрелся, а когда я проснулась – птенца не было. Были – выдавленные кишки его, пустая голая шкурка и горько-насмешливый длинный рот. Я заспала его» [Василенко 1991: 68] («За сайгаками»). Вновь восприятие героиней животного мира показано ее сочувственным взглядом, не лишенным наблюдательности в передаче натуралистических подробностей.

Воспоминание о прошлом соединяет птенца и приятеля из детства посредством детали (длинноротый), общности короткой судьбы. Пространство женской подмышки, теплое, уютное, обернулось капканом для птенца. Как в птице, так и в человеке акцентируется детскость в описании, в поведении, сближающем два произведения. Но если в первом рассказе эволюция настроения детей (от азарта до ненависти, деловитости) обусловлена задачей, поставленной перед ними взрослыми (заготовка шкурок, соревнование между классами), деформацией детской любви к миру природы, то во втором рассказе детскость птенца и человека постулирует их незащитность перед миром зла и насилия, несправедливости: птенец гибнет, а человек, несмотря на бессмысленную для него погоню за сайгаками, сам становится жертвой обстоятельств.

Важную роль при этом играет профессия рассказчицы – она проститутка, у нее муж и маленький сын. Ее жизненное пространство временами выходит за пределы жизни собственной семьи, но это общение с близкими и дальними (офицеры в ресторане) не приносит ей душевного удовлетворения. Она приезжает в родной городок и узнает утром о смерти приятеля из детства, тоже явившегося сюда недавно и принесшего на крыльцо ее дома окровавленного сайгака. Она домысливает встречу с ним в ресторане, прогулку в степь, погоню за сайгаками, убийство их детеныша. Эта рефлекслирующая проститутка – странный диссонанс в мире продажи и купли. Пространство ее сознания включает все: и быт, и бытие, и мир животных, и мир людей, и жизнь, и смерть. «И все перевернулось: я лежала в черной небесной степи, и сквозь меня прорастали звезды, а с земли шел одуряющий запах полыни. Весь мир был кругл, огромен, черен и горяч,

весь мир пропах полынью. Мир уничтожал меня и прорастал сквозь ненужное и тающее мое тело, чтобы оно слилось с ним, как змеи, суслики, ящерицы, и я берегла только глаза, еще не зная, зачем <...> Но я не хотела спасения. Спасения не было. Везде был тупик, тупик, тупик, и мне не нужно было мчаться, чтобы достичь его. Мне плевать было на него и на глупый, слепой мир, и на вечность, на теплую, холодную и живую вечность, все мои рассуждения были фальшью и обманом: мне ведь плевать было на моих предков и потомков, которых я не видела, – я просто спасалась от самой себя и от мира. А спасения мне не нужно. Мне нужно было, чтобы мы только поняли друг друга с этим парнем, а если нет, то зачем мне вечность и предки. Зачем мне все это, если в машине сидит парень и мерзнет там, живой, невечный, а я тут, смотрю на какие-то звезды, какие-то звезды» [Василенко 1991: 95-96] («За сайгаками»).

Сознание рассказчицы сопоставлено с сознанием ее сестры – Любы-дурочки, вообразившей, что водитель был ее возлюбленным, ехал к ней и случайно разбился на машине, не зная, что впереди овраг. Овраг символизирует опасность, яму в земле, смерть. Так пространство локализуется: от степи к оврагу, от жизни местного водителя (дома, затем в Пскове, в армии) к его возвращению-смерти. Героиня называет его праведником. В конце рассказа безымянный герой получает имя – Саша Ладошкин, ему и посвящено произведение.

Многие исследователи (П. Басинский, А. Немзер, С. Воложин и др.), указывая на трагическое мировосприятие С. Василенко-писателя, связывали его с биографическим фактором: рождением и проживанием в детстве в городе Капустин Яр – ядерном полигоне. Одна статья Павла Басинского так и называется: «Светлана Василенко: ангел радиации»: «Когда я читаю ее сумасшедшую, лишенную здоровой логики прозу, мне видится такая картинка. Весенняя степь, залитая лучами уже довольно жаркого солнца. Море диких тюльпанов до самого горизонта. В небе жаворонок. Ядерный полигон» [Басинский 1992].

Тема конца света для всего живого в мире – зверей и людей – доминантная в творчестве автора, предупреждающего об опасности в случае забвения человечеством ответственности за все на Земле и во Вселенной. В этом плане образ норы из рассказа «Суслик» при всей своей метафоричности обобщенно передает отношение человека к природе. Дети, которым должно принадлежать будущее, это будущее последовательно уничтожают. Александр Варламов подчеркнул эту градацию: «В начале операции не успевшие еще ожесточиться дети романтично представляют норку суслика, как *«по-детски круглый рот земли»*. Когда же забава превращается в убийство, их сравнения резко грубеют. Норка уже становится похожа на

«глотку». Это слово имеет в словарях помету «просторечное» или даже «грубое». <...> Холодное, нейтральное по стилю при описании охоты детей слово *нора* «теплеет» к концу фрагмента. Разговорное, уменьшительно-ласкательное слово *норка* автор использует, описывая последние минуты жизни суслика. С. Василенко явно на стороне зверька, а не на стороне детей, вынуждающих суслика покинуть свой маленький и, наверное, уютный для него домик» [Варламов 2014]. Таким образом, пространство жизни суслика – дом, степь, Земля – ссужается до смерти.

По словам исследователя, «в тексте возникает и развивается на протяжении всего рассказа библейский мотив – “всемирный потоп”. В Ветхом Завете Бог наказывает человечество за грехи, среди которых жестокость и насилие, именно водой. Тема “тяжелой воды” в рассказе С. Василенко – это ее очередное предупреждение: пока существует грех насилия, существует и угроза наказания за него» [Варламов 2014]. В рассказе «За сайгаками» мотив всемирного потопа, ковчега для спасения становится предупреждающим, как в рассказе «Суслик». «Действие рассказа происходит в 60 – 70-е годы XX века, в “советское время”. Автор возвращается в свое “пионерское” детство, прежде всего потому, что для любого человека, а для писателя тем более, детские годы представляются очень важным моментом в жизни. Не случайно В. Набоков называет детство “второй родиной”. Кроме того, не в прошлом ли следует искать корни наших сегодняшних поступков? То, что когда-то вызывало восторг, сегодня воспринимается почти с ужасом, особенно в жестоком русском контексте конца века, полном насилия над природой и человеком», – размышляет литературный критик [Варламов 2014].

Андрей Немзер в своей статье «Благослови детей и сусликов. О новом романе Светланы Василенко» объединил темы романа «Дурочка» и рассказа «Суслик» С. Василенко: «Шестилетняя Светка “достала из целлофанового пакета конфету “Озеро Рица” и положила у норки <...> – Они одни на свете останутся, суслики, – объяснила мне Светка, – после ядерной войны. Они в своих норках, как в бомбоубежищах, выживут. После войны вылезут, а тут конфета...” Автор отсылает к своему рассказу “Суслик”. В рассказе пионеры заливают норы водой, учиняют зверькам “конец света”, дабы обогатить страну шкурками. В солнечном финале “Дурочки” мы видим, “как суслик маленькой ловкой лапкой затаскивает в свою нору шоколадную конфету “Озеро Рица””. Так – поминовением тех сусликов и надеждой на прощение за суслика этого – завершается правдивый, как сказка с хорошим концом, роман о Надежде. А значит – и о Вере и Любви» [Немзер 2000].

Пространство фауны в указанных рассказах С. Василенко, таким образом, неотделимо от пространства жизни людей на общей планете Земля.

### Литература

Басинский П. Светлана Василенко: ангел радиации // URL: <http://fanread.ru/book/10544847/?page=27>

Василенко С.В. Звонкое имя: Видеопоэма и рассказы. М., 1991.

Варламов А.Н., Муравьева В.В., Яценко И.И. Русский рассказ конца XX века: учеб. пособие. М., 2014. URL: <http://iknigi.net/avtor-aleksey-varlamov/87052-russkiy-rasskaz-konca-hh-veka-uchebnoe-posobie-aleksey-varlamov.html>

Немзер А. Благослови детей и сусликов. О новом романе Светланы Василенко // Меценат и мир. 2000. № 11–13. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/blagoslovi-detei/>

## ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОНСТАНТЫ МОДЕЛИ МИРА В РОМАНЕ НАРИНЭ АБГАРЯН «С НЕБА УПАЛИ ТРИ ЯБЛОКА»

*А.И. Смирнова*

Россия, Москва

[alfia-smirnova@yandex.ru](mailto:alfia-smirnova@yandex.ru)

В статье анализируется роман Наринэ Абгарян «С неба упали три яблока», выявляются пространственные константы национальной модели мира: деревня Маран, гора Маниш-кара, мейдан, долина, дом, двор и др., определяется их художественный смысл и функция в создании целостного национального образа мира.

Ключевые слова: пространство, константы, локус, модель мира, мифологизация, роман.

The article analyzes the novel by Narine Abgaryan “Three apples fell from the sky”, reveals the spatial constants of the national model of the world: village Maran, Mount Manish-kara, meidan, valley, house, yarden, etc., defines their artistic sense and a special function in creating national mythologized image of the world.

Keywords: space, constants, locus, model of the world, image, mythologizing.

Наринэ Абгарян – автор автобиографической повести «Манюня» (2010), нескольких романов, включая «Люди, которые всегда со мной» (2014), «С неба упали три яблока» (2015), сборника рассказов «Зулали» (2016). Проза писательницы привлекает внимание читателя национальным

колоритом, самобытными характерами, ясностью стиля и поэтической интонацией. Обратимся к этнопоэтике Н. Абгарян и рассмотрим пространственные константы национального образа мира в романе «С неба упали три яблока».

Г.Д. Гачев, исследуя «национальные варианты Пространства и Времени» [Гачев 1988: 9], обратил внимание на то, что «нация – это обязательно территория...» [Гачев 1988: 21]. По словам ученого, «при том, что все народы под одним солнцем и луной и почти *одинаковым небом* ходят, вовлечены в единый мировой исторический процесс (и этот покров, крыша, их объединяет и приравнивает друг другу), они ходят по *разной земле* и разный быт и историю имеют, – то есть, из *разной почвы* вырастают» [Гачев 1988: 47].

В центре романа «С неба упали три яблока» – жизнь обитателей маленькой армянской деревни Маран, примостившейся на уцелевшем после «страшного землетрясения» плече горы *Маниш-кара*. Жизнь на вершине горы вблизи небес сформировала менталитет и силу духа маранцев, не пожелавших покинуть родную деревню после случившегося. «Беда нагрянула морозным декабрьским полуднем: земля под ногами содрогнулась, заворчалась, загудела – протяжно, с выворачивающим душу завыванием, расколола плечо Маниш-кара и рухнула в пропасть, увлекая за собой дома с пристройками и дворами...» [Абгарян 2016: 19–20]. «Уцелевшая часть деревни перенесла удар стихии мужественно и с достоинством: люди отслужили заупокойные службы в крохотной часовне... и разошлись по домам» [Абгарян 2016: 20] укреплять свои жилища. Модель мира в романе строится на оппозиции *верха (гора, скала)* и *низа (долина)*. Деревня располагается высоко, долина – в низине. Гора – постоянный участник всех событий в романе. «...Через пять дворов скалился острыми зазубринами обрушенный землетрясением край Маниш-кара» [Абгарян 2016: 94]. «Дом Меликанц Ваню стоял на самом краю схлынувшего в пропасть плеча Маниш-кара. Скала раскололась надвое и рухнула в бездну, оставив за собой одинокую зазубрину...» [Абгарян 2016: 121]. Семантика образа Маниш-кара вбирает в себя разные смыслы: возвышение (подъем в гору предполагает преодоление трудностей), восхождение (вершина горы соприкасается с небесами, является символом духовного роста), сакральный центр мира в восприятии маранцев.

О *долине* известно немного, но она незримо присутствует в жизни деревни. Долина и Маниш-кара связаны друг с другом: долина для маранцев – это место учебы и лечения, временного проживания, источник помощи и новостей («До войны, неминуемым мороком кружившей над долиной, оставалось пять лет...» [Абгарян 2016: 36]; «...Сначала из долины стали

приходить смутные известия о перестрелках на восточных границах...» [Абгарян 2016: 37]). Долина для маранцев – нечто вспомогательное, существующее по принципу дополнительности, но не главное. Границей между долиной и деревней является трудная дорога восхождения на Маниш-кару. По необходимости маранцы лишь на время спускаются в долину, жители долины живут своей жизнью и не стремятся попасть в деревню, затерявшуюся высоко в горах. Целостный мир Марана национально очерчен и противостоит безликому миру долины.

*Деревня*, когда-то, «в оны дни», расположившаяся высоко в горах на «макушке Маниш-кара», живет по своим законам и свято хранит традиции: «...Порядки в Маране были строгие, девушки выходили замуж целомудренными и нецелованными; овдовев, крайне редко связывали себя повторными узами брака и всю жизнь носили траур по мужу» [Абгарян 2016: 102]. «...Семейства в Маране были по-патриархальному большие, многодетные...» [Абгарян 2016: 82]. Жители деревни верят в силу примет и соблюдают обычаи. «По старинному, неукоснительно соблюдающемуся маранцами поверью, горячую воду в четверг и пятницу лить на землю было нельзя – чтобы не ошпарить ноги Христа» [Абгарян 2016: 39]. Лечатся старики Марана снадобьями и отварами от Шлапканц Ясаман, не доверяя обычным лекарствам.

