

Радуге свойственна амбивалентная природа. В своей положительной ипостаси она выступает только как знак благосклонности божественных сил к людям и не действует самостоятельно. В отрицательной — она выступает в роли демонического, причем крайне активного персонажа: она пьет воду из всех источников и ворует воду с земли, поэтому ее появление на небе после дождя предвещает скорую засуху. В материалах Бюро князя В. Н. Тенишева И. Л. Щеглов сообщает, что в с. Ляхи Меленковского уезда Владимирской губернии¹²⁹ говорят, будто, «по народному мнению, радуга упирается концами в воду и пьет ее»¹³⁰. Об этом же пишет С. Галахова из с. Спас-Сечеи Муромского уезда¹³¹: «В народе считается, что радуга пьет воду из болот»¹³². Радуга забирает с земли не только воду, но и людей — может засосать в себя человека. С этим представлением связан устойчивый и широко распространенный запрет выходить под радугу. Данное свойство радуги — всасывать в себя — реализуется и в представлении о ней как о вампире, высасывающем кровь у оказавшегося под ней человека. Особенно опасна радуга для девушек во время первых месячных, поскольку она у них «*кровь возьмет, и девка бледная и хвóрая будет*» (Зап. от Надежды Васильевны Лобановой, 1934 г.р., п. Тихменево, Рыбинский р-н, Ярославская обл. Соб. В. Е. Добровольская. 1997 г.) [АниЦткэ. Ф. 8. П. 14. Е.х. 15].

Радуга обладает колдовскими способностями, она может зачаровать человека. Попав под ее чары, он ничего, кроме радуги, не видит. Своим колдовством радуга может останавливать взгляд; вероятно, именно с этим свойством радуги связан запрет смотреть на нее. Считается, что если кто-то посмотрит на радугу, то не только будет испытывать проблемы со зрением, но и полностью ослепнет: «*На радугу нельзя смотреть — ослепнешь, такое уже не раз бывало*» (Зап. от Клавдии Алексеевны Волгановой, 1937 г.р., п. Пуксоозеро, Плесецкий р-н, Архангельская обл. Соб. В. Е. Добровольская. 1986 г.) [АниЦткэ. Ф. 8. П. 14. Е.х. 7–1]¹³³.

* * *

Итак, осваивая природное пространство, человек чаще всего вступал в договор с хозяином осваиваемого локуса. В тех случаях, когда договор отсутствовал (например, между водяным и женщинами), необходимо было соблюдать целый ряд правил, чтобы не разрушить установленный порядок мироустройства. Даже в тех случаях, когда у пространства не было «официального» хозяина и в силу этого договор с ним был невозможен, а освоение его было визуальным (как, например, в случае с небом), человек всё равно должен был соблюдать нормативы, которые призваны сохранить устоявшийся порядок и защитить как самого человека, так и весь деревенский социум от опасностей, исходящих от мира природы.

И. Н. Райкова

Природа в мире детства и художественном мире детского фольклора

Материалом для статьи послужили как публикации детского фольклора, так и полевые экспедиционные записи последних лет, а также самостоятельные записи студентов в ходе фольклорной практики от своих родственников разных поколений по экспериментальному вопроснику «Дети и взрослые: взаимодействие в фольклорной традиции»¹³⁴. Наряду с собственно фольклорными текстами специально записывались устные рассказы-воспоминания взрослых о детстве: мы считаем их не только неоценимым источником информации о контексте бытования детского фольклора, но и традиционными текстами, имеющими самодовлеющую ценность, в том числе эстетическую.

1.

Две из трех традиционных мифологических версий того, «откуда берутся дети», связаны с природой — растительным и животным миром: нашли в капусте / нашли среди огурцов и принес аист — выбор одной из них зависит от времени года (третья версия — купили в магазине / на базаре). Так реализована идея кровной связи детей и природы. *«В капусте нашли, если рождались дома: пошли на огород, а там ребёночек лежит в капусте, ленточкой перевязанный. Купили, если рождались не дома, поэтому приходилось объяснять покупкой. Говорили, на что денег хватило, то и купили, так как мальчики дороже, а девочки дешевле»* (Зап. от Валентины Ивановны Козловой, 1965 г.р., г. Москва (урож. Липецкой обл.). 2012 г.) [Архив МГПУ]. Мотив случайной находки либо покупки ребенка, по мысли С. М. Толстой, исконно был связан с превентивной магией, предотвращающей смерть младенца (не родился — значит, не умрет)¹³⁵ и лишь позже стал осмысляться в эвфемистическом ключе. В последние годы в городской среде появилась четвертая, технократическая версия: ребенка *«из Интернета скачали»* или *«в Гугле нашли»*.

Мир младенца пространственно ограничен, замкнут пределами колыбели (в новейшее время — детской кроватки, манежа), затем комнаты, дома или квартиры, однако взрослые помогают ему осваивать большой, разомкнутый мир, постепенно открывая его, и природа — важнейшая его часть. Источником сведений о нем, посредником между маленьким человеком и огромным миром, распахнувшимся окошком в этот мир и служит поэзия пестования, материнский фольклор, в бытование которого младенец включен с первых дней жизни.

Кем же «населен» материнский фольклор? Здесь мы встретим зооморфные образы: котик, кошка, зайчик, собачка, козлик, коза рогатая, коровы, бычки, лошадка, поросенок, мышка, баран, лиса, серый волк, медведь и др.

Еще более частотны образы орнитоморфные: гули (ласковое детское и фольклорное прозвание голубей), грачи, гуси, лебеди, утки, журавль, петушок, курочка, цыплята, сорока, ворон и ворона, кулик, галка, синичка, сова, лунь, воробей, соловей, сокол, тетеря (так в фольклоре называют тетерева) и др. В некоторых сюжетах разворачиваются целые птичьи «каталоги», как, например, в прибаутке о синичке и разборчивом женихе-снегире — сюжете, известном еще и благодаря пушкинской реминисценции («спой мне песню, как синица тихо за морем жила...»):

Говорят снегирю мелки пташечки:
 «Что же ты, снегирюшка, не женишься?» —
 «Рад бы я жениться, да некого взять...
 Взял бы я синичку — сестричка моя,
 Взял бы я чечетку — та тётка моя,
 Взял бы я сороку — болтливая она,
 Взял бы я ворону — долгоносая она,
 Есть за горами перепелочка,
 Ту я люблю, за себя замуж возьму» (132)¹³⁶.

Животные — персонажи материнского фольклора — ведут себя подобно героям сказок о животных, то есть в некоторой степени согласно человеческой природе (ходят друг к другу в гости, сватаются, женятся, занимаются хозяйством и т.п.), отчасти же сохраняя свое животное естество: внешний облик, места обитания, повадки. Так, в колыбельной песне говорится, что спят все живые существа, только каждый — в своей «колыбельке»:

Ласточки спят все по гнездышкам,
 Касаточки¹³⁷ спят все по кустикам,
 Кунички спят все по норочкам,
 Маленькие детки в колыбелечках спят¹³⁸.

Существует некая градация в возрастной приуроченности детских произведений: от колыбельной песни через пестушку и потешку к прибаутке и приговору (жанрам «зоны пересечения» между материнским и собственно детским творчеством) мир домашних животных (включающий домашних питомцев, а также крестьянский скот и птицу) постепенно дополняется дикими животными и лесными птичками. В некоторых текстах они не только уживаются друг с другом, но и вполне дружелюбно общаются:

Лежит котя на печи,
Свои лапки в головах.
Прилетел соколок,
Уронил сапожок:
— Уж ты, котенька-дружок,
Ты подай сапожок!
— Недосуг подавать,
Надо коровушкам давать,
Да овечек поить,
Да теляток кормить¹³⁹.

Реже персонажами материнского фольклора становятся рыбы (щука, ерш, плотва и др.), рак и насекомые. Среди последних — не только такие милые, как бабочка, божья коровка и стрекоза, но и таракан, блоха, вошь и гнида:

Блоха щелок щелочила,
Гнида веник намочила,
Вошь парилась, запарилась,
С полка сваливалась.
Как нам горе горевать
Да куды нам вошь девать?

Далее в прибаутке изображаются пародийные похороны вши, в процессе которых она оживает:

Стали вошь хоронить,
Вошь ногой шевелит,
Не велит хоронить (138).

Казалось бы, перед нами сниженные, неэстетичные образы «нечистых» животных, диссонирующие с массово-культурным представлением о светлом и чистом «детстве золотом», ребенке-ангелочке и т.п. Однако материал показывает, что поэзия пестования представляет не избирательную, выхолощенную и приглаженную, а цельную картину мира, причем со своими макро- и микроуровнем: обитатели последнего в глазах ребенка не так уж малы, вполне заметны и достойны внимания.

И что еще важнее, насекомые в традиционной культуре — едва ли не самый мифологизированный класс животных. Похороны вши, увечье/гибель/убийство комара и подобные мотивы прибаутки, безусловно, являются осколком ритуальной имитации похорон вредных домашних насекомых, в том числе паразитов, как формы их изведения, известной многим славянским и не только народам (они подробно описаны в работах О. А. Терновской¹⁴⁰, А. В. Гуры¹⁴¹). Так, «в день св. Симеона Столпника (1/14 сентября) во Владимирской губ. зарывают в землю живую блоху <...>, в Тверской обл. хоронят тараканов, закапывая коробочку с ними в

огороде <...>, в Калужской губ. между обедней и утреней хоронят в землю завернутых в тряпку тараканов, мух, блох, клопов и вшей <...>, разгрызают похороны блохи с мухой, посаженных в огурец <...>, в Орловской губ. отвлакивают в лапте на кладбище завернутых в тряпку таракана, муху или других домашних насекомых»¹⁴² и т.д.

Вообще, мир детей, по справедливой мысли А. В. Гуры, представляет собой ту область культуры, «куда оттеснялся и где дольше сохранялся ценный в мифологическом отношении, подчас достаточно архаический материал»¹⁴³.

Помимо зоологических, в материнском фольклоре находим образы природных стихий, погодных явлений, ландшафтные и флористические: вода, река, море, огонь, ветер, дождик, радуга, роса, мороз, вьюга, дорога, камень, трава, луг, береза и др., горох, ягоды, орехи, лес, кочки-бугорочки, горы (в выражении «из-за лесу, из-за гор», то есть издалека). Материнская поэзия многие из них не только одушевляет, но и очеловечивает:

И мороз не уходит,
Еще вьюгу зовет.
А вьюга идет,
Жалобнешенько поет,
Она ходит под окном
И стучит ставешком... (64).