Родовая память маранцев закодирована в их именах – каждый род имеет свое прозвище: смешное и забавное, порой, ироничное, но иногда и очень обидное. «Зависело название рода от того, какими делами – добрыми или недостойными – отличился человек, прозвище которого впоследствии переходило и на его потомков» [Абгарян 2016: 50]. Брата одного из героев романа Василия называли в честь умершего отца Акопом («второй Кудаманц Акоп в роду Арусяк – бабушки Василия» [Абгарян 2016: 82]). Кудаманц – прозвище, появившееся еще тогда, когда бабушка, спасая детей от голода, взяла в долг у соседа топленого масла. На каждое упоминание Унана о долге, она «смирненно отвечала на своем диалекте – ку дам. Унан сначала передразнивал, а потом стал звать Кудама. И даже после того, как она вернула масло, он продолжал называть ее по прозвищу. «Оттого мы, сынок, и Кудаманц. От слова "ку дам". Отдам» [Абгарян 2016: 79].

Жизненный уклад и быт маранцев раскрываются в привычных домашних занятиях и повседневных трудовых обязанностях. «К наступлению утра Валинка успела переделать почти все дела: выпустила из курятника птицу.... Натаскала из дождевой бочки воды, полила грядки... Управившись с делами во дворе, ушла в дом – готовить» [Абгарян 2016: 152–153]. *Двор* ею аккуратно прибран: «Дрова в поленнице лежали один к одному, полоскалось на утреннем ветру развешенное по порядку, тщательно выстиранное и в ме-



ру подсиненное белье, а начищенные песком медные казаны... высухали под деревянным забором и сияли так, что чуть ли не солнце затмевали» [Абгарян 2016: 153]. В *доме* Валинки царит тот же идеальный порядок, кухня сияет чистотой. Локус дома «формирует внутреннее и внешнее пространство человека», позволяя реализоваться двум его функциям: миромоделирующей и психомоделирующей [Смирнова 2015: 8].

Валинка наставляет русскую невестку, Настасью, как нужно правильно развешивать выстиранное белье – «по типу, по цвету». Осваивая пространство дома, Настасья добирается и до чердака: «Просторный, но забитый донельзя отслужившими срок вещами чердак показался ей местом, где не просто остановилось, а запуталось-забылось время» [Абгарян 2016: 187]. Здесь она обнаруживает старые сундуки, казаны, чаны, медный кувшин, мебельную рухлядь. Чердак хранит не только воспоминания о прошлом и знаки времени, но и историю рода, запечатленную на старой и забытой картине. С картиной связана мистическая история, которая открывается Настасье по мере очищения холста от наслоений пыли и грязи. Так, героиня прикасается к некоей тайне, связанной с княжеским происхождением рода ее мужа: «Потому их род и называют Меликанц...» [Абгарян 2016: 187]. З.А. Кучукова, анализируя этномифологему «чердака» в поэзии, выделяет одно из его значений «как промежуточного места, связывающего естественный и сверхъестественный миры. Человек, совершающий подъем на чердак, достигает преддверия неба и, следовательно, определенной стадии духовного просвещения» [Кучукова 2005: 74]. Символика образа чердака в анализируемом романе связана с духовным просвещением героини.

После землетрясения жизнь Марана разделилась на две половины: *до* катаклизма и *после*. Прошлое постоянно напоминает о себе уцелевшим каменным зубцом, в незыблемость которого свято верят маранцы. Чередование прошлого и настоящего определяет специфику художественного времени в романе. Оппозиция *тогда* и *теперь* моделирует образ мира и реализуется в тексте в локусах мейдана, кузницы, библиотеки, дома, в истории жизни героев.

После завершения длившейся восемь лет войны, холода и голода, в деревне остались одни старики, «не пожелавшие покидать землю, где покоились их предки» [Абгарян 2016: 42]. Главная героиня романа, 58-летняя Анатолия, оказалась самой молодой жительницей деревни. Связь с миром для жителей деревни ограничилась телеграфом, «видно, в долине давно уже махнули рукой на горстку упрямых стариков, отказавшихся в свое время спускаться с макушки Маниш-кара в низины» [Абгарян 2016: 45].

В романе детально описывается *мейдан* в прежнее время с богатым и многолюдным базаром, и в наступившее после поразивших деревню бедствий. «Раньше, когда хозяйства были большие, и жилых дворов в деревне насчитывалось полтысячи, на мейдане было не протолкнуться. Прилавки ломились от всевозможных яств, молочный ряд сменял фруктовый, а гомон стоял такой, хоть уши затыкай. На задворках площади, сразу за овощными рядами, располагался скотный двор, где царили свои, заведенные далекими предками маранцев строгие правила обмена. За корову там отдавали лошадь, годовалого мози (бычка – А.С.) меняли на двух овец, за свинью можно было получить овцу и барана, за нетель – три козы, а за телившуюся корову – вола» [Абгарян 2016: 47–48]. В базарные дни «длинной вереницей по склону Маниш-кара» тянулись кибитки цыган, «к большим праздникам приезжал цирк на колесах» [Абгарян 2016: 48]. Если когда-то на мейдане кипела жизнь, то теперь «забытая всеми и навсегда, деревня неприкаянно болталась, словно пустое коромысло, на плече Маниш-кара. Мейдан скукожился до размеров наперстка – несколько бедных прилавков да мерный стук игральных костей, день проходил в праздных разговорах и воспоминаниях, а к вечеру старики разбрелись по домам, так ничего и не продав...» [Абгарян 2016: 49].

Образы мейдана, кузницы, библиотеки, опустевших полуразрушенных домов, символизируют трагедию, постигшую деревню, всеобщее разрушение и распад («Отступил голод через три года, оставив за собой кладбище, не уступающее в размерах окаменевшей от горя деревне» [Абгарян 2016: 103]). Образ *кузницы* раскрывается как антропоморфный, что усиливает эффект произошедших перемен в настоящем: «Раньше, когда посетителей было столько, что спины не разогнуть, а от жаркого духа горна воздух делался таким нестерпимо кусачим, что опалял не только на вдохе, но и на выдохе, отходы от работы с металлом были единственным мусором, водившимся в кузнице. Теперь же она, забытая и бесполезная, затягивалась в кокон пыли, осыпалась осколками черепицы и покрывалась трещинами – старилась и умирала, не нужная никому» [Абгарян 2016: 80].

То же разрушение бросается в глаза Настасье, когда впервые оказавшись в Маране, она обходит деревню и видит заброшенные дома: «изъеденные жуком деревянные подпорки веранд, – кое-где, если присмотреться, можно было еще разглядеть незамысловатый узор – чаши, кресты и солнечный диск. Фасады домов увивала одичавшая виноградная лоза, насквозь проржавевшие замысловатые щеколды на калитках тягостно скрипели...» [Абгарян 2016: 167]. Состояние деревни после пережитых катаклизмов – войны, голода, сопровождающих их природных аномалий (в виде «огромной стаи крыс и мышей»), направляющейся к мейдану [Аб-

гарян 2016: 84], несметного полчища тяжелых острокрылых мух, «огромных и страшных», испускающих яд), передается через восприятие чужака – Настасьи, приехавшей вместе с мужем в Маран погостить: каменная деревня, «с осыпающимися черепичными крышами, дряхлыми искривленными заборами и цепляющимися за подол неба трубами дровяных печек» [Абгарян 2016: 166].

После природного катаклизма и голода «с появлением первой весенней травы – крапивы, пастушьей сумки и просвирняка – ополовиненная деревня понемногу» начинает оживать [Абгарян 2016: 96]. Картина мира, предстающая в романе, символизирует возрождение маранцев к жизни после пережитого ими апокалипсиса. «Ближе к апрелю в долине, наконец, вспомнили о Маране, однажды оттуда прибыл грузовик с пшеничным зерном и картофелем...» [Абгарян 2016: 96]. Спустя неделю после этого «пришла новая помощь, несколько десятков вагонов домашней живности... Марану после тщательного распределения достались корова, овца, две козы и свинья...» [Абгарян 2016: 96–97]. Так, с Ноева стада начинается спасение и возвращение к жизни. «Зимой дало приплод Ноево стадо, увеличившись почти в два раза...» [Абгарян 2016: 103]. С этого момента для маранцев начинается новый отсчет времени: с года «пришествия в деревню Ноева стада» [Абгарян 2016: 124] отмеряются последующие события (рождение старшего и единственного внука Ваню – Тиграна Меликанца). С этого года закладывается новая история Марана. Жители деревни с особым почтением относятся к Ваню Меликанцу, который сделал «все, от него зависящее, чтобы приумножить Ноево стадо и спасти тем самым деревню от гибели» [Абгарян 2016: 209].

«Зарождающаяся жизнь» [Абгарян 2016: 99] в деревне пробуждает желание жить и у собравшейся умирать 58-летней Анатолии, которая благодаря заботе соседей и Василия «впервые ощутила жизнь не как данность, а как дар» [Абгарян 2016: 117]. Анатолия вдруг понимает: «...И Бог наш везде и повсюду не только потому, что всемогущ, но еще и потому, что Он и есть те невидимые нити, что связывают нас друг с другом» [Абгарян 2016: 117].

Символом возрождения деревни становится и история чудесного преображения, случившегося с Анатолией, которая родила Василию дочку, названную именем матери Анатолии – Воске. В романе лейтмотивом повторяется мысль об изначальности сущего, которая представлена в трех временных регистрах: прошлое («Наверное, так было задумано, потому что так было всегда» [с. 184]) – настоящее («Наверное, так должно было быть, потому что так и было задумано» [Абгарян 2016: 190]) – будущее («Наверное, так было задумано, потому так и будет» [Абгарян 2016: 186]).

Эта мысль примиряет маранцев с их бедами и тяготами, вносит закономерный порядок в ход событий, утверждает превосходство бытия над небытием.

В картине мира маранцев камень занимает особое место. «Горец, для которого "камень больше, чем камень", отталкиваясь от природных свойств минерального образования, наделяют его метафизическими характеристиками, выделяя для него особую "нишу" в онтологической картине мира» [Кучукова 2005: 135]. В романе Настасья сравнивает маранцев с камнем: « – Вы очень красивые. И... словно каменные. В Маране, по-моему, все каменное. Дома. Деревья. Люди. И... – Она пощелкала пальцами, вспоминая слово. – Высечены, да. Высечены из камня» [Абгарян 2016: 182].

На рисунках Настасьи и Анатолия, и деревня предстают в преображенном виде, символизируя будущее: «...Да и вся деревня на ее рисунках выходила такой, какой давно не было. Словно Настасья намеренно обходила следы старения и унылого разрушения, оставляя Марану тишину и счастливую умиротворенность» [Абгарян 2016: 183].

Пространственные константы в романе Наринэ Абгарян «С неба упали три яблока» *гора Маниш-кара, долина, деревня Маран, мейдан, дом, двор* и оппозиции *верх / низ, прошлое / настоящее* выполняют миромоделирующую функцию, способствуя раскрытию национального образа мира. И хотя в тексте переплетаются разные стилевые пласты, образ Марана предстает как единый, целостный и вечный, как мифопоэтическая модель мира.

### Литература

Абгарян Н.Ю. С неба упали три яблока. М., 2016.

Гачев Г.Д. Национальные образы мира. М., 1988.

Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. М., 2008.

Кучукова З.А. Онтологический метакод как ядро этнопоэтики. Нальчик, 2005.

Смирнова А.И. Локус *дома* в современной русской прозе // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. М., 2015. № 3 (19). С. 8-14.

Раздел 7  
**КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА  
В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ**

**ВРАГИ СКАЗОК <sup>1</sup>**

*А.Ф. Белоусов*

Россия, Санкт-Петербург

[afbelousov46@yandex.ru](mailto:afbelousov46@yandex.ru)

Отрицательное отношение к сказкам и вообще фантастическому как наследие Эпохи Просвещения. Его актуализация в постромантический период. Ф.Г. Толль и Е.К. Кемниц – ведущие представители «антисказочного» направления в русской педагогике 1860-х гг.

Ключевые слова: фантастическое, сказка, педагогика, просветительство и Просвещение.

A negative attitude to fairy tales and other fantastic phenomena is the legacy of the Enlightenment. It was actualized in the post romantic period. Felix. Toll and Jevgenij Kemnitz are leading representatives of the “anti-tale” trend in Russian pedagogy of the 1860s.

Keywords: Fantastic, fairy tale, pedagogy, Enlightenment, education.

Эпоха Просвещения привела к коренным изменениям в деле воспитания и обучения подрастающего поколения. Вместо подготовки к вечному и потустороннему детей стали знакомить с практической жизнью, вместо заучивания религиозных догматов им начали рассказывать о том, что было доступно для понимания человеческого разума. В то же время «все <...> чудесное, идеальное, все мало-мальски необыденные в жизни образы и явления тщательно обходились как несогласное с абстрактными правилами так называемого здравого человеческого рассудка, как не принадлежащее к области голой действительности» [Модзалевский 1872: 120].

Отрицательное отношение просветительской педагогики к фантастическому привело к тому, что из детского чтения были исключены сказки. Людям «века разума» и их последователям сказки представлялись «волшебными бреднями» [Пильц 1864: 344]. Характерен и другой образ, придуманный противниками сказок: недовольные тем значением, которое сказки приобретают в романтическую эпоху, они назвали их «романтической чумою» [Модзалевский 1872: 122].

Обратимся к России 1840-х гг.

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ «Воспитание нового читателя: литература для детей в педагогической критике и цензуре (1864 – 1934)» 15–06–10359

Это было время острой борьбы литературных направлений: романтизм сменялся реализмом. Одна из линий этого сложного процесса имеет непосредственное отношение к нашей теме. Она связана с изменением взглядов В.Г.Белинского на детскую литературу.

Если в 1840 г. Белинский считал романтика Гофмана «воспитателем юношества» и был уверен, что все родители должны читать детям «Щелкунчика» [Белинский 1978: 66], то в 1846 г. Гофман, по его мнению, «столь же, если не более вреден, как Поль де Кок». «Для детей, – пишет теперь Белинский, – страшно вредно все, что развивает и возбуждает фантазию за счет других интеллектуальных способностей. Фантазия у детей и без того самая деятельная способность и потому ее следует скорее сдерживать, нежели возбуждать, или что всего губительнее, давать ей уродливое направление ко вреду деятельности ума и, в особенности, рассудка и здравого смысла». В связи с этим «сказочки и повести, которыми напитывают малолетних детей нарочно для них составленными книжками сильно возбуждают в них самую опасную из душевных способностей – фантазию и делают из детей мечтателей, книжников, резонеров, записных читальщиков» [Белинский 1982: 548].