Естественно, не может детский фольклор обойтись без общефольклорных семантически весьма нагруженных астральных образов — солнышка, месяца и звездочек.

Однако нетрудно заметить, что образы животного царства явно преобладают над другими. В свое время над этим размышлял Бронислав Малиновский, проводя параллель между взглядом на мир ребенка и древнего человека: «...тот же естественный импульс, который вселяет в детей восхищение птицами, живой интерес к животным и отвращение к рептилиям, — тот же импульс выдвигает животных на передний план природного мира и в восприятии человека примитивной культуры. Благодаря своему фундаментальному сходству с человеком — подобно ему они движутся, издают звуки, способны чувствовать, имеют тела и “лица” — а также благодаря своим превосходящим человеческие способностям — птицы летают в небе, рыбы плавают под водой, рептилии, сменяя кожу, обновляют тело и к тому же могут уползать под землю — благодаря всему этому животное, промежуточное звено между природой и человеком, часто более сильное, подвижное и ловкое, чем человек, и в то же время обычно служащее ему добычей, занимает исключительное место в мировоззрении дикаря. Человек примитивного общества испытывает глубокий интерес к внешнему облику и повадкам зверей; он мечтает овладеть ими, обладать

контролем над ними — как над полезными и съедобными вещами; иногда он восхищается ими, иногда боится их. Всё это суммируется и усиливает одно другое, неизменно приводя к тому, что в основном внимание человека поглощено ограниченным числом природных видов, в первую очередь — животных, а затем — растения»¹⁴⁴.

Думается, идея полета, способности летать наиболее привлекательна для детей (а также для детей в восприятии взрослых), поэтому птички образы в свою очередь преобладают среди зоологических. Сам мотив полета красной нитью проходит через разные жанры: потешку («*Шу-у-у, полетели!*»), приговорку («*...полети на небо, принеси нам хлеба...*»), игру («*Вороны летают? Лета-а-ют! Коровы летают?..*»). Ср. со снотолкованием: *летает* — значит *растет*; с фразеологией, описывающей мир детства: «*птенец*», «*вылетел из родного гнезда*», «*как насекомка с цыплятами*» (о матери с детьми) и т. п.

Для подрастающих детей общие «материнско-детские» жанры воспроизводят явления и объекты природы не изолированно, а в связях и отношениях между ними и связях с миром людей и рукотворным материальным предметным миром. При этом одни жанровые формы демонстрируют правильные, «образцовые» связи, например, прибаутка с кумулятивной структурой, где цепь явлений и предметов разворачивается от фрагмента к фрагменту пошагово:

Ветер пошел воду гнать,
Вода пошла огонь лить,
Огонь пошел камень палить,
Камень пошел топор тупить,
Топор пошел дубье рубить... (157).

Другие же — заведомо неправильные, перевернутые, искаженные связи. Такова особая разновидность прибаутки — неблица-перевертыш, своего рода тест на интеллектуальное развитие ребенка и его способность понимать юмор:

Чтобы курочка бычка родила;
Поросеночек яичко снес,
На высокую полочку взнес... (161).

2.

Далее в процессе взросления и социализации происходит постепенное реальное освоение детьми нового пространства и передача опыта, в том числе посредством фольклора, причем по двум каналам. Первый — все-таки еще от взрослых: близких родственников, дальних родственников, соседей. Неправоммерно было бы считать, что дети, включаясь в круг общения со сверстниками, свой игровой коллектив, тем самым исключают

лись из общения взрослый — ребенок, а их игры, забавы, фольклор теперь были чем-то отличным и даже противопоставленным взрослой культуре, неким потаенным знанием.

Расширение границ реального мира для ребенка, освоение новых пространств чревато опасностями, поэтому со стороны взрослых не обходится без традиционных запретов и предписаний, по сути являющихся частью народной педагогики. Среди них много связанных с природными стихиями и объектами: *«не плюй на огонь — губы будут болеть»*, *«не заглядывай в колодец — черти затащат и утопят»* (Зап. от Т. В. Богатыревой, 1932 г.р., Московская обл. (урож. Белгородской обл.), высш. образ. Соб. М. Парамонова. 2011 г.) [Архив МГПУ]; *«Меня Бабаем пугали, чтоб далеко от дома или в лес не ходила»*. *«Мы у леса играли, а в сам лес не разрешалось ходить, пугали лешим, но мальчишки как-то бегали туда ночью»* (запреты, как обычно, нарушались) [Архив МГПУ]. Говорили, что, если дети уйдут далеко от дома, их поймают цыгане и сварят из них мыло. Интересно, что народ отчетливо понимал: не только природа опасна для неопытного ребенка, но и напротив — ребенок для природы. Соответственно были и запреты противоположного свойства: *«не разорь птничьих гнезд на болоте — схватит кикимора, утащит леший»*. Или некий ущерб природе становился вымышленным родителями следствием плохого поведения их чада. *«Меня мамка всегда пугала, что вода соленой в колодце станет, если я слушаться не буду, и солила воду нарочно в кружках. А потом я как выросла, как насыпала соли ей в чай, так она и вспомнила!»* (Зап. от Валерии Алексеевны Карпушиной, 1942 г.р., Московская обл.). Соб. Т. Черепухина. 2011 г.) [Архив МГПУ].

Взрослые изготавливали детям куколок из соломы, из кукурузы, сви-стульки из особых пород дерева, затем дети перенимают у них эти навыки. *«Мне дед кораблики делал. А у меня всё не получались они... Мы ничего не покупали: природа вокруг, на нее у детей больше внимания приходилось. Куколки тряпичные мы делали, кораблики, солдатиков из щепок...»* (Зап. от В. А. Карпушиной, 1942 г.р., см. выше). *«Мне лично отец делал и кроватки, и стулья для кукол, и даже санки и для меня, и для кукол»* [Архив МГПУ].

Среди воспоминаний о детстве любопытны рассказы о месте домашних животных в жизни детей. Котенька-коток, которого в незамысловатом сюжете колыбельной песни нанимают нянчить младенца (*«нашу детоньку качать»*), приходит в реальную жизнь и теперь сам нуждается в заботе и защите детей. Более того, реальная смерть питомца — одно из первых испытаний для неокрепшего детского сознания: *«Взрослые приносили в дом кошку и дарили. Но чаще козлёнка дарили, кролика дарили, даже иногда тёлочку дарили со словами: “Вот смотри, выхаживай”. О потере питомца все очень переживали, но без излишнего преувеличения чувств —*

погоревали и сделали выводы на будущее. Так сильно не убивались» (Зап. от Т. В. Богатыревой, 1932 г.р., см. выше). «Дарили. Принесут щенка или котёнка — мы только о них и заботились. Разводили много животных: коровы, овцы, свиньи, куры, кролики. Всем нужна была забота. <Соб: Какова была реакция детей и взрослых в случае потери питомца?> Мы плакали, убивались, задавались вопросом, почему это случилось. Цыплят хоронили с почестями, как людей. У нас было своеобразное кладбище для цыплят и утят. Они могут по 3–4 штуки в день умереть, а мы каждого в лопушок завернём, со слезами шли, читали молитвы, крестики делали из палочек и веточек» (Зап. от В. И. Козловой, 1965 г.р., см. выше). Заметим, что и похоронные атрибуты дети делают из природных материалов¹⁴⁵.

Есть и негативный опыт: «У нас всегда были кошки с собаками, там дарить никого не надо было, они у нас в деревне водились у каждого по несколько. Как кошка окотится, так там и не знаешь, куда девать — топили, а не дарили» (Зап. от Антонины Никитичны Смирновой, 1933 г.р., г. Москва (урож. Орловской обл.). Соб. Т. Смирнова. 2011 г.) [Архив МГПУ].

Уход крестьянских детей за скотом и домашней птицей, а также аграрные работы во многих воспоминаниях пожилых людей осмысляются в контексте участия детей в хозяйственных делах семьи. Поразительно, как много серьезных вещей традиционно доверяли детям: «Всё делали дети, любую работу, но что могли по возрасту, родители и не поручали то, что дети не смогут. Если тебе 5 лет, на что ты годишься? Только овец пасти, птицам корм задавать. Постарше уже и косили, и снопы вязать помогали, и корову доили...» (Зап. от Галины Александровны Войновой, 1930 г.р., Московская обл. Соб. Е. Рыжова. 2011 г.) [Архив МГПУ].

Календарные праздники и сезонно приуроченные гуляния, посиделки, забавы также объединяли детей, молодежь, старшие поколения и, конечно же, включали природу как закреплённое традицией обрядовое пространство и/или природные атрибуты. Народный календарь подразумевал именно общение человека и природы. «Праздники какие-нибудь, все выходят семьями на поле, подальше от дома и играем: лимонад купим, одеялки расстелем и независимо от возраста — уходили все вместе. А там уже все разбрелись по возрасту. Приятно было мячик взрослым носить, тайны старших хранить...»¹⁴⁶. «Троицу ждали: косили взрослые травку перед рассветом, а дети наряжали комнату этой травой: в передних комнатах траву трусили на пол. Нравилось тем, что пахнет вкусно, а ещё можно три дня не убираться — ведь трава лежит. Дома всегда было в Троицу очень хорошо: запах травы, блюд, которые готовили (гуся жарили, блинчики пекли). Детям можно было даже без взрослых в эти дни ходить по гостям» (Зап. от В. И. Козловой, 1965 г.р., см. выше).

Второй канал передачи коллективных знаний и опыта, в том числе и в аспекте общения с природой, — от других детей, то есть от одного детского поколения к другому, а также внутри одного поколения: каждый передает коллективу сверстников то, что он сам почерпнул от взрослых и старших детей.

«Сами друг с другом дети играли в основном. Старшие не хотели с маленькими своими играть особо, даже если присматривали. Бывало такое, что они маленьких с собой берут и в кучу под куст сажают. Старшие дети сами играют, а младшие на них смотрят и в своем кругу пытаются повторять» (Зап. от Г. А. Войновой, 1930 г.р., см. выше).