Именно из этих детей вырастают романтики, вроде героя гончаровской «Обыкновенной истории» (1847), писавшегося под сильным влиянием Белинского. Говоря об этих людях, критик отмечал, что «изо всех умственных способностей в них сильно развивается воображение и фантазия, но не та фантазия, посредством которой поэт творит, а та фантазия, которая заставляет человека предпочитать наслаждение мечтами о благах жизни наслаждению действительными благами жизни» [Белинский 1982: 387].

Идею Белинского Гончаров усвоил. Это доказывает его следующий роман «Обломов». Ключевое место в романе занимает пространное описание детства главного героя. Ему посвящена опубликованная еще в 1849 г. глава «Сон Обломова», где Гончаров показывает, как формируется характер Обломова.

Не будем касаться всех особенностей воспитания Ильи Ильича Обломова. Остановимся только на одном – на подробно выписанной роли в нем различных «сказок». Одними «сказками» – мы теперь называем их «быличками» – пугают детей, чтобы те не мешали и не беспокоили прислугу; другими успокаивают детей перед сном, рассказывая им о какой-то «неведомой», сказочной стране, где все совершается само собой. «Воображение и ум, проникшись вымыслом, оставались уже у Ильи Ильича в рабстве до старости» [Гончаров 1849: 230]. Так он и грустил: «зачем сказка не жизнь, а жизнь не сказка» [Гончаров 1849: 230]. Сказки – фундамент «Обломовщины»: «и поныне русский человек, – подводил итог писатель, – среди

окружающей его строгой, лишенной вымысла действительности любит верить соблазнительным сказаниям старины...» [Гончаров 1849: 233].

Десять лет спустя, когда роман будет напечатан целиком, читатели вслед за «Сном Обломова» познакомятся и с «параллельным» описанием детства Штольца, которое выстраивается по рецептам немецких педагогов-противников сказки [Гончаров 1979: 155-164], в результате чего получается совсем другой человек – практический, деятельный и полезный.

В том же 1859 г. в Петербург возвращается Феликс Густавович Толль (1823 – 1867). Окончивший Главный педагогический институт, он преподавал в ряде учебных заведений. Активный участник кружка М.В.Петрашевского, состоявшего из сторонников демократических и социалистических идей, Ф. Толль был арестован в апреле 1849 г., приговорен к расстрелу, замененному двухлетней каторгой с последующим поселением в Томской губернии. Еще будучи на поселении, он занялся педагогическими вопросами и писал статьи, посвященные детской психологии и культуре русского детства.

Вскоре после того, как в Петербурге начал выходить журнал «Учитель», Ф.Толль становится его сотрудником.

Издателями-редакторами нового журнала были передовые русские педагоги того времени И.И. Паульсон и Н.Х.фон Вессель. О своей программе они заявили в первом же номере «Учителя»: в связи с преобразованиями в общественной и государственной жизни задачами журнала будут борьба с «отживающими понятиями» и «приготовление человека прежде всего для действительной жизни» [От редакции 1861: 1]. Исходя из поставленных редакторами задач, «Учитель» позиционировал себя как передовой журнал, воплощавший традиции европейского Просвещения. Авторы журнала знакомили русского читателя с достижениями мировой, главным образом немецкой педагогической мысли.

В восьмом номере «Учителя» за 1861 год появился «Библиографический отдел», который поначалу состоял из единственного раздела «Детские книги». Вел его Феликс Густавович Толль.

Он начинает с соображений общего характера. Книги, считает Толль, могут как содействовать, так и вредить правильному ходу развития нравственного мира ребенка. Одной из основных проблем детских книг является не только плохой, безграмотный язык, но и отсутствие в них сведений, которые стоило бы удерживать в памяти. Имеются в виду книги, написанные с единственной целью – позабавить детей. «Поэтому мы, – подчеркивает Толль, – в большей части случаев, враги сказок, в которых фантастический элемент отъединен от познавательного и нравственного» [Учитель 1861: 315]. Исключениями являются только те сказки, которые

«вполне изящны и непременно должны заключать в себе какую-нибудь идею, а таких сказок наберется не много» [Учитель 1861: 317]. Но даже эти избранные сказки, с точки зрения Толля, могут служить лишь «средством для пробуждения любознательности и фантазии у детей, в слабой степени одаренных умом и воображением» [Учитель 1861: 317]. Сказками их можно приохотить к чтению, главная задача которого дать детям правильное представление о жизни.

Далее следуют рецензии на детские книги. Первыми рецензируются путешествия и только за ними – сказки. Говоря о сказках, Толль время от времени возвращается к проблематике, затронутой им в предисловии. Весьма показательный пример – его рецензия на гофмановскую сказку о Щелкуне. Рассматривая эту сказку как средство для развития воображения, Толль считает ее полезной для ребенка-флегматика, но крайне вредной для «ребенка нервного или имеющего начатки меланхолического темперамента». Их фантазия «требуется регулятора, а не пищи» [Учитель 1861: 348].

Вместе с тем восприятие сказок поднимает и новые вопросы. Так, в рецензии на иллюстрированные издания «Сказки о рыбаке и рыбке» и «Сказки о Иване Царевиче и сером волке» Толль советует объяснять «детям, не вполне лишенным воображения», что золотые рыбки и говорящие волки не списаны с действительности» [Учитель 1861: 321]. Еще большее беспокойство и неприятие у Толля вызывают «бессмысленные ужасы» в сказках Перро, которые «должны уступить место развлечениям, развивающим понятия, а не засоряющим голову» [Учитель 1861: 349].

Из публиковавшихся в 1861 – начале 1862 гг. в журнале «Учитель» аннотаций и рецензий на детские книги Толль составил сборник «Наша детская литература: Опыт библиографии современной отечественной детской литературы» (СПб., 1862). С тех пор детской литературой он не занимался. Ф.Г. Толль приступил к главному труду своей жизни – жизни настоящего просветителя: подготовке и изданию «Настольного словаря для справок по всем отраслям знания».

Более полутора лет журнал не рецензировал детские книги и только осенью 1863 г. в критико-библиографическом разделе вновь появляется рубрика «Детские книги». Автором рецензий был Евгений Карлович Кемниц, который к тому времени уже публиковал в «Учителе» рецензии на учебную литературу по русскому языку и истории.

Евгений Карлович Кемниц (1832 – 1871) – самоучка. Хорошо знавший его известный петербургский литератор П.А. Гайдебуров писал: «Кемниц жил буквально отшельником. <...> В его жизни бывали периоды, когда он не только неделями, но даже целые месяцы *безвыходно* просиживал в своей комнате, окруженный многочисленными сочинениями



преимущественно немецких авторов» [Гайдебуров. 1871: 1]. Его университетом стала «беседа» с книгами, которую он, по образному выражению того же Гайдебурова, «всегда предпочитал беседе с людьми». Именно эта бесконечная «беседа» сделала Кемница одним из ведущих специалистов по вопросам педагогики 1860-х гг.

Отношение Кемница к сказкам выразилось в его рецензии на полное собрание сказок Андерсена, изданное в 1863-1864 гг. Обращаясь к родителям, занятым в предновогодние дни поиском книг, которые могли бы развлечь детей, и по традиции покупающим сборники сказок, он предупреждает их о том, что «все эти фантастические и волшебные сказки, которыми вы так любите усердно потчивать ваших детей, слишком далеки от того, чтобы сообщить детям правильный, трезвый взгляд на вещи или чтобы приучить их к строго логическому мышлению. После чтения таких вещей у детей в голове остается сумбур. Воображение развивается до такой уродливо-несоразмерной степени, что грозит взять решительный перевес над рассудком и это, конечно, также не может быть особенно выгодно для умственного развития детей» [Учитель. 1864: 536]. От обычных для просветительской педагогики претензий к сказочной фантастике рецензент переходит к оценке литературных достоинств сказок Андерсена. Выясняется, что одни его сказки, по мнению Кемница, носят сентиментально-мистический характер, другие отличаются слишком вычурным и замысловатым сюжетом, третьи же написаны на чересчур избитые темы. Лишь две-три из сказок Андерсена, с точки зрения сотрудника педагогического журнала, годятся для детского чтения.

Вместо сказок Кемниц предлагает использовать возникший в современной Европе новый жанр естественно-исторической параболы, повествование в котором может идти от лица предмета. Он уверен, что рассказ сосны о своей «естественной» истории был бы куда интереснее и полезнее какого-нибудь «Рассказа Сосны» княжны А.Д. Урусовой со всеми его «фантастическими сказочными элементами»: лешим, мертвецом и т.п. [Учитель 1866: 110-111].

Об антисказочной «кампании», застрельщиками которой выступили сотрудники журнала «Учитель», было известно. Ее вышучивает Тургенев в своем предисловии к переводу «Волшебных сказок» Шарля Перро: «Наше положительное и просвещенное время начинает изобиловать положительными и просвещенными людьми, которым не нравится <...> примесь чудесного: воспитание ребенка, по их понятиям, должно быть делом не только важным, но и серьезным – и вместо сказок ему следует вручать маленькие геологические и физиологические трактаты» [Тургенев 1982: 344]. Выпад Тургенева не остался без внимания. В рецензии на

сборник Перро Кемниц цитирует предисловие, ограничиваясь, как правило, краткими комментариями, и только однажды, когда речь заходит о признаках даровитости и ума у детей, вступает в полемику, решительно не соглашаясь с тем, что они связаны с детской верой в чудеса [Учитель. 1866: 896]. Однако не спорность и сомнительность предисловия предопределяет негативную оценку сборника. Гораздо опаснее влияние, которое произведет на детей предлагаемый Тургеневым «товар» – сами сказки Перро: например, «ужасы», испытанные брошенными в лесу и затем попавшими к людоеду Мальчиком-с-пальчик и его братьями, или же «страсти», которыми распалены герои сказки «Ослиная кожа» и которые растлевают молодое воображение [Учитель 1866: 896-897].

В последний раз Кемниц напишет о сказках в 1869 г. Он напомнит читателям о своем отношении к фантастическому элементу и объяснит, что это – вовсе не «педантизм», как заявляют протестующие, а вполне обоснованная общественно-педагогическая позиция. «Вообще говоря, – отмечает Кемниц, – всякий фантастический рассказ, если только он не лишен художественности и поэтичности, и если в нем нет ничего, что могло бы вредить нравственности, можно смело дать детям». Но дело в том, что «большая часть рассказов, которые циркулируют под именем «сказок», «волшебных» и других, вовсе не удовлетворяют этим условиям» [Учитель. 1869: 330]. Вознаграждаемая в сказках добродетель, по его мнению, сомнительна и, в сущности, представляет собой не более чем «благо-разумный эгоизм». Сама фантазия, переноси́щая за пределы действительного мира, вызывает у читателя опасное настроение «праздности» и «ленивой беззаботности», потому что в сказочном мире достижение счастья приписывается не внутренним усилиям и не достоинствам человека, а «внешним случайностям». Сказки, – продолжает Кемниц, – «ужасно глупы, бессмысленны и грубы, изображают не людей, а какие-то уродливые фигуры, не имеющие ничего человеческого». «Все это, – заключает рецензент – не может не быть вредным как для развития ума, так и для развития изящного чувства, которые также имеют право на внимание со стороны воспитателя» [Учитель. 1869: 331-332].

Отрицательное отношение к использованию сказок как материала для детского чтения – принципиальная позиция журнала «Учитель», выходявшего в 1861 – 1870 гг. Статьи и рецензии его сотрудников Ф.Г. Толля и Е.К. Кемница способствовали формированию «антисказочного» направления в русской педагогике. В двадцатые годы XX в. оно даже претендовало на роль единственно верного учения, но вскоре исчезло под давлением поддержанных Горьким защитников сказки, ее художественного и нравственного значения <sup>1</sup>.

## Примечание

<sup>1</sup> Выражаю благодарность Г.Г. Суперфину за помощь в работе над немецким контекстом статьи.

## Литература

Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9-ти т. Т.3. М., 1978.

Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9-ти т. Т.8. М., 1982.

П.Г.<айдебуров>. <Е.К.Кемниц:> Некролог // Санкт-Петербургские ведомости. 1871. 20 августа. С.1.

Гончаров И.А. Сон Обломова: Эпизод из неконченного романа // Литературный сборник с иллюстрациями. СПб., 1849. С.211-252.

Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8-ми т. Т.4. М., 1979.

<Модзалевский К.Н.> Детская литература и детское чтение // Педагогический сборник. 1872. №1. С.117-146.

От редакции // Учитель. 1861. №1. С.1-18.

Пильц К. Несколько слов о детских книгах // Учитель. 1864. №11-12. С. 342- 347.

Тургенев И.С. Предисловие <к переводу «Волшебных сказок» Шарля Перро> // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Соч. Т.10. М., 1982. С.344-345.

Учитель. Журнал для наставников, родителей и всех желающих заниматься воспитанием и обучением детей. СПб., 1861 – 1870.

## УЧЕБНЫЙ КУРС «ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ». ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

*А.В. Кулагин*

Россия, Коломна

litkaf@mail.ru

Автор статьи, написанной на основе собственного преподавательского опыта, излагает в общих чертах содержание учебного курса «Пространство русской литературы», включающего в себя темы дороги, усадьбы, Петербурга, Москвы, Волги, Одессы, Кавказа, Крыма, а также Парижа.

Ключевые слова: пространство, учебный курс, дорога, усадьба, Петербург, Москва, Волга, Одесса, Кавказ, Крым, Париж.

The author of the article written on the basis of his own teaching experience, outlines in General terms the contents of the training course "Space of the Russian literature", which includes topics road, estate, Petersburg, Moscow, Volga, Odessa, Caucasus, Crimea, and also Paris.