Природные образы при этом — и в текстах детского фольклора, и в контексте (реальном, игровом, коммуникативном). Дети начинают уже самостоятельно осваивать пространство природы — и оно превращается в пространство игры, в предмет игры, в материал для игрушек. Трава, цветы, опавшие листья, сено, дождь, радуга, солнышко, лужи, снег, улитка, божья коровка, птичьи голоса — все это неисчерпаемый детский арсенал. *«А раньше улица была вся в траве. Не было ни машин, ничего. Только лошади ходили. А лошади не натопчут. <...> А раньше бегали! И ногу не наколешь... Любили вот бегать-то по лужам-то. А щас попробуй пробегись! Без ног будешь»* (Зап. от Раисы Дмитриевны Веденеевой, 1930 г.р., Владимирская обл., Муромский р-н, д. Петраково. 2003 г. Соб. И. Е. Посоха. 2003 г.) [Архив ГРЦРФ¹⁴⁷].

В следующем меморате исполнительница переходит от описания традиционной включенности детей в природное пространство к выражению народных экологических и педагогических взглядов:

«Соб: А когда дождя долго не было, что дети кричали?»

Дождик, лей, лей, лей
На меня и на людей!
Вот это кричали...

«Соб: Вы так кричали в детстве, да?» *Да конечно! Ведь в детстве раньше знаете, какая погода была? Дождик пройдет — теплота-то какая! Испарения идет прямо по земле! И голожопые и всякие бегали: и легко, и хорошо, и не болели ведь дети, как сейчас болят!* «Соб: Босиком, да?» *Босиком прям во, босиком! Ух, только из-под дождя брызги, ух! Во все стороны. А сейчас нельзя после дождя босиком пускать-то. Сейчас пройдет дождик — и по краям вот эта зеленая какая-то <...> Жизнь была другая. Сейчас всё химия, а ведь раньше этого не было! Пойдешь в огород, сорвешь там укропчик, огурчик, лучок — и не моешь, а теперь нельзя: боишься! А раньше прям с грядки ели. <...> Сейчас всё покупное, всё китайское и всё вредное»* (Зап. от Клавдии Васильевны Кузнецовой,

1930 г.р. (урож. д. М. Липки), с. Лукново, Вязниковский р-н, Владимирская обл. 2010 г. Соб. И. Н. Райкова).

В собственно детском фольклоре появляются новые природные образы, которых не знают поэзия пестования и общие «материнско-детские» жанры: стог, копна, зерно, колос, рассада, огород, наст, туман, луг, болото, пруд, рожь, овес, пшеница, лен, вьюн, огурец, помидор, редька, хрен, яблоня, виноград, липа, ель, калина, малина, ромашка, роза, василек, крапива, капуста, верба, осина, клен, лебеда, грибы, лук, цапля, пава, селезень, жаворонок, коршун, кукушка, свинья, улитка, крыса, горностай, червяк и др. Как видим, круг образов значительно расширился, по составу теперь заметное место занимают образы злаковых культур и «садово-огородные» (дети и подростки вовлечены в эту сферу жизни). В то же время есть и экзотические растения и животные со сложными названиями (крокодил, мандарин, рододендрон и т.п.) — взросление естественно сопровождается освоением родного языка. Этому способствуют все жанры детского фольклора, за фонетику же специально «отвечает» скороговорка:

В рододендрарии рододендроны,
Рододендроны в рододендрарии (165).

Однако основное ядро природных образов остается неизменным, и это говорит о постепенной, без резких переходов, возрастной смене детского фольклорного репертуара.

Тесная же связь между детской устной поэзией, с одной стороны, и фольклором и мифологией взрослых — с другой, подтверждается тем, что детская традиция сохраняет и зачастую актуализирует либо мифологически маркированные образы (например, улитка или божья коровка), либо наиболее яркие, востребованные и фольклором взрослых, а чаще и то и другое. Не будем приводить очевидных примеров (лес, береза, калина-малина, болото, роса, коза, конь, заяц, медведь, журавль, сокол, ворон, жаворонок, кукушка и др.). Обратим внимание на более редкие.

Лунь: в детской пестушке (*Лунь плывет, лунь плывет, сова летит, сова летит* (вар. — *галки летят*)) и в народной фразеологии (*белый как лунь*¹⁴⁸).

Тетеря: в прибаутке, детском массаже, считалке — межжанровая формула, необычайно привлекательная во многом из-за поэтической фонетики (*Прилетели две тетери, / поклевали, улетели*) и в народной фразеологии (*глухая/ленивая/сонная тетеря*¹⁴⁹).

Это еще раз говорит о детском фольклоре и традиционной культуре детства как важнейшем национальном достоянии, к которому, в отличие от других областей культуры, причастен практически каждый человек, а не как о маргинальном, субкультурном образовании.

Таким образом, материнский фольклор, помогая младенцу и маленькому ребенку осваивать окружающее природное пространство, выполняет во многом компенсаторную функцию: реальность познается через поэзию. Мать для младенца на первых порах заключает в себе и своем слове весь мир — от букашки до медведя, от травинки до далекой звезды. Поэтому вовсе не является гиперболой и красивой фразой расхожее утверждение, что мама — главный человек в жизни ребенка. В этом контексте понятными становятся и самые первые страхи от исчезновения (даже временно) мамы, породившие впоследствии мотивы детских страшилок. Для подрастающего ребенка и подростка детский фольклор служит надежным средством передачи накопленного поколениями коллективного опыта от взрослых, старших детей и сверстников, в том числе опыта общения и взаимодействия с реальным окружающим миром, природой, понимания ее мудрого языка. И наоборот — в традиционной культуре именно природа становится органичным пространством детского игрового общения, забав и первых забот, источником печалей и радостей.

II. Природные стихии

Э. Ф. Шафранская

Землетрясение как паттерн ташкентского текста русской культуры

Локальный текст как фольклорно-мифологический срез, состоящий из образов, персонажей — реальных и вымышленных, особенностей ландшафта, культовых мест, характерных артефактов, афоризмов и проч., тиражируется, помимо устной трансляции, литературными произведениями — как художественными, так и жанрами, проходящими под рубрикой нон-фикшн. Не каждый топос, или город, в истории культуры способен породить свой локальный текст. Почему? — пока ответа нет. Много ли таких городов? Штампы, стереотипы о городе в научном дискурсе о локальных текстах одни называют *сигнатурами* (термин введен в научный оборот литературоведом Т. В. Цивьян) — это некий «минимальный набор признаков», которые «тиражировались в бесчисленных словесных и несловесных, художественных и нехудожественных текстах»¹⁵⁰, другие — паттернами.

В подтверждение мысли о том, что концепт Ташкентского текста много шире конкретной географии города, был проведен опрос на наличие/отсутствие Ташкентского текста в русской культуре¹⁵¹. Среди множества ответов неоднократно прозвучало «землетрясение».

Говорить об этой разрушительной природной стихии мы будем на двух уровнях:

- 1) как о паттерне Ташкентского текста;
- 2) как об эсхатологической модели, ведущей к рождению мифа.

1

Землетрясение — одна из частотных ассоциаций, связанных с Ташкентом (имеется в виду всем памятный многим комплекс толчков 1966 г., хотя и не все информанты называли точную дату). На территории СССР в XX в. бывали и более мощные и трагические последствия этой стихии — до 1966 г. и после. Но ни одно из землетрясений так не мифологизировано, как ташкентское, превратившись во всесоюзный проект. Ташкент еха-

ла восстанавливать вся страна — географию СССР можно было буквально наблюдать на отстроенных ташкентских зданиях, на торцах которых мозаикой были выложены топонимы «авторов». Природная катастрофа и последовавшие за ней созидательные действия стали активно тиражироваться как в устной повседневности, так и в литературных текстах. Об этом землетрясении пишут (вплоть до сегодняшнего дня) литераторы — непосредственные свидетели стихии, а также те, кто еще тогда не родился. «События тех лет до сих пор и без малейшего преувеличения можно считать наиболее значительной вехой в истории Ташкента, навсегда изменившей как облик самого города, так и уклад жизни, и образ мысли его коренных обитателей. Правда, со временем многие детали произошедшего 26 апреля 1966 года стерлись даже из памяти очевидцев, превратившись в легенду»¹⁵².

По воспоминаниям профессора В. И. Уломова, в 1966 г. заведовавшего сейсмической станцией в Ташкенте, наутро после легендарного толчка его вызвали в ЦК компартии Узбекистана на встречу с Ш. Р. Рашидовым и прилетевшим из Москвы Л. И. Брежневым, который попросил Уломова показать на плане города место, где они все тогда находились, по отношению к эпицентру землетрясения. «Я показал, — вспоминает Уломов. — В это время внизу, за окнами здания ЦК, возникли крики и сильный шум. Брежнев спросил, не толчок ли это? Я сказал, что нет, добавив, что шум и громкие возгласы, по-видимому, вызваны забитым голом на стадионе “Пахтакор”, расположенном неподалеку. <...> Тогда он, шутя, сказал: “Ну, Шараф Рашидович, никакого землетрясения у вас не было. Это голы забивают...”. Но в этот момент действительно произошел 4-балльный толчок, на что Брежнев продолжил высказывание: “Придется мне теперь взять спальный мешок и лечь спать где-нибудь под деревом”»¹⁵³.

Поэты, журналисты, песенники стали участниками в тиражировании этого события и сопутствующих составляющих: мужества, дружбы народов, взаимопомощи — или слагателями одного из «плетений» ташкентского текста. Вот наиболее яркие иллюстрации: куплет из песни Д. Тухманова на слова Л. Ошанина:

Когда угрюмая стихия под ним сломала полземли,
Была с ним рядом вся Россия и все республики мои.
<...>

Сияй Ташкент — звезда Востока — столица дружбы и тепла;

стихотворение А. Вознесенского «Из ташкентского репортажа»:

Помогите Ташкенту!
Озверевшим штакетником
вмята женщина в стенку.
Помогите Ташкенту!