Keywords: space, course, road, estate, Petersburg, Moscow, Volga, Odessa, Caucasus, Crimea, Paris.

В течение нескольких лет нам довелось вести курс «Пространство русской литературы» на филологическом факультете Государственного социально-гуманитарного университета (бывший Коломенский пединститут). Идея курса принадлежала нам же; объявлен он был как «курс по выбору студентов». В отношении к курсу истории русской литературы, где каждый семестр «синхронно» посвящен какому-то одному разделу, данный курс, рассчитанный тоже на один семестр, представлялся нам диахронным – то есть связывающим некими тематическими и смысловыми нитями разные литературные эпохи. Читали мы его на третьем курсе очного отделения; с переходом на двухуровневое обучение он на третьем курсе бакалавриата и остался. Конечно, было бы удобнее читать его позже, когда львиная доля истории русской литературы студентами изучена; зато, опережая изучение всей литературы двадцатого века, наш курс получал поневоле превентивно-пропедевтический эффект.

Мы решили, что курс «Пространство русской литературы» не требует от преподавателя составления списка текстов для обязательного чтения. Конечно, дисциплинарная сторона дела при наличии такого списка выиграла бы, но включать в него пришлось бы огромное количество произведений самых разных авторов и самых разных эпох – и уже прочитанных студентами прежде, и предназначенных для чтения в будущем, на старших курсах. Это нереально и бессмысленно. Поэтому мы предупредили студентов, что право подбора литературного материала для ответа на зачете (со временем он превратился в экзамен) предоставляется им самим. Список основной рекомендованной студентам научной литературы мы помещаем в конце нашей статьи.

Курс включал в себя несколько ключевых тем, каждой из которых мы посвящали несколько академических часов (их общее число варьировалось в силу изменений в учебном плане, мы же старались соблюсти более-менее пропорциональное соотношение учебного времени между отдельными темами). Большинство занятий были лекционными, но иногда мы проводили и практические по отдельным произведениям. Открывался курс темой «Дорога в русской литературе», должной как бы заранее связать последующий материал. Дорожная тема представлена в творчестве едва ли не каждого крупного русского писателя. Она требует культурологического и бытового комментария: необходимо пояснить студентам, что дорога занимала в жизни человека XIX века гораздо большее место, чем ныне, в эпоху самолетов и скоростных поездов. С этим связано и раздра-

жение неудобствами дорожного быта («Станция» Вяземского, «Дорожные жалобы» Пушкина), и ощущение дороги как поэтического источника новых жизненных впечатлений («Мертвые души»). Именно из дорожной темы выросла важнейшая для русской литературы тема «маленького человека» («Станционный смотритель»). В рамках дорожной темы происходило осмысление человеческой жизни как пути. Так, с дорогой связано духовное обновление героев «Войны и мира» (князь Андрей на пути в Отрадное и обратно; беседа Пьера с масоном Баздеевым на почтовой станции в Торжке). Появление новых транспортных средств в середине девятнадцатого и в начале двадцатого столетия изменило ментальность человека в сторону большей динамичности, обострившей и ощущение трагизма жизни («Пироскаф» Баратынского, «Анна Каренина» Толстого и «На железной дороге» Блока, «Сорокоуст» Есенина, «Авиатор» Блока, «Ночной полет» Бродского...).

Вслед за дорожной мы обращались к усадебной теме – не менее значительной, чем первая, в каком-то смысле оппозиционной по отношению к ней (движение vs статика). Здесь важны несколько аспектов. Во-первых – сама история усадьбы и усадебной культуры, уникальность русских дворянских гнезд как хранилищ культурной памяти, дворянских библиотек; здесь стоит сказать о возрождении научного интереса к усадьбе в постсоветское время, о деятельности общества «Русская усадьба», об исследованиях в этой области. Во-вторых – отражение в литературе усадебного быта (Пушкин, Гончаров, Толстой...). В-третьих – мотив независимости живущего в усадьбе дворянина (державинская «Жизнь Званская»; старый князь Болконский в «Войне и мире»). В-четвертых – тема вырождения усадьбы, открытая Гоголем, развитая Некрасовым и достигшая своего апогея в «Вишневом саде». С нею связаны, в-пятых, ощущение ненадежной идилличности усадебной жизни, словно предвосхищающее ее распад («Обломов»), а в дальнейшем, в-шестых, – ностальгическая окраска, особенно заметная в литературе уже двадцатого века, бесповоротно изменившего российскую действительность (лирика Бунина и его цикл «Темные аллеи»).

Далее мы обращались к образу Петербурга. Петербургская тематика необъятна, и мы ограничивали себя тремя основными аспектами ее. Прежде всего, это образ Петербурга как города европейского, раскрытый в первой главе «Евгения Онегина», «Медном всаднике», «Пиковой даме» (главный герой ее, петербургский тип, – по национальности немец), в гоголевских «Петербургских записках 1836 года», а в литературе XX века – в поэзии Мандельштама («Адмиралтейство», «На площадь выбежав, свободен...»). Далее речь шла о Петербурге как городе чиновников (произве-

дения Гоголя, Достоевского, очерк Белинского «Петербург и Москва»). Эта социальная грань городской жизни стала питательной почвой петербургского гротеска: назовем «Медный всадник», «Нос», «Двойник», из позднейшего – «Петербург» Андрея Белого, «Заблудившийся трамвай» Гумилева, традиция которого продолжилась в лирике А. Кушнера («Сон», «Прогулка»). Наконец, северная столица – это еще «петербургский миф», идея гибельности «нерусского» города, построенного как бы вопреки законам природы и русской исторической жизни. В дополнение к петербургской теме, мы включили в свой курс занятия, посвященные литературному образу петербургских пригородов – Царского Села (Пушкин, Анненский, Мандельштам, Ахматова, Кушнер) и Павловска (Жуковский, Достоевский, вновь Ахматова и Кушнер).

После Петербурга логично было обратиться к Москве. Родоначальник московской темы – Карамзин, автор не только знаменитых повестей, но и исторических очерков («Путешествие вокруг Москвы»). Зародившийся под его пером интерес русской литературы к «первопрестольной столице» вызван наметившимся на рубеже веков поворотом культурного сознания к допетровской Руси. «Древняя» грань культурного облика Москвы ощущается и в седьмой главе «Евгения Онегина», хотя там есть и «грибоедовские» (сатирические) краски. Из числа русских классиков первой величины наиболее полную панораму московской жизни дал Толстой в «Войне и мире». Не любивший Петербурга (это можно почувствовать и в романе), он изобразил и «патриархальный» семейный уклад жизни московского дворянства, и исторический момент национального подъема, особенно ярко проступающий в главах, касающихся сдачи Москвы и ухода жителей из города. Литература Серебряного века больше интересовалась Петербургом, чем Москвой (и это понятно в свете нараставшего ощущения катастрофичности жизни), но и она дает выдающиеся образцы «московского текста» – например, «Стихи о Москве» Цветаевой. Особая тема – роман «Мастер и Маргарита», где образ Москвы представляет интерес и сюжетообразующий, и нравственно-философский, и краеведческий. С булгаковской Москвой резонирует Москва Мандельштама, таящая в себе трагические предчувствия («Нет, не спрятаться мне от великой стены...», «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»). В литературе второй половины двадцатого века мы выделили творчество Окуджавы, открывшего на «оттепельной» волне Москву как малую родину, как средоточие частной жизни человека.

После этого речь шла об образе Волги в русской литературе. Сама Волга всегда воспринималась как воплощение русской жизни и русской души, но ее литературный образ еще и по-своему отражает смену литера-

турных эпох. Он был включен в поэтику торжественной оды («Ода на день восшествия... 1747 года» Ломоносова), вписался в художественный мир пейзажной лирики эпохи сентиментализма («К Волге» Дмитриева; отметим здесь мотивы малой родины и оссианические мотивы), нес в себе поэтический потенциал исторической элегии («Вечер на Волге» Вяземского, «Моя родина» Языкова). В творчестве Пушкина Волга соотнесена с народно-поэтической традицией («Песни о Стеньке Разине»), косвенно – с эволюцией романного героя («Путешествие Онегина»). У Гоголя она ассоциируется с русским богатырством (эпизод с Абакумом Фыровым в «Мертвых душах»), у Островского – с женской душой и свободой («Гроза», «Бесприданница»), у Некрасова – с обостренным восприятием социальных противоречий («На Волге»). В начале двадцатого века она привлекала литературное внимание нечасто, зато вызвала замечательный очерк Василия Розанова «Русский Нил», важный в свете литературно-философских исканий эпохи, предшествовавшей большому историческому перелому. Волга, по Розанову, – некая точка опоры, национально-мифологическая, «почвенная» категория, дающая жизнь целой нации. В советскую эпоху образ Волги «политизировался», упростился и ушел в массовое сознание благодаря сочинениям типа «Песни о Волге» Дунаевского и Лебедева-Кумача. Ее песенно-поэтический образ вернул к глубинным национально-историческим корням Высоцкий («Песня о Волге»).

Следующая тема – «“Одесский миф” и русская литература». Понятием «одесский миф» мы пользовались по аналогии с «петербургским мифом». Суть его в том, что устойчивое представление о своеобразии Одессы возникает на пересечении двух, внешне как будто взаимоисключающих, граней городской жизни. С одной стороны, это город высокой культуры, «южное окно в Европу», с другой – город с сильным «маргинально-криминальным» наполнением. На самом деле, это две стороны одной медали, и причина у них общая – особое экономическое положение Одессы (право на беспошлинную торговлю), располагавшее и к развитию культурных связей с Европой, и к росту преступности. Это почувствовал и выразил уже Пушкин, в «Путешествии Онегина» не только изобразивший одесский театр, но и упомянувший «корсара в отставке Морали». «Одесский миф» проявляет себя в разной степени в творчестве Куприна («Гамбринус»), Катаева («Белеет парус одинокий»), но особенно – в «Одесских рассказах» Бабеля. Им порождено такое специфическое явление как одесский городской фольклор («На Дерибасовской открылася пивная...») и позднейшие авторские вариации на его темы (песня Е. Аграновича «Одесса-мама»; «Куплеты Бенгальского» Высоцкого, написанные для фильма «Опасные гастроли»).

Кавказская тема в рамках нашего курса требовала обращения прежде всего к творчеству Пушкина – от раннего «Кавказского пленника» к творческим отголоскам поездки 1829 года, оставшимся в лирике поэта («Обвал», «Кавказ» и др.) и в очерке «Путешествие в Арзрум». Сопоставление произведений разных лет любопытно с точки зрения эволюции автора от романтизма к реализму и волновавшей его проблемы соотношения двух цивилизаций. То же можно сказать и о разнообразных «кавказских» произведениях Лермонтова, для которого эта тематика, пожалуй, даже важнее и включает в себя еще магистральную для русской литературы XIX века линию «героя времени». Двадцатый же век может быть представлен здесь произведениями Маяковского («Владикавказ – Тифлис»), Есенина («Персидские мотивы»), Тихонова («Цинандали»), Межирова («На побережье», «Твердыня»). Кавказскую тему можно дополнить темой альпинизма – начиная с драматических стихов того же Тихонова («Он – альпинист и умирал в постели...») и заканчивая авторскими песнями Визбора («Фанские горы», «Снегопад»), в которых образ гор предстает в насыщенном символическом и даже космогоническом воплощении.

Крым (еще одна тема нашего курса) интересен пересечением культурно-хронологических пластов. Выгодное положение полуострова притягивало к нему в разные эпохи греков, римлян, готов, гуннов, хазар, генуэзцев, татар. В русской литературе он вызывал античные ассоциации («Таврида» Батюшкова, «Нереида» Пушкина), уже знакомый нам мотив соотношения двух религий и двух цивилизаций – христианской и мусульманской («Бахчисарайский фонтан»); с ним связано открытие батальной темы как темы реалистической («Севастопольские рассказы»); открытие темы курортной в ее нравственно-психологическом проявлении («Дама с собачкой») и в ее же соотношении с темой смерти (стихотворение Бунина «Художник»). Емкая поэтическая панорама крымской истории, отражающая в том числе и трагизм событий нового времени, принадлежит перу Волошина (стихотворение «Дом поэта», с признанием-покаянием: «За полтора года лет, с Екатерины, // Мы вытоптали мусульманский рай» [Волошин 1991: 262]). Поэзия второй половины двадцатого века своеобразно оживляет ощущение «античного» прошлого полуострова («Дикий голубь» Кушнера). Новое слово в лирике этой эпохи – изображение курортного Крыма в пору «мертвого сезона», в холодное время года, таящее в себе, оказывается, свою поэтичность («Зимним вечером в Ялте» Бродского, «В Ялте ноябрь» Визбора).

Наконец, в курс мы включили одну (а их может быть и больше) тему, связанную с «европейским» пространством русской литературы. Это тема Парижа. Точка отсчета здесь – фонвизинская неприязнь к гал-



ломании («Бригадир», переписка с Паниным), нашедшая литературное продолжение в «Горе от ума», а также критические впечатления от революционных событий, зафиксированные на страницах «Писем русского путешественника» Карамзина. Для русской литературы XIX века, продолжившей в отношении к Парижу фонвизинскую и карамзинскую линии, образ французской столицы связан с проблемой самоидентификации национального сознания и именно под этим углом преломляется в таких разных произведениях как пушкинский роман о царском арапе и «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевского. В литературе XX века мы выделили произведения Маяковского (цикл «Париж», «Письмо Татьяне Яковлевой»), в которых «буржуазному» духу чужого мира противопоставлена советская идея, проникающая даже в любовную лирику, – и по контрасту сравнили с ними позднейшие произведения Окуджавы, на излете советской эпохи словно отменившие идеологическую оппозицию поэта-предшественника в пользу красоты и поэтичности Парижа («Парижские фантазии», «Париж для того, чтоб ходить по нему...»).

Курс «Пространство русской литературы» может включать в себя и другие «географические» ракурсы. Он дает возможность варьировать и выбор тем, и иллюстративный литературный материал, благо последний обширен. Думается, преподавателю позволительно руководствоваться при этом не только объективной значимостью имен и названий, но – в отдельных случаях – и собственными субъективными предпочтениями. У нас они таковы, у нашего коллеги будут другими. Важно держать в сознании общую идею курса и общие пространственные «контуры» русского литературного сознания.

## Литература

Анциферов Н.П. «Непостижимый город...»: Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. Л., 1991.

Белова Н.А. «Парижский текст» в русской литературе первой половины XIX века. (К постановке проблемы) // Вестник Югорского гос. ун-та. 2011. Вып. 1(20). С. 71-77.

Володина Т.И. Пространство города в русском изобразительном искусстве и литературе первых десятилетий XX века: Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2013.

Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников / Сост. З. Д. Давыдов, В. П. Купченко. М., 1991.

Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2008.

Кунцевская Г.Н. Благословенная Таврида: Крым глазами великих русских писателей. Симферополь, 2008.

Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.

Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре / Ред.-сост. И.А. Беляева, Н.М. Малыгина. М., 2004, 2007, 2008.

Мурин Д.Н. Пространство России в русской литературе XIX века. СПб., 2009.

Мягков Б.С. Булгаковская Москва. М., 1993.

Пространство и время в литературе и искусстве: Сб. / Редколл.: Ф.П. Федоров и др. Даугавпилс, 2001.

Пушкинские места: Путеводитель / Сост.: Н.А. Тархова. В 2 ч. М., 1988.

Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы»: (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 259-367.

## **ТРУДЫ Д.Н. МЕДРИША В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ ФОЛЬКЛОРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С ПОМОЩЬЮ КЕЙС-МЕТОДА <sup>1</sup>**

*О.О. Путило, Л.Н. Савина*

Россия, Волгоград

dolennor@rambler.ru, larisavina1712@rambler.ru

Использование кейс-метода превращает обычный урок в исследовательский, позволяет включить в школьное изучение известные научные труды по фольклору, в том числе и работы Д.Н. Медриша.

Ключевые слова: кейс-метод, изучение фольклора, Медриш.

The use of the case method turns an ordinary lesson in the research, allows to include in the school known study of scientific papers on folklore, including works of D. N. Medrish.

Key words: case-study, study of folklore, Medrish.

В последние годы особое внимание уделяется организации учебно-исследовательской деятельности учащихся, многие формы данной работы (факультативные занятия, олимпиады, конкурсы, интеллектуальные марафоны, круглые столы, дебаты, семинары, конференции и др.) уже хорошо

---

<sup>1</sup> Публикация подготовлена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект 16-04-00382 «Научное наследие Д.Н. Медриша»

апробированы и успешно применяются учителями-словесниками. Однако, на наш взгляд, кейс-метод, формирующий навыки обработки уже имеющейся информации, недостаточно часто используется в практике организации учебного исследования.

Суть данного метода заключается в анализе реальных ситуаций, «описание которых отражает не только какую-либо практическую проблему, но и актуализирует определенный комплекс знаний, необходимый при разрешении данной проблемы. При этом сама проблема, как правило, не имеет однозначных решений» [Засобина 2015: 11]. За создание кейса обычно отвечает учитель (впрочем, кейс может стать конечным результатом ученического исследовательского проекта). Подготовка кейса включает три этапа: определение проблемы, требующей решения; подбор документов, необходимых для ее рассмотрения; составление методических рекомендаций, включающее разработку заданий к кейсу, подготовку карточек итогового ответа и т.п.

Проблема, лежащая в основе кейса, всегда формулируется в виде вопроса, имеющего ряд возможных решений. Основная сложность заключается в выборе такой проблемы, которая позволяет сформировать кейс из документов разного типа. Кейс может включать в себя художественные тексты, критические статьи, материалы биографии автора, сведения из теории литературы, информацию из словарей разных типов, исторические документы, фотографии, иллюстрации и т.п. Однако кейс, составленный только из фрагментов изучаемого произведения или материалов одной критической статьи, является всего лишь вариацией учебной карточки и не может способствовать формированию исследовательских навыков учащихся, потому как не предполагает обращение к нескольким источникам информации.

Следующим этапом создания кейса становится обработка найденной информации. Поскольку на уроке существует дефицит учебного времени, отведенного на ознакомление с содержанием кейса, объем представленных в нем документов не должен превышать 6-10 страниц. Как правило, этот материал незнаком учащимся, поэтому важно расположить его в определенной последовательности, используя кластеры, таблицы и схемы, что облегчит восприятие документов и повысит эффективность работы с ними. Каждый новый документ рекомендуется размещать на отдельной странице, указывая его название и источник.

Организуя работу с небольшим печатным кейсом на уроке, учитель предоставляет право найти ответы на проблемные вопросы самим учащимся. После всестороннего анализа документации ученики выдвигают собственную гипотезу – один из возможных вариантов решения пробле-

мы, которая обосновывается при помощи аргументов, полученных из кейса. Ответ может быть представлен как в письменном, так и в устном виде. Во втором случае учащиеся защищают свою версию в ходе регламентированной дискуссии, формируя умение излагать и аргументировать собственную точку зрения.

При оценке ответов учитываются следующие критерии:

- грамотная и четкая постановка проблемы;
- убедительная аргументация ее решения;
- соблюдение культуры ведения дискуссии.

Подготовка кейса может стать и домашним заданием, в этом случае можно использовать большой неструктурированный кейс объемом до 50 страниц, содержащий избыточную информацию, которую ученику нужно будет отсеять. Такой кейс может включать видео, аудиозаписи, хронологии, презентации и другие электронные образовательные ресурсы.

В качестве примера мы предлагаем рассмотреть процесс подготовки кейса по русской народной сказке «Царевна-лягушка», которая изучается на уроках литературы в 5 классе. В процессе анализа сказки ученикам предстоит ответить на достаточно сложные вопросы. Например, в учебнике для 5 кл. под ред. Г.С. Меркина звучит вопрос «К каким сказкам она относится?» [Меркин 2015: 52], а учебнике для 5 кл. под ред. Т.Ф. Курдюмовой учащимся предлагается доказать, что «Царевна-лягушка» – волшебная сказка [Курдюмова, 32]. Поскольку материалы учебников не позволяют дать полноценный, убедительный ответ, целесообразно решать эту проблему в форме кейса с привлечением дополнительных научных источников/ Пример такого кейса приведем ниже.

Разумеется, в структуру кейса должны быть включены работы не только Д.Н. Медриша, но и других ведущих исследователей фольклора. Однако именно фрагменты трудов Д.Н. Медриша о сказке, представленные в нашем кейсе, точностью формулировок и доступностью своего стиля особенно продуктивны в школьном изучении этого фольклорного жанра.

Использование кейс-метода позволяет превратить обычный урок в исследовательский, что способствует формированию целого ряда УУД, в первую очередь, умения устанавливать причинно-следственные связи, строить логическое рассуждение, умозаключение и делать выводы.

Приведем пример кейса.

### КЕЙС

**Проблема:** К какому виду народных сказок (волшебные, бытовые, о животных) можно отнести сказку «Царевна-лягушка»?

## ДОКУМЕНТЫ:

### Характеристика волшебных сказок

Волшебная сказка – это особый мир, небылица остается в обычном мире, повествуя о том, что в нем совершенно невозможно [Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция].

Волшебные сказки, как и все остальные, отличаются от животного эпоса прежде всего тем, что их главным героем является человек. Герой волшебных сказок молод: он достиг брачного возраста, полон сил и готов ко взрослой жизни. Но сначала ему приходится пережить нелегкие испытания, соприкоснуться с разнообразными чудесными силами. [Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор].

В волшебной сказке герой или царевич, или крестьянин. На развитие действия это не влияет. Внешность героя никогда не описывается, но слушатель представляет себе его прекрасным. Это идеализированный герой. Его основное качество – бескорыстие. Он действует не для себя, не в свою пользу и не от своего имени. Он всегда кого-то освобождает, выручает. Даже в тех случаях, когда он ищет себе невесту, он находит девушку в беде, заколдованную, плененную, во власти змея. Он ее освобождает, выручает, он царевну себе заслуживает [Пропп В.Я. Русская сказка].

Особенно характерен для волшебной сказки Иван-царевич – образ, который выразил новый исторический этап идеализации человека [Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор].

Мифологическое сознание было основано на идее бессмертия и единства живых существ. С этими представлениями связано оборотничество – поэтический прием волшебной сказки. Живое может выступать в разных обликах [Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор].

Основная роль героини волшебной сказки – быть помощницей жениха или мужа. Такая сюжетная роль, идущая от древнего обычая активного поведения женщины в выборе жениха, повлияла на содержание образа сказочной царевны. Она – волшебница, родственно связанная с чудесными силами: солнечным миром (Золотоволосая Елена), морской стихией (Марья Моревна, прекрасная королева), тридцатым царством (царевна-лягушка) [Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор].

Композиция волшебной сказки определяется наличием двух царств. Одно царство – то, с которого сказка начинается: «В некотором царстве, в некотором государстве». Есть сказители, которые прибавляют: «...а именно в том, в котором мы живем». Этому царству противопоставляется другое, которое находится «за тридевять земель» и которое называется «тридесятое государство» [Пропп В.Я. Русская сказка].

...все основные события, происходящие в волшебной сказке, неразрывно связаны с дорогой [Медриш Д.Н. Путешествие в Лукоморье].

Мы видим, таким образом, что в типичной волшебной сказке вся завязка сводится к тому, чтобы отправить героя из дома [Пропп В.Я. Русская сказка].

...непременный персонаж волшебной сказки – чудесный помощник. Это персонаж (либо человек, обладающий особыми свойствами, либо чудесное животное), который всячески содействует герою из чувства благодарности к нему или в награду за его достоинства – доброту, скромность, трудолюбие [Медриш Д.Н. Путешествие в Лукоморье].

Завершается сказка благополучием, после которого уже не мыслятся какие-либо перемены. Поэтому волшебная сказка, за немногими исключениями, не знает прямой речи в конце. Отличие структуры повествования волшебной сказки от сказок иного вида и от других жанров фольклора здесь весьма заметно. Русской волшебной сказке чуждо повествование от первого лица: от первого лица обычно излагается небылица [Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция].

### **Характеристика бытовых сказок**

...их можно назвать бытовыми, так как крестьянский дореформенный быт находит в них сравнительно широкое отображение, хотя описание быта никогда не является их целью [Пропп В.Я. Русская сказка].

Если в волшебной сказке мы видели некоторую двухплановость, наличие двух миров, то здесь мир только один. Это наш мир, в котором мы живем [Пропп В.Я. Русская сказка].

В бытовых сказках выражен иной взгляд на человека и окружающий его мир. В основе их вымысла лежат не чудеса, а действительность, народный повседневный быт. События бытовых сказок всегда разворачиваются в одном пространстве – условно реальном, но сами эти события невероятны [Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор].

Один из основных признаков этих сказок – отсутствие сверхъестественности. В них, как правило, не нарушаются законы природы. В волшебных сказках герой приобретает какое-нибудь волшебное средство и при помощи его достигает своих целей. В так называемых реалистических сказках волшебного средства никогда нет, и это может служить одним из признаков отличия их от волшебных сказок [Пропп В.Я. Русская сказка].

Действующие лица всегда принадлежат к определенной социальной категории. Герой бытовых сказок – уже не царевич, не младший из трех сыновей. Это молодой парень, крестьянин, солдат, батрак, мужик. Его ан-

тагонист – барин, помещик, поп, судья, кулак, богач [Пропп В.Я. Русская сказка].

Герой волшебной сказки верен своему слову при любых обстоятельствах, персонажи бытовой сказки заключают между собою уже изначально обманной договор и затем состязаются в плутовстве: две разные, но в обоих случаях определенные линии поведения [Медриш Д.Н. Путешествие в Лукоморье].

И действительно все бытовые сказки ярко юмористичны. Они отвечают здоровому стремлению к смеху, хохоту. Поэтому бытовые сказки могут быть использованы как острое и меткое орудие сатиры, особенно сатиры социальной [Пропп В.Я. Русская сказка].

Бытовая сказка чужда так называемой формульности волшебной сказки, в ней нет вступительных и заключительных формул, нет общих мест и общих формул – это не соответствовало бы ее стилю [Пропп В.Я. Русская сказка].

Сюжет развивается благодаря столкновению героя не с волшебными силами, а со сложными жизненными обстоятельствами. Герой выходит невредимым из самых безнадежных ситуаций, потому что ему помогает счастливое стечение событий. Но чаще он помогает себе сам – смекалкой, изворотливостью, даже плутовством. Бытовые сказки идеализируют активность, самостоятельность, ум, смелость человека в его жизненной борьбе. Художественная изысканность повествовательной формы бытовым сказкам не свойственна: для них характерны краткость изложения, разговорная лексика, диалог. Бытовые сказки не стремятся к утروению мотивов и вообще не имеют таких развитых сюжетов, как волшебные. Сказки этого типа не знают красочных эпитетов и поэтических формул. Из формул композиционных в них распространен простейший зачин жили-были как сигнал начала сказки [Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор].

### **Характеристика сказок о животных**

Сказки о животных (или животный эпос) выделяются по тому основному признаку, что их главные герои – животные [Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор].

Под сказками о животных будут подразумеваться такие сказки, в которых животное является основным объектом или субъектом повествования... По этому признаку сказки о животных могут быть отличаемы от других, где животные играют лишь вспомогательную роль и не являются героями повествования [Пропп В.Я. Русская сказка].

...основным композиционным стержнем их является обман в самых разных видах и формах. Обман предполагает превосходство хитрого над глупым или простодушным. С нашей точки зрения, обман морально предосудителен. В сказках о животных он, наоборот, вызывает восхищение как форма выражения превосходства слабого над сильным [Пропп В.Я. Русская сказка].