<...>
 Сад над адом. Вы как?
 Колоннада откушена.
 Будто кукиш векам,
 над бульваром свисает пол-Пушкина.
 Выживаем назло
 сверхтолчкам хамоватым.
 Как тебя натрясло,
 белый домик Ахматовой!
 <...>
 Инженер — помогите.
 Женщина — помогите.
 Понежней помогите —
 город на динамите. <...>¹⁵⁴;

воспоминания драматурга и прозаика Владимира Арро: «27 апреля 1966 года... <...> Въехав в город, мы увидели груды глинобитных обломков, бывшие недавно домами, костры посреди улиц, палатки, спящих на раскладушках горожан. Центр являл собой подобие огромного походного лагеря в минуты, когда людей свалила усталость и им уже ни до чего — ни до прошлого, ни до будущего. Все уличные часы показывали одно время — 5.23. Ровно сутки назад их остановил семибалльный толчок, прокатившийся по земным недрам. <...> Возле гостиницы “Узбекистан” на вынесенных из вестибюля креслах спали в неудобных, изломанных позах иностранцы, любители восточной экзотики. <...> Многоэтажные дома, окружавшие площадь, стояли на месте, и, лишь приглядевшись, можно было увидеть, что на одном не хватает балкона, на другом штукатурки, а третий прорезан от крыши до основания зигзагообразной трещиной. <...> Во всю длину улицы на раскладушках, на тюках спали люди. Брошенные дома, частью уже непригодные для жилья, частью затаившие смертельную угрозу для своих хозяев, мрачно тянулись позади деревьев. Кое-где горели костры, работали транзисторные приемники на волне “Маяка”. Мы присели к одному из костров, нас угостили чаем... <...> Было тревожно, ждали новых толчков, но какое-то другое чувство было сильнее тревоги...»¹⁵⁵.

Землетрясение в прозе Якова Кумка погружено в контекст воспоминаний и вымысла: «...я видел спектакль во время землетрясения — да, тот самый, о котором сейчас критики вспоминают всякий раз, когда им нужен пример актерского самозабвения. <...> После антракта, когда на сцену вышли Лир и шут, произошел первый толчок. Запахло пылью. В рядах пронеслось замешательство. Ближние к выходу вскочили, взвихрилась давка. И тут начался гул. Не с улицы, не из-под земли — ниоткуда, из вселенной. Зазвенела люстра. Мама схватила наши головы и прижала к своим коленям. И одному только королю Лиру вольготней стало среди

хаоса как естественного продолжения его боли, как подтверждения его права на боль. “Треми во всю! Сверкай огонь!” Сподвижники актера утверждают в своих мемуарах, что он и не заметил землетрясения. Перепуганные зрители вернулись в свои кресла»¹⁵⁶ — речь, правда, в этом отрывке идет о другом землетрясении, более раннем, судя по историческому контексту повествования Кумка, но в том же тексте он пишет и о землетрясении 1966 г., нам же важна сама интенция — землетрясение как «бренд» города, как знак ташкентского текста.

Л. К. Чуковская в «Ташкентских тетрадах» воспроизводит слова Анны Ахматовой: «Ночью два раза было землетрясение. Но оно не мешало мне. Я писала всю ночь»¹⁵⁷.

Слоган «Трясемся, но не сдаемся!» поистине стал ярким фольклорным свидетельством тех событий — об этом сообщила в опросе блогер *kototuj* (жившая во время ташкентского землетрясения в Ленинграде), никогда не бывавшая в Ташкенте: «...я была еще в детском саду, и нам воспитательница рассказывала, что в городе висели транспаранты: “Трясемся, но не сдаемся!”»¹⁵⁸.

В отличие от официального пафоса, которым было окружено землетрясение (см. пример из песни), все писатели, осмысляющие это событие (не столько само землетрясение, сколько его резонанс), расставляют акценты иначе. Для них это водораздел, рубеж летоисчисления (не всегда в пользу заново отстроенного города): «Это был “тот Ташкент — до землетрясения”, как, вздыхая, вспоминали потом старожилы»¹⁵⁹; «Но не было широких улиц и проспектов, по которым свободно могли бы катить автомобили; и воздух, повторюсь, еще не был ими отравлен. Для того чтобы прорубить магистрали, пришлось бы снести огромное количество мазанок; власти вряд ли бы на это решились. Неожиданно помог случай. В 1966 году ранним, кажется, весенним утром их разрушило землетрясение. Оставалось только убрать развалины и на пустом месте разбить современную планировку. Довольно скоро вырос новый Ташкент. Он мало напоминал старый. Я уже не жил в нем»¹⁶⁰; «Старый Ташкент был сокрушен в 66-м году подземными толчками и дружбой народов, снабженной экскаваторами. Старый Ташкент, пересечение судеб, прибежище для озябших, голодных и гонимых, для усталых разбойников, для раскаявшихся губителей, для затаившихся палачей, для доживающих жертв... — старый Ташкент: милые особняки, ореховые и яблоневые сады, чинары, тополя, карагачи в лавине солнечного света. Второй раз его стерла с лица земли История, и жаль, если эти слова кому-то покажутся напыщенными»¹⁶¹.

Всесоюзный ажиотаж вскружил головы: изменилась не только бытовая атмосфера Ташкента, но и, казалось, грядут перемены «свыше». «А главное — пошатнулся рутинный, опостылевший всем уклад жизни.

Было тревожно, ждали новых толчков, но какое-то другое чувство было сильнее тревоги. В бивачной суতোлке и неразберихе поваяло вдруг свободой, братанием. Враждовавшие прежде соседи вдруг помирились, полужнакомые люди сблизились. Над застойными советско-мещанскими буднями, полными запретов, ограничений, условностей, взвились мятежные стяги вольности. Особенно остро это чувствовала молодежь, оттого так много было в городе возбужденно-счастливых лиц, оттого песни, которые прежде звучали под гитару только на кухнях, выплеснулись на улицы. Можно было подумать, что на пороге не только житейские, но и какие-то другие перемены¹⁶². И перемены грянули: так, журнал «Звезда Востока» — единственный по тем временам «толстый» журнал в восточном регионе — воспользовался, как казалось, «оттепелью» — и подписал себе приговор. Вот как в литературном мире отражены те события: «Местный журнал “Звезда Востока” решил слиться с массами в общем порыве и внести посильный вклад. Он пригласил российских писателей публиковаться в номерах, гонорар от которых пойдет в пользу пострадавших от стихийного бедствия. Благородно. На самом деле за этим скрывалась хитрая игра в духе того времени. (Что ни в коем случае не означает, что авторов обманули. Их не обманули, и гонорар действительно не заплатили.) Под покровом благотворительного тумана редакция намеревалась тиснуть произведения, запрещенные цензурой. Надеялись, что цензура не станет особо цепляться к номерам, посвященным столь возвышенным целям. Так и вышло! Расчет оказался верным. Увы, вместо нескольких номеров удалось выпустить всего один. Разобравшись в надувательстве, власти разгромили редакцию, а главного редактора сослали в глушь, в Нукус»¹⁶³; «Редакцию старейшего (издается с 1932 г.) журнала Узбекистана “Звезда Востока” разгоняли дважды. Впервые — в 1966 году за выпуск “безгонорарного” номера, все средства от продажи которого предназначались в помощь пострадавшим от ташкентского землетрясения. Среди авторов номера оказались Булгаков с его полулегальным на тот момент романом “Мастер и Маргарита”, Ахматова, Платонов, Бабель...»¹⁶⁴.

О резонансных смыслах природной стихии пишет поэт Владимир Речептер:

На ленинградских площадях
мне слышен гул землетрясения
ташкентского. И нет спасенья
от страха. Страшен детский страх.

<...>

Там дети тайно ждут толчка,
внезапно игры прерывают,
и сусликами замирают,
и слышат тихий звон сверчка...

<...>

А у подножья всех затей
 опять таится неизвестность,
 и измененная окрестность
 следит за играми детей.
 (1966)

Мифологизированность ташкентского землетрясения, разрушившего только глинобитный массив города, отражена и в современном гипертрофированном количестве жертв, якобы случившихся тогда. Официальная статистика тоже разнится: где-то говорится о четырех погибших, где-то о восьми — скорее, истинной статистики просто нет (учитывая тогдашнюю закрытость СМИ вообще и региональных в особенности). Тем не менее механизм слухов сделал свое дело — вот, например, совсем недавно услышанное клише — пишет блогер *duniashka* на вопрос об ассоциации с Ташкентом: «...землетрясение... Одно, и очень сильное. Ташкент был разрушен, его восстанавливали (“всесоюзная комсомольская стройка”). Эпицентр оказался прямо под городом, и было очень много жертв»¹⁶⁵.

2

Об «эпицентре под городом» спустя более двадцати лет после события был написан роман — «Плавающая Евразия» (1990) — Тимуром Пулатовым. Массовые переживания, эсхатологические предсказания, потребность человеческого сознания в мифологизировании вообще, а уж природных катастроф в особенности — все вместе не могло не вылиться в миф, который лег в основу пулатовского сюжета.

Событие (или ожидание его), вокруг которого группируются все реальные и мифологические персонажи, — землетрясение. Оно является центром коранического хронотопа, из которого исходят и к которому стягиваются интенции романа — философские и социальные.

В основу пулатовского сюжета легли коранические и доисламские легенды, в частности о Салихе — одном из пророков Аллаха, который послан с увещаниями и запретами к племени самудян, живших нечестиво и не почитавших единого Бога. Салих предупреждает самудян о грядущем наказании и оставляет им верблюдицу — священное животное, завет Бога. Самудяне презрели назидания Салиха — убили верблюдицу, за что были наказаны: погребены в скалах от сотрясения земли. Вот описание мессианской роли Салиха в романе: «Закрывшись в своих домах, они (в романе Пулатова — фемудяне. — Э.Ш.) считали и складывали дирхем к дирхему и, увлеченные, не слышали криков и улюлюканья мальчишек, сбегавших вниз по холму: — Салих, Салих, откуси себе ухо!

Тот, за кем они бежали, корча рожицы и дергая его за полу холщовой накидки, лишь растерянно улыбался, пытаясь казаться дружелюбным к своим преследователям. Бледное, истерзанное болезнью лицо и дергаю-

щаяся рука, которая, описав дугу, опиралась на посох, выдавали в нем странника, только что вошедшего в город. Впрочем, фемудяне — и взрослые и дети — видели его не в первый раз. Своими странными выходками и речами он прослыл среди них сумасшедшим. <...> И так возмущал всех, что благочестивые забрасывали его камнями... Хоть и исчезал он после этого надолго, о нем не забывали... <...> ...Всюду назойливо и иступленно поносил он божества племен, призывая верить в единого Бога, милостивого, милосердного... “Я передаю вам то, с чем послал меня господь мой ради вашего спасения...”¹⁶⁶.

Ташкент в романе переименован в Шахград, ставший, если разомкнуть метафору, не только главным городом южной республики, но и вообще континента, а может и Земли, *которая на рогах быка, или на ките, или на панцире черепахи, а та в океане*. Сюжет развивается в экзистенциально-кораническом бэкграунде и, таким образом, осмысляет землетрясение как предупреждение о грядущем неминуемом наказании за грехи. Город на страницах романа оставлен жить (правда, в небьтие ушли вековые родовые гнезда) — но это уже другой город, хитрый, предательский, мутировавший. Собственно, интенция мифологизированного сюжета сродни всему дискурсу, посвященному этому событию.

Один из фрагментов романа развивает кораническую биографию пророка, в частности, его путь к святости: вестник Аллаха Джабраил, сопровождавший Мухаммеда¹⁶⁷ во время мираджа (путешествия по небесам), упрекнул пророка в том, что однажды на ярмарке в Ятрибе тот с раздражением отвернулся от нищего бродяги Музеймы. «Да... мое место в аду...»¹⁶⁸, — в приступе удущья ответил Мухаммед Джабраилу. «Не отчаивайся. Нет святости без греха»¹⁶⁹, — успокоил его Джабраил. Осознав свой грех, искупая его многочасовыми молитвами, Мухаммед, встретив Музейму в очередной раз, награждает его даром — способностью защищать людей от землетрясений, в связи с чем бродяга получает новое имя — Субхан и становится мусульманским проповедником; так пророк «извинился» перед нищим за то, что однажды отвернулся от него, просящего милостыню. Форма и семантика имени Субхан восходят к одному из имен Бога: Субхана-л-лаху, или хвала Аллаху, — формула восхваления. (Канонически существует 99 формул, хотя в Коране и в обиходе насчитывают гораздо больше¹⁷⁰; каждое имя, особенно в средние века, было закреплено за определенной молитвой, ее семантикой. «Эти молитвы-заклинания... берут свое название от двух последних сур Корана (113 и 114), представляющих собой мольбу о даровании убежища и защиты от мирских зол»¹⁷¹.) Рассуждая таким образом, можно считать Субхана частью Бога, его воплощением.

«Мухаммед обратился к толпе, все еще стоящей на коленях: — Вы слышали наш разговор?! Смотрите на Субхана и запоминайте его. И когда

вы в предчувствии беды станете звать, облик его явится к вам из-за горизонта... Иди, Субхан!

Бродяга, кланяясь, стал уходить к дороге, которая начиналась за площадью... — Субхан! Субхан! — протягивали в его сторону руки фемудяне, прося не покидать их город»¹⁷².

Бродягу, странника, нищего — Музейму-Субхана видели в разных концах земли, забрел он и в Шахград; подвела его земная сущность — уснул под скамейкой и был убит агрессивными подростками. Но дух Субхана неистребим, как божественное начало: убитый в одном, он переселяется в другого. Собравшиеся в ожидании катастрофического толчка, жители Шахграда вдруг упали на колени, вскинули вверх руки и стали с мольбой просить о пощаде: о, Субхан, защити, отведи беду. Узнать того, к кому обращались как к Субхану, могли только праведники, и они были в толпе — Субхан совсем не изменился за столько лет (с VII в.)¹⁷³.

По закону мифологического цикла (и в соответствии с авторской концепцией), доисламские события почти с точностью повторяются в конце XX в.: на страхе людей, ожидающих землетрясения, предприимчивые шахградцы делают неплохие деньги. В городе организовано Бюро гуманитарных услуг, в котором предлагают бункеры для спасения от землетрясения, места на кладбище, плиты, памятники: «И сколько все это стоит? Вы берете за услуги наличными или можно в кредит?.. <...> — Вы же знаете, что кредит в эти дни ненадежная форма денежных отношений»¹⁷⁴.

Сюжет пулатовского романа слоится: на события VII в. — собственно коранические, и конца XX — современные. Все святые пророки метаморфизируются: персонажи XX в. вдруг осознают выпавшую им роль и миссию. Так, Салих, пригрозив кораническим фемудянам страшной карой, воплотился в Давлятове, главном персонаже романа, — сам герой вспоминает процесс «метаморфоза», о том же говорит ему мать. Именно этим объясняется роль героя в современном Шахграде — роль возмутителя спокойствия, предупредителя, вещателя о грядущем землетрясении.

В картине мира, нарисованной Пулатовым, очевидны те ценности, формирование которых уходит в глубину веков: они зафиксированы в Коране, стали духовно-нравственными опорами фольклорной действительности. По мнению современного исследователя В. Петрова¹⁷⁵, в художественном творчестве встречаются картины мира, в которых все духовное подчинено материально-вещественному, и картины мира, в которых *духовное начало главенствует над материальным*. Безусловно, что картина мусульманского мира, созданная в прозе Пулатова, тяготеет ко второму типу: примат коранических ценностей присутствует в ментальности восточного человека, этой шкалой оцениваются деяния человека как в реальном мире Востока, так в пространстве пулатовских героев.

Антиутопический пафос романа Пулатова также сопряжен с землетрясением, которое ожидается людьми ежедневно в течение месяца. В городе (опять!) появляется верблюдица, которую шахградцы убили и разрезали на «лакомые» куски; дом уничтожили, чтобы высвободить бомбу, опустив ее в разлом земной коры — они считали, что так можно избежать землетрясения: «Решили было опрыскать дом снаружи каким-то раствором, а затем поднять весь дом и поставить его в стороне, обнажив опасную штуку. <...> Один час — и нет в помине дома, стоящего уже триста лет»¹⁷⁶. Как ни сопротивлялся дом, его необходимо было принести в жертву.

Пулатов, помещая современный сюжет в мифологический хронотоп, развязку решает в эсхатологических красках: *дом* — а с ним традиции, бывшие авторитеты и ценности — уничтожены. По законам мифологии, эсхатология амбивалентна: потенциально подразумевает рождение нового космоса. В пулатовском сюжете также присутствует эта мысль, но авторская интонация лишена оптимизма. Шахград выжил, но какой ценой? Городу выпало «зеро»: он опустошился духовно, потерял все связи с прошлым: убит Субхан, охранитель города, изгнан пророк Салих (Давлятовым, выбравшим путь конформизма), убит врач Мирабов, шахградский гуманист. Пророческая миссия Давлятова-Салиха разрушена — помимо его демонстративного акта, азартной игрой в кости.

Ислам считает любые азартные игры *харам*¹⁷⁷. По мнению исламского проповедника Юсуфа Кардави, «проигравший становится победителем, а победитель — проигравшим... <...> Игрок в азарте забывает об обязанностях перед Господом и перед собой... Игрок уже не в силах оторваться от игрового стола, становится готовым продать свою религию, честь и родину...»¹⁷⁸. Финальная игра в кости, родившаяся на волне всеобщего интереса-страха к землетрясению, заканчивается победой Давлятова: он при ста очках, в выигрыше. А его соперник со странной фамилией (транслитерации которой варьируют: Фиминиди, Фоминиади — но с явной аллюзией на «фемиду», судьбу) остается при нуле — зеро. До изгнания Салиха Шахград и Давлятов были оппонентами, после — они становятся по одну сторону — грешников. И если по условиям игры Давлятов победил, то по иным — законам восточной ментальности — проиграл: материализацией его проигрыша стало исчезновение *дома* (как реального, так и метафизического).

Город начал жизнь как бы с нуля: «Зеро! Любит же наш неунывающий шахградец — вечный баловень судьбы — туманное словечко и этим спасается...»¹⁷⁹. Но спасся ли? Визуально, материально — да, а вот духовно — вряд ли. Так, пессимистично, выглядит финал романа: уничтоженный концепт *дома*, несмотря на фантастические попытки выжить:

«Воистину, жилье человеческое на какие только уловки не идет, чтобы продержаться на земле!»¹⁸⁰.

Сопrotивление дома всевозможным новациям — нравственно-этическим, культурным, архитектурным — выразилось в появлении под домом самооформившейся, самозародившейся бомбы, благодаря которой дом не разрушился, а укрепился и ждал времени «Ч»: или он взорвется в наказание за людскую греховность, или, напротив, станет спасением для большого города. Один из ученых мужей в романе пришел к выводу, что только под домами старой постройки появляются самозарождающиеся бомбы, а под современными домами, с лифтом и мусоропроводом, ни одной бомбы не обнаруживается.

Таковы мифологические и мистические сюжетные ходы и интенции, рожденные страхом перед природной стихией, ее загадочностью и непредсказуемостью. Заглавие романа «Плавающая Евразия» — перифраз, дающий городу Пулатова статус модели мира, который одновременно восточный и общечеловеческий, и она, модель, апокалиптическая: за грехи, за небрежение к традициям, к духовности.

О. В. Гаврилина

Стихия воды в русской женской поэзии XIX века

Женская поэзия XIX в. — явление во всей своей полноте неизученное, но представляющее огромный интерес в связи с активным развитием гендерных исследований в самых разных областях научного знания. В настоящее время все менее актуальными становятся споры о том, стоит ли отдельно говорить о «женских» видах искусства, но значительно более продуктивным становится изучение специфических черт женского творчества. В частности, в разговоре о литературе, созданной женщинами, на первый план выходит не столько утверждение эстетических достоинств (или недостатков), как это было некоторое время назад, сколько выявление собственно женского взгляда на те или иные проблемы, ситуации, детали, а также художественное воплощение женского мировоззрения.

Возможно, поэтические произведения, о которых пойдет речь в настоящей статье, покажутся «некрасивыми», «безыскусными», но тому есть вполне объективные причины. Дело в том, что поэтессы редко возвращались к написанному с целью редактирования, более точного воплощения своего замысла. Князь Н. Голицын в предисловии к своему «Библиографическому словарю русских писательниц» отмечал, что на литературную деятельность женщин «смотрели как на произведения нежного пера», или как на досуги «изящного», «прекрасного», или «слабого» пола,

которые должны были вызывать только «похвалы со стороны критики и читателей»¹⁸¹. Такое внешнее отношение, естественно, никак не способствовало усилению внимания пишущих женщин к собственным произведениям, поэтому стихотворения часто оставались именно в том виде, в котором «сложились», оставаясь несовершенными в эстетическом плане, но — что не менее ценно — сохраняя в содержании то, что свойственно именно женскому мировосприятию и способу постижения окружающей действительности. Это обстоятельство является вполне убедительным аргументом, чтобы, отбросив споры о делении литературы на мужскую и женскую, а также стереотипы о второстепенности и несостоятельности женской литературы, обратиться к самой сути женского творчества через исследование отдельных его аспектов.