Результаты работы с документами учащиеся фиксируют в карточке ответа:

**Карточка ответа:**

Сказка «Царевна-лягушка» относится к _____,
потому что:
1.
2.
3.
4.
5.

**Литература**

Засобина Г.А., Воронова Т.А., Корягина И.И. Психолого-педагогические основы образовательного процесса в высшей школе: учебное пособие. М.-Берлин, 2015.

Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор: Учебник для высших учебных заведений. М., 2002.

[Курдюмова Т.Ф.] (авт.-сост.). Литература: учебник-хрестоматия для 5 класса общеобразоват. учреждений: в 2 ч. Ч. 1. М., 2012.

[Меркин Г.С.] (авт.-сост.). Литература: учебник для 5 класса общеобразовательных организаций: в 2 ч. Ч. 1. М., 2015.

Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики: монография / Саратов, 1980.

Медриш Д.Н. Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура. Волгоград, 1992.

Пропп В.Я. Русская сказка М., 2000.



# ОППОЗИЦИЯ «ПОЭТ / ЦАРЬ» КАК ПОРОЖДЕНИЕ КИТАЙСКОГО ХРОНОТОПА В СКАЗКЕ «СОЛОВЕЙ» Х.К. АНДЕРСЕНА И ЕЕ РЕЗОНАНСЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (МАТЕРИАЛЫ К ШКОЛЬНОМУ УРОКУ)

*Н.А. Резниченко*  
Украина, Киев  
[naumrez@gmail.com](mailto:naumrez@gmail.com)

Статья посвящена теме «поэт (певец) vs. царь (император)» в сказке «Соловей» Х.К. Андерсена как порождению широко развернутого китайского «хронотопа», а также мифологическим, фольклорным и литературным контекстам сказки.

Ключевые слова: оппозиция, хронотоп, искусственный универсум, магический певец.

This article is devoted to the theme «the poet (singer) vs. the tsar (emperor)» in the tale «The nightingale» by H.K. Andersen as a brood of Chinese «chronotop», which is wide unrolled in this tale, and to it's mythological, folklore and literature contexts.

Keywords: opposition, chronotop, artificial universe, magical singer.

Сказка «Соловей» построена на многочисленных культурологических оппозициях образов пространства, как-то: сад / лес – дом-дворец / дом-сообщество деревьев – культура / природа – огражденное пространство / неогражденное пространство – искусственное / естественное – несвобода / свобода – неволя / воля – смерть / жизнь. Менее очевидна оппозиция «поэт (певец) / царь (император)», порождаемая этим «конфликтом пространств».

Китайский хронотоп сказки эксплицирует тему абсолютного восточного властителя, усиленную мифологическими контекстами: император – земное воплощение верховного божества Шан-ди или культурного героя-демиурга Хуан-ди, чье имя означает «желтый император» или «блестящий (испускающий свет) государь», «августейший правитель» [Мифы народов мира 1982: 605]. Китайский император – властелин Поднебесной империи (Тянь-Ся) и Срединного государства (Чжун-Го), по сути, правитель мира, символом неограниченной власти которого является пространственный ряд, расширяющийся и замыкающийся по принципу матрешки: император в золотом кресле-троне – фарфоровый дворец – сад с колокольчиками – столица – государство – мир – император-властелин мира.

Китайский мир представлен в сказке Андерсена как некий заводной механизм, мертвенный универсум. В этом «умышленном», по слову До-

стоевского, пространстве и сами его обитатели принимают облик искусственных персонажей, напоминающих кукол или очень популярных в 50-е годы прошлого века китайских игрушек-болванчиков, качающих своими фарфоровыми головками при малейшем прикосновении. Это относится не только к чиновникам, снующим по лестницам дворца в поисках соловья, как заведенные автоматы (*«Тзинг-пе! – сказал первый приближенный и опять забегал вверх и вниз по лестницам, по коридорам и залам; с ним бежала и добрая половина придворных, – никому не хотелось отведать палок»* [Андерсен 1973: 146; здесь и далее курсив в цитатах мой – Н.Р.]), но и к самому императору, который *«восседал в своем золотом кресле, читал-читал и поминутно кивал головой – ему очень приятно было читать похвалы своей столице, дворцу и саду»* [Андерсен 1973: 145]. Даже Смерть в этом мире автоматов, в который так замечательно вписался присланный в тесном ящике механический соловей японского императора, кивает головой, *«как китаец»* [Андерсен 1973: 151].

Очень хорошо почувствовала и передала этот «некрологический» подтекст замкнутого китайского хронотопа Ю.Мориц в стихотворении «Маленький китайский император» (1982):

Маленький китайский император,  
желтенький, слезливый, как лимон,  
мучился безвестностью проклятой,  
так сказать, с младенческих пелен.  
Он обнес Китайскою стеною  
рис, лягушек, розы, воздух, твердь  
и кровать, где обладал женою  
*по-китайски медленно, как смерть!*

[Мориц 1987: 155]

В этих строках легко уловить образно-смысловое «эхо» сказки Андерсена: и чрезмерную слезливость китайского императора, и самый образ пространства – расширяющийся и сужающийся предметный ряд, «обнесенный Китайскою стеною» («рис, лягушек, розы, воздух, твердь и кровать»)¹.

В восточной литературной традиции одна из устойчивых образно-символических ипостасей соловья – влюбленный поэт, слагающий стихи в честь прекрасной розы (арабская, ирано-таджикская поэзия, «ориентальные» стихи А. Пушкина, А. Фета, А. Блока, С. Есенина и др.). Но европеец Андерсен полностью редуцирует в сказке любовную линию,<sup>2</sup> актуализируя тему противостояния пророка и царя, восходящую к Священной исто-

рии (пастух Давид и царь Саул, пророк Нафан и царь Давид, пророк Илия и царь Ахав, пророк Иеремия и царь Седекия, Иоанн Креститель и тетрарх Ирод Антипа и др.), и тему чудесного певца, эксплицирующую в том числе и славянскую фольклорно-христианскую символику: соловей – Божья, «святая» птица, пользующаяся особой любовью Христа и Богородицы. Согласно легенде, соловей укрыл Сына Божия от преследователей у себя под крыльями, пропев свою первую песню: «Утúk, утúk, утúk. Догоняй, догоняй, догоняй. Скорей, скорей, скорей». Соловей прилетает и начинает петь в апреле, в Страстную неделю, чтобы утешить горящую Божию Матерь. Перед Успением Богородицы он улетает в леса, чтобы созвать птиц, которые своим пением должны сопровождать Деву Марию в рай [Славянские древности 2012: 106–107]. Указанные сакральные подтексты придают образу соловья черты магического певца-поэта, носителя высшего божественного дара, что включает его в типологическую оппозицию «власть духовная / власть мирская».

В сказке Андерсена эта оппозиция носит имплицитный характер, что обусловлено введением в ее сюжет истории с присылкой драгоценного искусственного соловья, исполняющего одну и ту же мелодию и подчиняющегося механическому заводу. В контексте противостояния «крылатого певца, живущего в лесу, на берегу синего моря» послушной «заведенной шарманке», присланной в подарок китайскому деспоту японским деспотом, возникает тема творческой свободы и свободы как таковой, отличающей живую жизнь от ее механической имитации. «Маленькая серая птичка», наделенная божественным талантом, поет не по приказу, а когда хочет и что хочет. «<...> Никогда ведь нельзя знать заранее, что именно он вздумает петь, у искусственного же все известно наперед! Можно даже дать себе полный отчет в его искусстве, можно разобрать его и показать его внутреннее устройство – все это плод человеческого ума, расположение и действие валиков, и только!» – в этих словах капельмейстера, которому легко удается убедить императора в бесспорных преимуществах искусственного соловья перед настоящим, заключена едва ли не главная идея сказки, проходящая лейтмотивом через все творчество великого сказочника: подлинная красота и подлинное искусство необъяснимы и непредсказуемы. Лучше всех об этом сказано у раннего Фета: «<...> Что не знаю сам, что буду / Петь, но только песня зреет». Позднее этот поэтический «тезис» замечательно разовьет ранний же Пастернак: «И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд»,

Самовольно покинувшего дворец соловья объявляют «изгнанным из пределов государства». Не будет преувеличением сказать, что Андерсен

является родоначальником темы диссидентства, а соловей – первым образом диссидента в мировой литературе.

Психологически соловей близок пушкинскому «Поэту» (1827), когда «Бежит он, дикий и суровый, / И звуков и смятенья полн, / *На берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы*». Здесь можно вспомнить и стихи-«импровизацию» из неоконченной повести «Египетские ночи» («Поэт идет: открыты вежды...»), и финал стихотворения «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю...») (1828):

Беда стране, где раб и льстец  
Одни приближены к престолу,  
А небом избранный певец  
Молчит, потупя очи долу.  
[Пушкин 1977: 48]

Пушкинские строки органично вписываются в подтекст диалога соловья и императора, состоявшегося после победы «крылатого певца» над Смертью. И победа эта представлена в сказке как превосходство открытого, живого, свободного пространства над мертвым, замкнутым пространством, из которого не дано выйти китайскому императору: «*Я же не могу жить во дворце. Позволь мне только прилетать к тебе, когда захочу. Тогда я каждый вечер буду садиться у твоего окна и петь тебе; моя песня и порадует тебя, и заставит задуматься. Я буду петь тебе о счастливых и о несчастных, о добре и о зле, что таятся вокруг тебя. Маленькая певчая птичка летает повсюду, залетает и под крышу бедного рыбака и крестьянина, которые живут вдали от тебя*» [Андерсен 1973: 152]. Здесь можно вспомнить и слова булгаковского Иешуа, обращенные к Пилату: «Я советовал бы тебе, игемон, оставить на время дворец и погулять пешком где-нибудь в окрестностях, ну хотя бы в садах на Елеонской горе» [Булгаков 1990: 26 – 27]. Именно из этих садов прилетает во дворец Ирода Великого ласточка, выписывающая дерзкие пируэты под золотым потолком и едва не задевая острым крылом лица медной статуи, – вестница на мгновение открывшейся для прокуратора духовной свободы, которой тот не сумел воспользоваться.

Кульминационный эпизод сказки также опирается на мифологическую и фольклорную традицию, например: греческий миф о царе Адмете и его самоотверженной жене Алкестиде, чью уходящую жизнь вырывает из цепких лап безжалостного Танатоса могучий Геракл; русские сказки о Кощее Бессмертном, чью смерть должен найти главный герой, чтобы освободить девицу-красу; русская народная песня об Анике-воине, проиг-

равшем в поединке со Смертью; распространенный в европейском героическом эпосе сюжет «воин (рыцарь) и Смерть», отозвавшийся в стихотворении Н. Гумилева «Старый конквистадор» и в поэме «Василий Теркин» А. Твардовского (глава «Смерть и воин»), и др. Соловей побеждает Смерть не силой оружия и неугасимого воинского духа, а силой бескорыстного и чистого искусства, ниспосланного ему как дар свыше самим Богом, Кому Единственному дано победить Смерть. Эти подтексты прочитываются в стихотворении Д. Самойлова «Приморский соловей» (1980):

Откуда в этом жалком существе,  
В убогой горстке встрепанного пуха,  
Укрытого в спасительной листве, –  
Подобное *осуществленье духа?*

И вот теперь – бери его врасплох,  
Когда, забывшись на вершине пенья,  
Оледенел, закрыл глаза, оглох  
И не годится для самоспасенья.

Нет благозвучья, нету красоты  
В том щелканье, в тугих засосах свиста,  
Но *откровенья тайные пласты*  
И глубина великого артиста.

Не верю, что природа так проста,  
Чтоб только данью вечной несвободы  
Был этот полунощный взрыв куста  
И перепады бессловесной оды.

И почему вдруг сердце защежит!  
И свист пространства коротковолновый  
Не зря нас будоражит и томит,  
Как в семь колен мечта о *жизни новой*.  
[Самойлов 1990: 276 – 277]

Подчеркнутые строки актуализируют высшие библейские смыслы: откровение, жертвенность, дух, новая жизнь. Последнее окликает «Vita nuova» Данте и ведет к мистериальной символике А. Блока (книга «Стихи о Прекрасной Даме»; стихотворение «Равенна» и др.).

В качестве домашнего задания можно предложить ученикам написать письмо от лица китайского императора императору японскому, в котором первый расскажет о своем чудесном исцелении. Подспорьем-подсказкой в определении ракурса эпистолярного изложения станет описание китайского властителя, вставшего со смертного одра «во всем своем царственном величии; он успел надеть на себя свое императорское одеяние и прижимал к сердцу тяжелую золотую саблю» [Андерсен 1973: 152]. Для учеников посильнее можно предложить написать ответное письмо японского императора, в котором бы прозвучала тема двух соловьев – живого и механического, безусловно, ключевая в гениальной сказке Андерсена.

### Примечания

1. Китайская тема как образ другого этнокультурного мира, увиденного глазами европейца и «евразийца», была очень популярна в русской литературе 20-х гг., посвященной событиям гражданской войны: повесть «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, рассказы «Китайская история» М. Булгакова, «Ходя» И. Бабея, «Ли-Ю» Г. Павлова. У Булгакова эта тема получит страшное гротескное продолжение в пьесе «Зойкина квартира».

2. Непосредственным биографическим импульсом к написанию сказки стала безответная любовь автора к оперной певице Йенни Линд – «шведскому соловью», как называли ее современники.

### Литература

- Андерсен Х.К. Сказки. Истории. М., 1973.  
Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. Т.5. М., 1990.  
Мифы народов мира: в 2 т. Т.2. М., 1982.  
Мориц Ю.П. «На этом берегу высококом»: Стихи. М., 1985.  
Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 3. Л., 1977.  
Самойлов Д.С. Избр. произведения: в 2 т. Т. 1. М., 1990.  
Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 5. М., 2012.

# ИЗУЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА НА ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ В ВУЗЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОФИЛЯ

*Е.В. Михайлова*

Республика Беларусь, Минск

[ev2mikhailova@mail.ru](mailto:ev2mikhailova@mail.ru)

Изучение художественного пространства занимает значительное место в процессе преподавания русского языка как иностранного в вузе музыкального профиля. Оно возможно при реализации межпредметных связей. В статье рассматривается работа над творчеством белорусского поэта М.А. Богдановича и белорусского художника Я.Н. Дроздовича.

Ключевые слова: художественное пространство, русский язык как иностранный, вуз музыкального профиля, М.А. Богданович, Я.Н. Дроздович.

Study of art space takes considerable place in the process of teaching of the Russian language as a foreign one in Institute of Musical Profile. It is possible at realizing of interdisciplinary communications. The work on creativity of the Belarusian poet M.A. Bogdanovich and Belarusian artist Y.N. Drozdovich is considered in the article.

Key words: art space, the Russian language as a foreign one, Institute of Musical Profile, M.A. Bogdanovich, Y.N. Drozdovich.

Изучение художественного пространства занимает значительное место в процессе преподавания русского языка как иностранного (РКИ) в вузе музыкального профиля. В творческом вузе все дисциплины, в том числе и лингвистические, тесно взаимосвязаны с музыкой и предметами, представляющими различные виды искусства. В курсе РКИ в учреждении образования «Белорусская государственная академия музыки» для студентов I–V курсов и для магистрантов реализуются междисциплинарные связи русского языка с литературой, музыкой, живописью, театром.

Рассмотрим изучение художественного пространства на примере работы с иностранными студентами II курса. На этом курсе, помимо изучения текстов о жизни и творчестве русских композиторов (М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова, А.Н. Скрябина, С.С. Прокофьева и др.) и музыкантов (Ф.И. Шаляпина, С.В. Рахманинова и др.), белорусских композиторов (Н.И. Аладова, А.В. Богатырева и др.) и музыкантов (Л.П. Александровской, Г.И. Шершевского и др.), предусмотрено знакомство иностранных студентов с творчеством русских (И.Н. Крамского, И.Е. Репина, М.А. Врубеля и др.) и белорусских художников (Я.Н. Дроздовича,

В.К. Цвирко, М.А. Савицкого и др.), русских и белорусских писателей [Русский язык 2015: 37–38].

Художественное пространство имеется в литературных произведениях. При изучении темы «Русские и белорусские писатели о музыке» [Русский язык 2015: 38] можно ознакомиться с биографиями и произведениями А.С. Пушкина, И.С. Тургенева; М.А. Богдановича, В.С. Короткевича и других русских и белорусских писателей и поэтов.

Остановимся на очень интересном материале – биографии и творчестве М.А. Богдановича – белорусского поэта, прозаика, критика, публициста, переводчика. Максим Адамович Богданович родился 9 декабря 1891 г. в Минске. Семья недолго жила в Минске и в Гродно, а затем, после смерти матери будущего поэта, переехала в Нижний Новгород, где Максим учился в гимназии, а затем в Ярославль, где он окончил Демидовский юридический лицей. М.А. Богданович был болен туберкулезом, в конце 1916 г. он приехал в Минск, где работал и создавал произведения. Прожив на Родине несколько месяцев, поэт, в связи с ухудшением своего состояния, в 1917 г. уехал в Ялту. В этом городе М.А. Богданович умер. Его творческое наследие включает единственный прижизненный сборник стихотворений «Венок», отдельные стихи и поэмы, переводы, литературно-критические статьи и др. Иностранцев учащихся прежде всего следует ознакомить со сборником стихотворений М.А. Богдановича «Венок». В цикле «В заколдованном царстве» читатель попадает в уникальное художественное пространство, во многом основанное на белорусском устном народном творчестве. Здесь мы встречаемся с чутким бором, озером, небом и т.д., а также видим представителей сказочного мира: лешего, русалок, водяного, змеиного царя. Небесное и земное пространство для поэта объединяются: «Вижу я, прильнув к природе всей душой, // Как дрожат от ветра звезды надо мной, // Слышу, как в тиши растет трава» [Богданович 1985: 18]. М.А. Богданович подчеркивает красоту данного пространства: «Тонет поле в морозном тумане, // Снег блестит, как холодная сталь, // И поют мои легкие сани, // Унося меня в синюю даль» [Богданович 1985: 22]. Цикл «Старая Беларусь» переносит читателя в пространство древней эпохи (стихотворения «Летописец», «Переписчик», «Книга» и др.). Тема пространства оригинально воплощается в стихотворении «Слуцкие ткачихи»: место, где крепостные ткуют слуцкие пояса – важный элемент шляхетского мужского костюма XVII–XVIII вв. – является пространством несвободы, и все мысли героев данного стихотворения стремятся за его пределы: «А за стеной – светло, раздольно. // И небо – за крестом окна. // И мысли тянутся неволью // Туда, где воля и весна; // Туда, где зеленеют нивы, // Синеют нежно васильки, // Где льется меж холмов



лениво // Живое серебро реки» [Богданович 1985: 33]. В цикле «Город» поэт изображает пространство города Вильно: улицы, тротуары, фонари, окна, переулок, башню, купола, витрины, кассы, банк, ломбард, вокзал, завод и др. Он показывает это пространство на фоне вселенского: «За крышами города меркнет заря, догорая; // Густой синевой насыщается воздух, как соком; // Видны уже искры над звонкой дугою трамвая, // Проклюнулись первые звезды на небе высоком» [Богданович 1985: 38]. В цикле «Думы» М.А. Богданович уделяет внимание природе родной страны: [тучи] «Вдаль они поплыли, и летят под ними // Лес, болото, нивы с житом наливным... // Вон искрится что-то... Реченька-сестрица, // Ты ли это льешься серебром живым?» [Богданович 1985: 48]. Он описывает свой край, грозу; воплощает тему поэта и поэзии; высказывает философские взгляды: «Живешь не вечно, человек, – // Умей прожить в мгновенье век!» [Богданович 1985: 50].

В сборнике «Венок» есть еще циклы «Звуки отчизны», «Вольные думы», «Старое наследство», «Мадонны», «Любовь и смерть». Рассмотрим работу над стихотворением «Привет тебе, житье на воле!» [Богданович 1985: 16–17]. Эпиграфом к нему взяты слова русского поэта А.А. Фета, воспевающие окружающее человека пространство: «Оглянись – и мир вседневный // Многоцветен и чудесен» [Богданович 1985: 16]. Перед прочтением стихотворения необходимо объяснить иностранным учащимся слова *житье, кроны, золото, прорехи, расшевеленный, зорька, смеркший*. После чтения данного произведения можно задать студентам следующие вопросы: 1. Что приветствует М.А. Богданович в данном стихотворении?; 2. Какие элементы природного мира описывает поэт?; 3. Почему М.А. Богданович пишет о сиянии золота на полянах?; 4. Что происходит в природе под вечер?; 5. Как поэт рассказывает о ночи?; 6. Какова философская позиция М.А. Богдановича?; 7. В чем ее сходство с позицией А.А. Фета? Вместе с иностранными учащимися можно составить семантические поля 'природа' (*кроны, листья, горы, поле, небосклон, поляны, ветер, воды, созвездья*), 'ночь' (*погаснуть, зорька, свеченье, серебро, созвездья, свод (небесный), смеркший*) и др. Можно предложить студентам распределить все слова стихотворения по частям речи, определить, какая из них является наиболее употребительной; составить словарь стихотворения; найти тропы и интересные образы. Итогом работы может стать написание учащимися сочинения или эссе на тему «Жизнь в восприятии М.А. Богдановича». Для творческой работы могут привлекаться как данное стихотворение, так и другие поэтические произведения М.А. Богдановича.

Художественное пространство играет огромную роль при работе с живописными произведениями. Так, изучая биографию и творчество

Я.Н. Дроздовича, иностранцы узнают, что он родился 13 октября 1888 г. в Дисненском уезде Виленской губернии. Он был «...младшим сыном в большой семье (5 сыновей и дочь) безземельного шляхтича-арендатора, умершего, когда мальчику было только два года. Семья, оставшаяся без кормильца, часто переезжала, не задерживаясь нигде более трех лет» [Усова 2013: 14]. Язеп учился в Виленской рисовальной школе академика И.П. Трутнева. В начале 1910-х гг. Я.Н. Дроздович оформил «Первый белорусский календарь “Нашей нивы”», сборник стихов белорусской поэтессы К. Буйло «Курганный цветок» и другие издания. Поступив на курсы военных фельдшеров, он ездил на экскурсии в Казань, Уфу и Иркутск. В 1919 г. Я.Н. Дроздович получил работу художника-декоратора белорусского литературно-издательского отдела при Народном комиссариате просвещения в Минске, работал преподавателем в Высшей минской женской школе и др. С 1927 по 1930 гг. Язеп был «...учителем рисования в Радошковичской, Виленской и Новогрудской гимназиях» [Усова 2013: 17]. Однако из-за бытового спора с руководством он перестал работать и жил на случайные заработки. После этого Я.Н. Дроздович самостоятельно изучал астрономию и космогонические теории в библиотеке Виленского университета. Во снах он видел космический мир, жизнь на Луне, Венере, Марсе и Сатурне с городами, с их жителями, со своеобразной природой. Затем свои видения он переносил на бумагу: записывал и рисовал. Художник является автором более ста графических и живописных произведений на тему космоса. Он даже создал космогоническую теорию, реализованную в научном труде «Гармония планет Солнечной системы». Из-за увлечения космосом Я.Н. Дроздович отделился от своих единомышленников и остался практически один, без друзей, без работы, и вынужден был вернуться в родные места. Он избрал путь «...бездомного художника-странника, совершавшего бесконечные путешествия-скитания по родной земле – от хутора к хутору, от деревни к деревне, – перебивавшегося случайными заработками» [Усова 2013: 21]. Для заказчиков своих работ – крестьян – он делал настенные ковры на льняном полотне, резные шкапулки и трости, портреты – барельефы на дереве. В этих работах видны характерные черты народной эстетики, народного творчества. После воссоединения Западной Белоруссии с БССР в 1939 г. Я.Н. Дроздович пытался устроиться на работу, обзавестись домом, но «...вирус странничества уже прочно поселился в нем» [Усова 2013: 22]. После Великой Отечественной войны художник хотел подвести итоги своей деятельности, предлагал серию своих работ о белорусском и восточнославянском первопечатнике Ф. Скорине в Музей Я. Купалы в Минске, хотел устроить выставку своих работ в столице, но эти планы остались нереализованными.

15 августа 1954 г. Я.Н. Дроздович был найден на дороге в бессознательном состоянии. Он умер в сельской больнице. Так, на дороге, закончился путь художника, воплотившего в своих картинах разнообразные «возможные миры». В Минске в Троицком предместье установлен памятник Я.Н. Дроздовичу «Вечный странник» работы скульптора И. Голубева. Неудивительно, что в творчестве такого художника художественное пространство играет очень важную роль. Самый большой пласт художественного наследия Я.Н. Дроздовича – «...графические пейзажи с изображениями городской и деревенской архитектуры, памятников древнего зодчества, старинных городищ и курганов» [Кисялева, Архіпава 2016: 37].

С иностранными учащимися можно посмотреть картины Я.Н. Дроздовича. Их художественное пространство очень интересно и оригинально. Картина «Минск. Вид со стороны больничного сада на площадь Свободы» (1919) дает возможность увидеть исторический центр Минска – Верхний город, его храмы и здания. Пространство картины немного ограничено с двух сторон больничным садом. Минск здесь предстает «...старинным барочным городом» [Усова 2013: 16]. После просмотра картины следует попросить иностранцев написать по ней сочинение или эссе «Верхний город: старинный и современный», в котором они смогут сравнить свое восприятие Верхнего города с тем, как его нарисовал Я.Н. Дроздович в 1919 г. Теме города посвящены еще картины «Минск. Разрушение дома на Замковой горе» (1920), «Вильно. Вид от Базилиан на Басоки» (1924), «Гора Гедимины» (1930) и др., с которыми, после объяснения непонятных слов, употребленных в их названиях, можно ознакомить иностранных учащихся.

Совмещение нескольких видов художественного пространства наблюдается в картинах Я.Н. Дроздовича «Колокола. Всеслав Полоцкий в темнице в Киеве» (1923) (Всеслав Полоцкий изображен на фоне звонящих колоколов, передающих тревогу, вероятнее всего, из разных времен, а из окна тюрьмы виден замок или храм), «Прошлое» (1927) (на картине представлено много памятников из разных стран: пирамида из Египта, развалины древнего города, возможно, Рима, и на фоне всего этого – маленький дом), «Пророк» (1931) (сквозь фигуру пророка видны ступени, ведущие вдаль, к какому-то городу или зданию). После знакомства с этими картинами можно попросить иностранных учащихся подобрать слова, при помощи которых они бы описали их, а также вспомнить, существуют ли похожие картины, созданные живописцами их стран.

Следующая серия картин – космические пейзажи. Художник представлял себе жизнь на Марсе, Луне и Сатурне и рисовал «возможные миры», соответствующие характеру и особенностям этих планет, обладающие и своим художественным пространством. На картине «Вид под коль-

цом на планете Сатурн» (1931) можно увидеть настоящее кольцо Сатурна, небо, горы, деревья. Все это похоже на привычный земной пейзаж, но в то же время и отличается от него. В пространстве картины чувствуется какая-то скованность, напряжение. На картине «Астран – обсерватория с квадрантом на кольце Сатурна» (1931) изображено здание, деревья; на ней присутствует что-то, предназначенное для всех, обезличенное; на картине «Встреча весны на Сатурне» (1932) реципиентов ожидает встреча с жителями данной планеты, одинаково одетыми и находящимися в одном и том же настроении. Художник «...интуитивно, как чуткий барометр, ощущал приближение надвигающейся катастрофы» [Усова 2013: 19], потому передавал образ тоталитарного общества. После просмотра картин «Луна. Фантастическая композиция» (1930-е), «Город на Марсе» (1931), «Марс. Искусственное море» (1932) и других и беседы по ним, а также после обсуждения картины «Космос» (1943), на которой художник изобразил космос в виде «...бога Саваофа, запускающего планету Земля во Вселенную» [Усова 2013: 23], можно предложить иностранным учащимся написать сообщение на тему «Космос в восприятии Я.Н. Дроздовича».