В настоящем исследовании я обращаюсь к творчеству Елизаветы Кульман (1808–1825), Марии Лисициной (1810–1842), Надежды Тепловой (1814–1848), Евдокии Ростопчиной (1811–1858), Юлии Жадовской (1824–1883), Елизаветы Шаховой (1822–1899) и Екатерины Бекетовой (1855–1892).

Образы, связанные со стихией воды, в женской поэзии встречаются редко, скорее на уровне деталей, метафор, сравнений, нежели в качестве самостоятельного объекта описания. Как и большинство образов, они скорее представляют собой средство поиска женщиной собственной идентичности. В стихотворениях названных поэтесс мы видим такие объекты, как река, пруд, озеро, водопад, море и океан, а также некоторые детали, связанные с этим стихиями (волна или челн, ладья).

Условно можно разделить «водные» образы на «спокойные», не представляющие опасности для героини, и «бурные», которые могут нести в себе опасность. К первым относится образ реки. Например, лирическая героиня стихотворения «Вечер на берегу Волги» Марии Лисициной, находясь на берегу и наблюдая умиротворяющий вечерний пейзаж, переносится мыслями к родине, на берег Москвы-реки. Воссоздавая детали пейзажа, поэтесса отмечает, в частности, тихо догорающий луч солнца, алую тень на белых парусах, зеркальную воду, отраженный в реке вид Кремля: «Окрест его вода сребрилась // Как бы сияние венца!»¹⁸²; для полноты картины даже вводится отсутствующая деталь — ветер: «Зефир над зеркальной водою // В беспечной лени отдыхал!» (204). Контрастом отдыхающему ветру появляется образ мысли, летящей к реке детства: «Я в неге сладостной мечтанья // Летела мыслю к тебе, // Москва-река» (204).

Точно так же с родиной ассоциируется река Скалба в стихотворении Надежды Тепловой «К родной стороне». Река упоминается дважды: «Теки и красуйся по родшим полям, // Волнами плеская // По свежим, высоким, крутым берегам» и «Луч солнца светлее // Играет в сребристых и тинких

зыбях» (211). И в том, и в другом стихотворении образ реки предстает очень элгичным, можно сказать, идеальным: ничто не нарушает гармонии природы.

Отметим и стихотворение «Развалины на берегу Волхова в Старой Ладоге» Елизаветы Шаховой (мать Мария в монашестве), в котором река Волхов связывается уже не с личным, а с историческим прошлым. На берегу «...встали древние картины // Времен минувших» (389), сама река обретает эпитет «историческая», но собственно «водные» детали в этом стихотворении отсутствуют.

Образ пруда мы встречаем в лирике Екатерины Бекетовой, он предстает как хранилище внутренних переживаний женщины (стихотворения «Пруд» и «Зеркального пруда поверхности блестящей...»). В более раннем стихотворении 1878 г. пруд — это место мистическое, поскольку ночью «...над зеркалом пруда, из водной глубины, // Всплывет русалка молодая» (471). Эта русалка, вопреки народным поверьям, не угрожает людям, единственная цель ее появления — созерцание красоты окружающей природы: «И, тихо притаясь меж тростников росистых, // Внимает в тишине прибрежным соловьям // И на воде следит игру лучей серебристых» (471). Заметим, что с появлением русалки пруд как будто преобразается: мы замечаем игру «лучей серебристых» на его поверхности, в то время как обычно, днем, он кажется безжизненным: «В лесу есть пруд, глухой, заросший тростником; // Вода в нем спит под зеленью густою» (470), защищенным листвою деревьев от посторонних взглядов: «Толпа седых берез стеснилася кругом, // Задумчиво склоняясь кудрявою листвою» (471).

В стихотворении, написанном год спустя, пруд предстает все таким же умиротворенным, по-прежнему защищающим то, что скрыто в глубине, но теперь такой защитой служат не деревья, а их отражение: «На зеркале воды застыло отраженье, // Как будто начертал искусною рукой // Небес и берегов пруда изображение // Художник и поэт на тверди водяной» (473). Несмотря на искусность отражения, поэтесса настойчиво создает ощущение нарочитости, рукотворности, искусственности этого отражения, ставя рядом слова «изображение», «художник», «поэт» (473). Особой защитной функцией в этом контексте наделяется оксюморон «на тверди водяной» (473), относящийся к поверхности пруда (обычно: твердь земная, а водная — гладь).

Последующие две строфы стихотворения относят нас к внутреннему миру героини. Причем поэтесса осознанно добивается этого сближения, повторяя в последней строфе срифмованные «отраженье» и «изображенье» (473); даже синтаксические конструкции, относящиеся к пруду и внутренним переживаниям героини, выстроены параллельно: «На зеркале воды застыло отраженье...» и «В душе моей навек застыло отраженье...» (473). И подобно тому, как ветер «крылом не шевелит» «поверхности бле-

стящей», — «жизни дуновенье» «не тревожит чувств и мыслей не живит» (473) в душе героини.

Важно отметить еще одно контекстуальное противопоставление: глупина предстает «в молчаньи тихо *спящей*» (473), а для характеристики внутреннего состояния героини используются слова с семантикой смерти: «И *мертвенный* покой давно, без измененья, // Бесстрастный, ледяной, в душе моей царит»; «В *могилу* превратя мне мир существ живых» (473).

В балладе Елизаветы Кульман «Родительская любовь» основной locus — озеро, окруженное «...то лесом, // То пышными полями, // То вязкою трясинной» (109) и обладающее мистической семантикой. Описание подводного мира представлено голосом утонувшей девочки, который рассказывает обезумевшему от горя отцу о том, что она живет «на дне озера» (110), отмечая такие детали, как большой кристалльный дворец, пышные вертограды, в которых «...ветвями густыми // Коралловы деревья // Просеки осеняют, // Осыпанные бездной // Жемчужин разноцветных» (110). Попасть в это царство, по словам малютки, можно, отпив из золотой чаши, поднесенной водяными духами, о чем девочка предупреждает отца, который тем не менее принимает поднесенную чашу и следует за дочерью.

Данный сюжет нетипичен для русской литературы: отношения отца и дочери практически не нашли серьезного отражения на страницах произведений. Таким образом, обращаясь к фольклорному сюжету о подводном царстве, поэтесса, сама рано потерявшая отца и братьев, добавляет новое, специфически женское, осмысление сюжета, показывает, возможно, интуитивно, практически исключенную из отечественной литературы тему взаимоотношения отца и дочери, к сожалению, так и не нашедшую решения в земном мире (по сюжету, пока дочь была жива, она скорее была в одиночестве, нежели окружена отцовской любовью, хотя внимание на этом в тексте не акцентируется).

Другой традиционный сюжет, к которому обращается Елизавета Кульман и который она излагает в ином свете, — сюжет о золотой рыбке, положенный в основу сказки «Рыбак и его жена». Стоит сразу обратить внимание на отличия этого произведения от «Сказки о золотой рыбке» А. С. Пушкина, написанной примерно в то же время, но ставшей гораздо более известной. Во-первых, если в сказке Пушкина рыбка наделена очевидно феминными характеристиками, то у Кульман «прекрасная плотвица» представляется как «Князь мест окрестных» (115) и совершенно иначе, более благосклонно, относится к прихотям жены рыбака. Во-вторых, исполненными оказываются не три, а четыре желания (переехать в деревню, потом в город, стать сначала княгиней, а позже царицей), только пятое желание — обрести бессмертие — остается нереализованным. В-третьих, отмечаются значительно большие, нежели у А. С. Пушкина, вре-

менные промежутки между просьбами: от нескольких месяцев до полугода. Кроме того, помимо ветхости жилища, в начале сказки поэтесса отмечает, что на крыше живет аист, а это является знаком безопасности для дома: «И не слышал я с рода, // Что хата, на которой // Аист гнездо построил, // Была грозой иль бурей // Повреждена хоть мало!» (116), и что в этом доме счастливо жили уже несколько поколений семьи. И финал сказки можно назвать счастливым: рыбак возвращается в свой дом, где жил раньше «в простоте беспечной, // Ни ложного богатства, // Ни почестей не зная, // Любя жену и чадо» (128).

Озеро, представленное в сказке, так же окружено различными пейзажными элементами, как в стихотворениях Екатерины Бекетовой: «То озеро вдоль берега // Усеяно тростиной // И низкими, средь пестрых // Лежащими утесов // Безлесными и нежной // Поросшими травой, // Младыми островами, — // Твореньем постепенным // Случайных водополий // И рек широкорусых, // Нескорой мутной влагой // Чрез озеро текущих» (112).

Подобно пруду в стихотворениях Екатерины Бекетовой, поверхность озера скрывает все, что находится внутри, отражая небо или деревья на берегу (в «лазоревої пучине» «...вид вторичный зрится // Раскрашенного неба» (114), «Несутся // Над озером густые // И пасмурные тучи, // На тихой отражаясь // Равнине вод озерных» (122). В эпизоде, когда рыбак последний раз идет к озеру, оно уже наделяется чертами моря: густая белая пена на утесах, «яростные волны» (127).

Образ водопада, появляющийся в стихотворении Надежды Тепловой «Скорбь», представляет собой метафору преходящих переживаний, женских слез: «Есть скорбь: она, как бурный водопад, // Стремительно волнуясь, ниспадает, // И вместе с памятью утрат // Ее поток забвенья принимает» (248). Обычно такие переживания свойственны молодым девушкам, но этой скорби противопоставлена другая, та, которую «нельзя нам выплакать слезами» (248) — и ей уже не находится сравнения в мире природы.

Образ моря встречается в женской поэзии значительно чаще, наделяясь самыми разными значениями: во-первых, это ощущение безысходности, смерти; во-вторых, море связывается с чувством надежды и гармонии; в-третьих, оно является символом перерождения; и, в-четвертых, море предстает как метафора мысли, разума. Чаще море изображается как «бурная» стихия, непокорная воле человека.

Стихотворение Елизаветы Кульман «Смирить не в силах челн мой...» (1825) было написано во время болезни незадолго до смерти поэтессы и обращено к матери, которой в скором времени предстояло остаться совершенно одной. Собственная жизнь представляется героине как «покорный челн», который не в силах преодолеть «слепую ярость волн» (101), а

буря на море становится метафорой приближающейся смерти. Чудный берег, где «волн стихает ярость» и «нет враждебных бурь» (102), представляется тем местом, где вся семья может встретиться вновь.

В стихотворении «Безнадежность» (1828) Надежды Тепловой морская волна также предстает не как деталь пейзажа, а как метафора безрадостных внутренних перемен, происходящих с героиней. Если раньше в ее представлении «мир прекрасен был мечтой» (213), то теперь «надежды и желанья // Волна морская унесла» (213), оставив только ощущение холода и пустоты: «И мил мне лес угрюмый, дикий, // И кипарис и повилики, // Холодный камень гробовой, // И ветра свист, и бури вой» (213).

Совсем другие мотивы звучат в стихотворении «Высота» (1831), меняется мировосприятие героини: это уже не мертвенный холод леса, а взгляд с высоты на то, что окружает ее. И если в предыдущем стихотворении волна унесла за собой все, что было дорого героине, то в этом, напротив, силы природы наполнены чувствами и мыслями: «Раскаты грома, ветра шум // И моря бурного биенья — // Всё полно чувств, всё полно дум, // Любви, надежды и волненья!» (218).

Океан также становится «единицей измерения» внутренних переживаний героини. В стихотворении «Перерождение» (1835) героиня наполнена чувством свободы: «как тлен, мои распались цепи» (231); она чувствует себя совсем другой: «И в мире многое мне стало постижимо, — // Теперь совсем другая стала я» (232). Эта внутренняя свобода ощущается женщиной как возможность увидеть «беспредельные степи» и переплыть «безбрежный океан» (231).

Стихотворение Евдокии Ростопчиной «Море и сердце» (1834) представляет собой развернутое сопоставление моря с душевными переживаниями человека. При этом там, где пучине «простительно» проявить себя, для человеческого сердца это оказывается постыдным. По мысли поэтессы, человеку более свойственно должно быть «гордой улыбкой» отвечать судьбе, когда «гложет горе» (260) (в то время как море может себе позволить «ревом сердитым» оглушать грозу), быть сильным и не сдаваться «вживе» в борьбе (для моря таким соперником является небо: «Пусть небо дивится могучей пучине, // Пусть спорит с упрямой, как с равной себе!» (260) и оставаться загадкой, поскольку «высокому сердцу позор состраданье» (260). Хотя в последнем море и сердце схожи: «Не вытерпит море ничье созерцанье, // Лишь богу знакомо в нем тайное дно» (260).

Елизавета Шахова также обращается к образу моря как метафоре страданий в жизни человека. Стихотворение «Другу» написано в поддержку другой женщине (правда, это обнаруживается только однажды, в обращении «милая»). Несмотря на то что «жизни море // Впереди и за тобой // Сумраком покрыло горе» (370) и берег вдали «туманкой скрыт», по

мысли поэтессы, Бог поможет верующему и «промчит безвредно челн», а «бурная стихия» и «ярость волн» (371) постепенно утихнут.

В стихотворении «Гармония природы» море наделяется тем же эпитетом «бурное», к которому добавлены еще «отрадное и ужасное» (372), но оно уже не отталкивает, не пугает, не представляет опасности, напротив, является деталью гармонии внешнего мира, частью Божественного Промысла: «Мне не страшен гул истребительный, // Ярых бездны волн плеск торжественный, // Гимн над бурей победительный, // Моря гордого гул воинственный» (372). Кстати, стихии воды используются в контексте описания растительного мира: «море зелени» (372), «океан лесов» (373).

В другом стихотворении Елизаветы Шаховой, «Разум и вера», море становится метафорой человеческого разума. С одной стороны, основанием для этого сопоставления становится безграничность стихии, но с другой — поэтесса замечает, что «о скалы удержал он <Господь> океана ход — // И волны плещутся о скалы бесконечно» (386). Таким образом, непостижимость божественной мысли иллюстрируется тем, что волны не могут достичь неба: «И тщетно вырваться с холодной глубины // Беглянки сияются, — невольно, непреложно, // Чем выше прядают, тем глубже пасть должны; // До неба всплескам их подняться невозможно» (386), а луч солнца, отраженный от поверхности воды, возвращается обратно: «А светлый солнца луч, ниспущенный, скользит, // На трепетном стекле морей переливаясь; // Не тонет, в радуги дробится и блестит, // И в небо вновь, как вышел, возвращаясь» (387).

В стихотворении Юлии Жадовской «Лучший перл таится...» (1843) также проводится параллель между жемчужиной, таящейся «в глубине морской» (406), и мыслью святой, зреющей «в глубине души» (406). Подобно тому, как море должно быть взволнованным, чтобы «...оно, в бореньи, // Выбросило перл» (406), так и для выражения того, что скрыто в глубине души, необходимо сильное душевное потрясение: «Надо сильно чувству // Душу потрясти, // Чтоб она, в восторге, // Выразила мысль» (406).

В стихотворении 1857 г. той же поэтессы море снова предстает как метафора жизни. В отличие от стихотворения Елизаветы Кульман, написанного, как было сказано выше, в ожидании смерти, «убогую ладью» (429) в стихотворении Жадовской принесло не к чудному берегу, а к «пристани бесплодной», которая отнюдь не является спасением для героини: «Где душе, печальной и холодной, // Не развиться мыслию свободной, // Где я жизнь и силы погублю!» (429). Ладья в этом стихотворении подвластна лишь движению стихии, но не воле человека, поэтому, несмотря на веление сердца героини, она (ладья) проходила дальше «цветущих берегов», уплывая «в неведомую даль» (428). Окружающая действительность предстает недружелюбной: «И кругом все было безответно //

На мои моленья и печаль» (428); «Облака мне звезды застилали» (429) и пугающей: «Моря шум был грозен и суров» (429).

Подводя итог, отметим, что стихия воды в женской поэзии XIX в. в основном связывается с внутренним миром женщины, переживаниями, свойственными ей. Образ реки хотя и наделяется традиционной семантикой течения жизни, но направлен не в будущее, а в прошлое, когда героиня была счастлива. Обычно женщина, находясь рядом с рекой, вспоминает какие-то локусы, связанные с детством. Образы пруда или моря наделяются другими коннотациями. Обычно они символизируют внутренние переживания героини, которые не могут быть озвучены, или жизненный путь, наполненный страданиями и горем. Иногда море представляет собой метафору человеческой мысли — но и здесь ключевыми образами становятся буря или волны.

Интересны выявленные различия в трактовке типичных сюжетов, фокусирующих внимание читателя на «других» темах, образах и деталях. В поэзии XIX в. это не отрицание, не деконструкция — скорее случайно озвученное внутреннее переживание автора. В женской поэзии XIX в. легко за внешней простотой не заметить глубины, а за привычными образами и деталями — того «другого», о чем писали поэтессы и о чем не принято было говорить вслух.

Настоящее исследование — одна из первых попыток рассмотреть русскую женскую поэзию XIX в. с точки зрения природных образов, поэтому оно ни в коем случае не может считаться завершенным, а все наблюдения, представленные в нем, могут быть дополнены с учетом результатов дальнейшего изучения. Обращение к чувству природы во многом важно для понимания специфики женской литературы в целом. Уже на данном этапе можно с уверенностью говорить, что в женской литературе так или иначе осмыслены практически все образы, о которых принято говорить в контексте поэтического осмысления природы, а их научная интерпретация дополнит как натурфилософское, так и гендерное направление литературоведения.

А. Г. Чепиков

Природные стихии и явления в романе Евгения Чирикова «Отчий дом»

Кризис революционного сознания начала XX в. в среде отечественной эмиграции наиболее сложно и глубоко был отражен в семейной хронике Е. Н. Чирикова «Отчий дом».

Важно отметить уникальность рассматриваемой нами эпопеи Чирикова, воссоздающей художественно-историческое полотно общественно-политической и социально-духовной жизни России 1890–1910-х гг. В отличие от подавляющего большинства произведений представителей Русского зарубежья, историософская основа бытописания в романе Чирикова представлена не как документальное освидетельствование событий, фактов и ключевых фигур революции (ср.: «Окаянные дни» И. А. Бунина, «Слово о гибели русской земли» А. М. Ремизова и др.) или как обобщающий отсыл и интимное воспоминание о родине («Лето Господне» И. С. Шмелева, «Юнкера» А. И. Куприна), но как целостный художественный мир со специфическим хронотопом, призванным подчеркнуть авторское право на вымысел для достижения наибольшего эстетического эффекта.

Образ революции в «Отчем доме» представлен в качестве надстихийной социально-природной силы, заключающей в себе фундаментальные элементы бытия: огонь, воду, воздух, землю, — а также человека и животный мир в симбиотической связи (по лотмановской классификации основных форм соотношения природных стихий с культурно-бытовым пластом в художественном произведении).

Согласно Чирикову, взаимосвязь существа революции как акта генезиса мирового целого с природной материей несомненна. В романе составляющие живой природы в результате действия внутренних законов предчувствуют приближение «боевого огня революционной непримиримости», о чем возвещают «большие и малые птицы»: «запели красногребенные петухи, закудахтали курицы, засвистели соловушки, дрозды, застучали-задолбили дятлы, и вознесся горьковский буревестник, кружась над Россией».

Природная стихия не вторит «гласу Революции», но оказывается вовлеченной в процесс насильственного обновления окружающей действительности. Этот процесс подчиняет себе как человека, так и различные формы природы (растительность и четыре стихии), одновременно используя их ресурсы для трансформации жизни в определенную конфигурацию — новый политический строй.

На основе наиболее значимых примеров «Первой книги» эпопеи «Отчий дом» проанализируем выделенные нами три тематические структуры, присущие тексту произведения в целом.

1. Природные стихии и характеры главных героев.
2. «Чистая» природа как метафоризированная и антропоморфная схема на фоне событийного ряда художественного мира.
3. Мифологическая, символическая, знаковая и фольклорная интерпретация природных стихий и явлений.

Природные стихии и характеры главных героев

Братья Павел, Дмитрий и Григорий Кудышевы, главные герои семейной хроники Чирикова, воплощают в себе представления об основных природных стихиях: воде, огне и воздухе. Лексические приемы, предназначенные для подобного метода создания психологического портрета каждого из братьев, доказывают достоверность применяемой нами концепции исследования¹⁸³.