Последняя часть творческого наследия известного белорусского художника выполнена в народной манере. Это произведения «Ковер с замком и анютиными глазками» (1950), «Ковер с мельницей для сестер Волошек» (1936), «Охотник с собакой» (1950–1952), «Лис с совой» (1950–1954) и др. Эти рисунки покрыты узорами из различных цветов, на них – небо, луна, поэтично представленная природа, животные. Эти рисунки переносят нас в мир сказки, иногда – детства, давно утраченный, но прекрасный и пробуждающий в душе самые теплые чувства и воспоминания. После работы над этими картинами следует предложить учащимся вспомнить сказки, иллюстрациями к которым могли бы послужить данные картины Я.Н. Дроздовича; выбрать наиболее понравившуюся из них и сочинить свой рассказ или сказку по этой картине. Можно организовать конкурс группы на лучшую творческую работу иностранных учащихся.

Таким образом, изучение художественного пространства на занятиях по РКИ в вузе музыкального профиля происходит при реализации межпредметных связей различных дисциплин, что помогает иностранным учащимся лучше знать русский язык и их специальность, позволяет сделать занятия интересными и насыщенными содержательным материалом, повышает мотивацию иностранцев к учебе и их стремление к овладению русским языком. М.А. Богдановича и Я.Н. Дроздовича объединяет их интерес к космической тематике. М.А. Богданович очень часто в своих стихах упоминает звезды, месяц, небо и др.: «Блещут звезды над синею гладью» [Богданович 1985: 14], «В поднебесье – хороводы // Голубых созвездий, // В поднебесье светит

месяц // Золотым серпом...» [Богданович 1985: 15] и др., Я.Н. Дроздович рисовал планеты и даже создал научный труд о планетах Солнечной системы. Данный интерес позволил этим творческим личностям описать уникальное художественное пространство в своих сочинениях. Работа над произведениями М.А. Богдановича и Я.Н. Дроздовича знакомит иностранных учащихся с белорусской культурой, помогает стать высокообразованными личностями, способными к работе в условиях диалога и полилога культур.

### Литература

Богданович М.А. Венок: лирика [Для ст. шк. возраста / Пер. с белорус. Б. Спринчана; Вступит. ст., сост. и примеч. В. Рагойши; Худож. А. Лапицкая]. Минск, 1985.

Кісялева Л., Архіпава В. Язэп Драздовіч: Даследчык Бацькаўшчыны і паэт космасу. Мінск, 2016.

Русский язык как иностранный. Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине для специальностей: 1-16 01 01 Композиция, 1-16 01 03 Фортепиано, 1-16 01 04 Струнные смычковые инструменты (по направлениям), 1-16 01 05 Арфа, 1-16 01 06 Духовые инструменты (по направлениям), 1-16 01 07 Ударные инструменты, 1-16 01 08 Струнные народные щипково-ударные инструменты (по направлениям), 1-16 01 09 Баян-аккордеон, для направлений специальностей: 1-16 01 02-02 Дирижирование (академический хор), 1-16 01 10-01 Пение (академическое), 1-17 02 01-03 Хореографическое искусство (педагогика), 1-21 04 02-01 Искусствоведение (музыковедение) / сост. Е.В. Михайлова, Е.В. Назарко. Изд. 3-е, перераб. и доп. Минск, 2015.

Усова Н. Язэп Дроздовіч // Язэп Драздовіч. Славутыя мастакі з Беларусі / аўт. тэксту Н.М. Усава, склад. Н.М. Усава, В.А. Архіпава. 2-е выд., дап. Мінск, 2013. С. 14–24.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АВТОРОВ

Аббасхилми Абдулазиз Яссин Аббасхилми	145
Абдуллаева Альбина Суратовна	271
Анищенко Валентина Владимировна	202
Белоусов Александр Федорович	293
Воронцова Кристина Владиславовна	215
Васиев Зокир Собирович	182
Гольденберг Аркадий Хаимович	6
Денисов Владимир Дмитриевич	45
Евдокимова Людмила Викторовна	85
Егорова Светлана Олеговна	53
Жаравина Лариса Владимировна	114
Завьялова Елена Евгеньевна	120
Иваницкий Александр Ильич	79
Казимирчук Александра Дмитриевна	157
Кольшева Елена Юрьевна	107
Крейцер Александр Викторович	139
Кривонос Владислав Шаевич	38
Саркисова - Куаме Влада Юрьевна	184
Кулагин Анатолий Валентинович	299
Кшондзер Мария Карловна	170
Ларионова Марина Ченгаровна	19
Манаенкова Елена Федоровна	32
Маргушина Дина Викторовна	163
Матлин Михаил Гершенович	58
Медведева Мария Александровна	101
Михайлова Елена Владимировна	319
Минц Белла Александровна	263
Молнар Ангелика	237
Пазухина Капитолина Игоревна	126
Петренко Сергей Николаевич	131
Петрова Светлана Андреевна	275
Путило Анна Олеговна	250
Путило Олег Олегович	306
Резниченко Наум Аронович	313
Розанов Юрий Владимирович	94
Рябцева Наталья Евгеньевна	14
Савина Лариса Николаевна	306

Семикина Юлия Геннадьевна	244
Симкина Виктория Сергеевна	175
Смирнов Вадим Андреевич	68
Смирнова Альфия Исламовна	286
Сысоева Юлия Николаевна	224
Томилова Надежда Анатольевна	72
Тропкина Надежда Евгеньевна	26
Фу Мэйянь	150
Ханинова Римма Михайловна	163, 279
Чевтаев Аркадий Александрович	255
Шульц Сергей Анатольевич	231
Щукин Василий Георгиевич	196
Яблоков Евгений Александрович	209

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ</b> .....	4
-----------------------------	---

### **Раздел 1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ**

<b>В ТРУДАХ Д.Н. МЕДРИША</b> .....	6
<b>Гольденберг А.Х.</b> Материалы к научной биографии Д.Н. Медриша.....	6
<b>Рябцева Н.Е.</b> Поэтика литературного фольклоризма в трудах Д.Н. Медриша.....	14
<b>Ларионова М.Ч.</b> «Чеховедение» Д.Н. Медриша: Этнокультурный вектор .....	19
<b>Тропкина Н.Е.</b> Проблемы изучения художественного пространства в работах Д.Н. Медриша 1960–1970-х годов.....	26

### **Раздел 2. ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР КАК ПРОСТРАНСТВО ДИАЛОГА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА** ....

<b>Манаенкова Е.Ф.</b> Сказочно-мифологическое пространство «низкого» героя последней поэмы А.С. Пушкина .....	32
<b>Кривонос В.Ш.</b> Травелог и сказка в повестях Гоголя.....	38
<b>Денисов В.Д.</b> Образ запорожца: от фольклора к историческим сочинениям 1820–1830-х гг. ....	45
<b>Егорова С.О.</b> Фольклорно-смеховые смыслы эсхатологии Петербурга в повести Н.В. Гоголя «Шинель» .....	53
<b>Матлин М.Г.</b> Народная точка зрения в композиции драмы А.Н. Островского «Грех да беда на кого не живет» .....	58
<b>Смирнов В.А.</b> Мифологическая традиция в повести «Степь» А.П. Чехова .....	68
<b>Томилова Н.А.</b> Фольклорный образ волка в литературе (на материале прозы Николая Каразина).....	72
<b>Иваницкий А.И.</b> «Доктор Фаустус» Т. Манна и народная демонология .....	79
<b>Евдокимова Л.В.</b> Поэтика фольклорного заговора в обрамляющих стихотворениях раздела «Ворожба» из книги стихов К. Бальмонта «Жар-Птица. Свирель славянина».....	85
<b>Розанов Ю.В.</b> Мифопоэтическая география в книге А. Ремизова «К морю-океану» .....	94
<b>Медведева М.А.</b> Образы народной демонологии в прозе Р.П. Кумова .....	101

### **Раздел 3. ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР КАК ПРОСТРАНСТВО ДИАЛОГА В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА** ...

<b>Кольшева Е.Ю.</b> Пространство волшебной сказки в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».....	107
---	-----



<b>Жаравина Л.В.</b> В. Шаламов и А. Блок: «Сказка» о Прекрасной Даме .....	114
<b>Завьялова Е.Е.</b> Притчевое пространство в повести-«премии» Ф.Н. Горенштейна .....	120
<b>Пазухина К.И.</b> Поэзия В. Гаврильчика в контексте городского фольклора .....	126
<b>Петренко С.Н.</b> Пространство страшного в малой прозе Ю. Мамлеева и постфольклорная традиция .....	131

#### Раздел 4. ГЕОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО

<b>ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА</b> .....	139
<b>Крейцер А.В.</b> Модель и образ геокультурного пространства в жизни и творчестве А.С. Пушкина: на примере s-«линии красоты» Мойки .....	139
<b>Аббасхилми Абдулазиз Яссин Аббасхилми.</b> Начало освоения творчества А.П. Чехова в арабском мире. Книга Наджати Сидки .....	145
<b>Фу Мэйянь.</b> Изучение творчества И.А. Бунина в Китае .....	150
<b>Казимирчук А.Д.</b> «Турецкий» цикл произведений Н.Н. Каразина: особенности авторской позиции писателя-ориенталиста .....	157
<b>Ханинова Р.М., Маргушина Д.В.</b> Семантическое пространство чаши в стихотворении Ярослава Смелякова «Пиала» .....	163
<b>Кшондзер М.К.</b> Геокультурное пространство прозы Андрея Битова (на материале эссе об Армении и Грузии) .....	170
<b>Симкина В.С.</b> Буддистские мотивы в прозе Виктора Пелевина .....	175
<b>Васиев З.С.</b> К вопросу об особенностях фольклорных персонажей таджикоговорящих евреев Самарканда .....	182
<b>Саркисова-Куаме В.Ю.</b> Королевская власть у баулé (Кот-д'Ивуар) .....	184

#### Раздел 5. АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

<b>РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	196
<b>Щукин В.Г.</b> Обломовщина как «социопсихический восток» .....	196
<b>Анищенко В.В.</b> Асомническое пространство в творчестве О.М. Сомова .....	202
<b>Яблоков Е.А.</b> К интерпретации повести «Котлован»: человек и земля в творчестве А.П. Платонова .....	209
<b>Воронцова К.В.</b> Боль и болезнь: антропологические категории художественного пространства Польши в русской поэзии второй половины XX века .....	215
<b>Сысоева Ю.Н.</b> Пространство памяти в романах Е. Водолазкина «Авиатор» и Дж. Барнса «Уровни жизни» .....	224

<b>Раздел 6. ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ЖАНРЫ, МОДЕЛИ, ОБРАЗЫ</b> .....	231
<b>Шульц С.А.</b> Пушкин – Гоголь – Л. Толстой («Барышня-Крестьянка» – «Вий» – «Дьявол») .....	231
<b>Молнар А.</b> Метафорическое пространство в повести И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека» .....	237
<b>Семикина Ю.Г.</b> Пространство враждебного антимира в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» .....	244
<b>Путило А.О.</b> Пространство басен Козьмы Пруткова и Петра Потемкина .....	250
<b>Чевтаев А.А.</b> «Сад» в художественном пространстве «Жемчугов» Н. Гумилева: утраченное и искомое .....	255
<b>Миц Б.А.</b> Пространство цикла, циклическое пространство (на материале стихов О. Мандельштама, посвященных Н.Е. Штемпель) .....	263
<b>Абдуллаева А.С.</b> Константа «дом» в «ташкентском» цикле Анны Ахматовой .....	271
<b>Петрова С.А.</b> Памятник А.С. Пушкину в поэзии Д.А. Пригова: интеграция пространств разных искусств в литературе .....	275
<b>Ханинова Р.М.</b> Пространство фауны в рассказах Светланы Василенко («Суслик», «За сайгаками») .....	279
<b>Смирнова А.И.</b> Пространственные константы модели мира в романе Наринэ Абгарян «С неба упали три яблока» .....	286
<b>Раздел 7. КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ</b> .....	293
<b>Белоусов А.Ф.</b> Враги сказок.....	293
<b>Кулагин А.В.</b> Учебный курс «Пространство русской литературы». Из опыта работы .....	299
<b>Путило О.О., Савина Л.Н.</b> Труды Д.Н. Медриша в школьном изучении фольклорных произведений с помощью кейс-метода.....	306
<b>Резниченко Н.А.</b> Оппозиция «поэт / царь» как порождение китайского хронотопа в сказке «Соловей» Х.К. Адерсена и ее резонансы в русской литературе (материалы к школьному уроку).....	313
<b>Михайлова Е.В.</b> Изучение художественного пространства на занятиях по русскому языку как иностранному в вузе музыкального профиля .....	319
<b>УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АВТОРОВ</b> .....	326

Научное издание

**ВОСТОК – ЗАПАД**  
**ПРОСТРАНСТВО**  
**РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**  
**И ФОЛЬКЛОРА**

СБОРНИК СТАТЕЙ  
ПО ИТОГАМ СЕДЬМОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ (ЗАОЧНОЙ),  
ПОСВЯЩЕННОЙ 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
Д.Н. МЕДРИША

Волгоград, 15 декабря 2016 г.

Издается в авторской редакции,  
с сохранением авторской орфографии и пунктуации

Подписано в печать 28.09 2017 г. Формат 60 × 84/16.  
Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 19,3.  
Уч.-изд. л. 20,7. Тираж 300 экз. Заказ 1508.

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в ООО «Волгоградское научное издательство»  
400011, г. Волгоград, ул. Электrolесовская, 55  
E-mail: volni@inbox.ru; www.volgoizdat.ru  
Тел.: (8442) 46-72-42, 8-905-338-06-27