Образ старшего брата Павла создан с помощью характерных для обозначения водной стихии семантических, в том числе и фразеологических единиц: «море», «глубина», «изливал», «взбаламученная душа». Из трех братьев Павел психологически наиболее устойчив, что раскрывается через общественно-революционный аспект его либеральной деятельности. Он не пересекает условных границ личного отношения к происходящим в России событиям.

Чириков олицетворяет космологический образ Земли, и в частности России, в персонаже земной стихии — матери семейства, Анне Михайловне. Как известно, Земля и Вода являются непосредственно сопряженными друг с другом и неразрывными частями одноплоскостного географического поля. Павел единственный из сыновей, кто делит с матерью «родственное пространство» дворянского поколения семьи Кудышевых. Данная идея согласуется с концепцией Лотмана об оппозиции «Земля — Вода», где Земля — Анна Михайловна — реальное, а Вода — Павел — мнимое. Этот герой, по мнению Чирикова, даже мыслит несуществующими категориями: «Павел Николаевич под Царством Божиим на земле разумеет некоторую мнимую величину»¹⁸⁴.

Психологический портрет среднего из сыновей, Дмитрия, автор создает специфическими, условными эпитетами цвета, используемыми для описания огненной стихии, а также глагольными формами настоящего времени. Возникшие метафоры фокусируют на мгновенно проявляющихся признаках скоротечности процессов душевного мира героя: «страстный», «темпераментный», «горящая душа», «молодая кровь», «молодое вино», «бродит», «пенится», «бурлит».

Для Дмитрия достижение Царства Божия возможно только путем терроризма, очищающего «огня революции» и установления на земле эры социализма. Оппозиция Лотмана «Земля — Огонь» выявляет в образе Дмитрия признаки наибольшей оторванности от матери, забвения постулатов преемственности поколений и уничтожения символического пространства дома. Герой олицетворяет рвущую его изнутри стихию губительного и безудержного Огня, коррелирующего с неконтролируемыми потоками революционной борьбы. Однако «внутренний огонь», как самая разрушительная из всех стихий, подчиняет себе рациональную волю

Дмитрия. Не выдержав внутренних противоречий, он подписывает себе смертный приговор.

Григорий — младший брат — опосредованно антонимичен Павлу и Дмитрию, поскольку несет в себе преобразующий позитивный опыт и в итоге меняет направление духовного развития, в отличие от братьев, застывших в косности своей философии. Чириков дает интересную и многозначную характеристику «тихого, кроткого и ласкового» Григория, напоминающего Алешу Карамазова в романе Достоевского.

Портрет Григория указывает на связь героя с природным миром, обозначает доминанту формирования мировоззрения героя: «Глаза его души были чисты и наивны, как *лицо природы*. Был он *от природы* добрым и нежным, чувствительным ребенком» (55) (здесь и далее курсив наш. — А. Ч.).

Григорий ассоциируется со стихией Воздуха. Легкость и подвижность этой стихии соотносится с разнонаправленностью философских исканий героя. Пережив увлечение революционной борьбой, пройдя путь идеологических мытарств, впоследствии он переживает религиозный катарсис, отказывается от смертоносных средств революции в пользу монастырского затворничества для обретения истины, слияния с Богом.

Наиболее ярко персонажи проявляют себя во взаимоотношениях друг с другом. В семейных и идейных спорах они часто агрессивно выражают собственные суждения, таким образом проявляя свои характерные «природные» свойства. Подобно природным стихиям, братья находятся в постоянном противоборстве, вступают в конфликтные ситуации. Огонь и Воздух в лице Дмитрия и Григория образуют общую сферу влияния с целью воздействовать на более устойчивую из всех обозначенных нами стихий Воду — Павла. Однако в спорах между братьями выявляется всепоглощающая сила водной стихии, способной подавить стихию Воздуха, Огня, чему мы находим яркое подтверждение в тексте романа: «Сперва младшие подзадоривали старшего... пока не заставят его огрызнуться. Ну а тогда оба младших разом накинутся на старшего, и пошла перепалка! Павел Николаевич был более начитан, более находчив и остроумен, богат опытом жизни и ее логикой и быстро ставил одного из врагов в глупое логическое положение. И вот, не одержав еще победы над врагом, союзники, желая спасти положение, начинали спорить между собою, с петушиным задором насакивая друг на друга; а тогда старший атаковал уже обоих» (47).

Связь главных героев с природными стихиями обозначена Чириковым в следующей реплике Павла: «Стихийность... кроется *в природе* русского человека, в его широкой душе, вечно неугомной и ищущей совершенства и правды до конца» (61).

**«Чистая» природа как метафоризованная
и антропоморфная схема на фоне событийного ряда
художественного мира**

Пейзажный пласт в «Отчем доме» по отношению к объему «Первой книги» составляет критически малый процент. Масштабные художественные зарисовки явлений природы в тексте отсутствуют, но Чириков использует метод «вкрапления» кратких заметок о внутреннем и внешнем состоянии природы, вырисовывая ее значимый схематический образ и расставляя акценты изображения в бессобытийных частях эпопеи.

Образ прекрасной природы возникает, прежде всего, в связи с именем Кудышевых, расположенном в живописном местечке в самом сердце России, в междуречье Волги и Алатыри на лоне «бесхитростной природы». Барский дом окружают лес, обширные поля, луга, сад с прудом. Зимой теплый дом Кудышевых контрастирует с сияющим холодом окружающего пространства: «И вот среди снегов, среди пустыни, засыпанной сугробами, из которых чуть выглядывают деревни, как горсточка рассыпанной кем-то кучками соломы, среди беззвучной зимней ночи, сияющий далекими звездами и сверкающей синими огоньками снежного инея, вдруг появляется чертог, празднично залитый огнями...» (158). Но в кудышевском имении, с каждым годом все больше приходящем в упадок, люди не думают о природе, словно не замечают ее, поглощенные заботами об имении, рассуждая больше о революции, социальном прогрессе. И лишь за стенами имения у хозяев дома возникает ощущение красоты природного мира. Таким видит Симбирск Павел Николаевич: «Был Великий пост. Солнышко еще пряталось в холодноватом голубом тумане, под полозьями извозчицких санок похрустывал тонкий ледок замерзших за ночь луж, но весна чуялась на каждом шагу... в попутных садах, за заборами, с потемневшими сочными уже узорами ветвей, в гомоне галок и воробьев, в собачьем лае...» (98). Этот же город в восприятии старой Анны Михайловны выглядит так: «Был тихий августовский вечер... На вечернем небе возносились румяно-золотистые перистые облака. На синеве небес по горизонту, словно четкий рисунок на земле, вставал силуэт родного города, тонущего в садах, над которыми вздымаются купола и кресты...» (139); «Утро было светлое, радостное, прозрачное и со всех сторон из садов наносило ароматом спелых яблок: то румяного аниса, то пудовщины, то антоновки. Такие знакомые запахи, уносящие детство и рождающие грустную радость. Сверкнула в прорезь поперечной улицы зеркальной гладью Волга...» (146).

Лик природы ассоциируется у автора с образом прекрасной молодой женщины, которую можно описать с помощью прилагательных, типичных для собирательного женского начала. Она ласковая, светлая, нежная,

скромная, тихая, податливая, красивая, утонченная и пробуждающаяся, что можно подтвердить цитатами из романа: «глубокие снега», «вечера бесконечно долгие и беззвучные», «солнышко еще пряталось в холодноватом голубом тумане», «тонкий ледок замерзших за ночь луж», «в синей сверкающей глубине небес заливаются жаворонки и позванивают ручьи и потоки», «облитая солнечным блеском лужа», «черные кружева безлистного сада», «город благоухал сиренью, цветущими яблоками и вишнями», «румяно-золотистые перистые облака».

Втянутая в процесс революционного действия, природа лишь пассивно наблюдает за разграблением человеком ее богатств. Она не отвечает стихийными бедствиями, когда бунтующий человек увеличивает площади полей и лугов, беспощадно вырубает огромные лесные территории, разрушает экосистему, бездумно внедряя объекты технического прогресса. Она покорно поддается устрашающим преобразованиям: «И вот на такую природно-черноземную и еще удобренную предками почву обрушивается многоликая, вездесущая, не встречающая разумного отпора, кроме репрессий постфактум, пропаганда» (50).

Мифологическая, символическая, знаковая и фольклорная интерпретация природных стихий и явлений

Этот ракурс описания природы в романе наиболее интересен, поскольку заставляет обратиться к исследованию синтеза мифов, символов и знаков в единой художественно-культурологической системе по аналогии с методологическим подходом В. Н. Топорова в определении элементов природной сферы¹⁸⁵.

Ярким примером символической интерпретации природного образа служит картина «В сумерках», появившаяся на одной из весенних выставок и аллегорически изображавшая путника «с измученным, страдальческим выражением глаз», сидящего около могилы под «плакучей березой» и предающегося размышлениям о выборе животворящего пути.

Здесь мифологический слой, восходящий к традиции так называемых древнегреческих мифов «о распутье» (Эдип, Геркулес), оказывается переплетенным с фольклорным изображением трех богатырей из русских былин: «...Тяжелый взгляд путника устремлен вдаль, куда бегут расходящиеся здесь направо и налево дороги» (51). По Чирикову, человек всегда обречен на экзистенциальный выбор, который в большинстве случаев предопределен стихийными обстоятельствами трансцендентного мироздания.

Картина наполнена глобальными символами, которые в романе приобретают узкое конкретное значение. Так, эпицентром символической

системы становится образ путника, олицетворяющий как отдельно взятого, заблудившегося на перепутье политических дорог революционера, так и всю стихию беспощадной Революции. Картина изобилует основополагающими для русской народной и классической поэзии архетипическими символами, выделенными М. Н. Эпштейном¹⁸⁶:

1. Опасности, войны, надвигающейся или уже свершившейся беды соответствует образ «кровавой умирающей зари» (ср.: памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве», «Заря-заряница» К. Д. Бальмонта, поэма «Возмездие» А. А. Блока);
2. Смерти — образ «могилы» (ср.: «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина, «Темные аллеи» И. А. Бунина, творчество А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, вращающееся вокруг «кладбищенской» темы);
3. Горя — с ним коррелирует «плакучая береза» (ср.: народные песни и сказки, тема природы в лирике А. Фета, И. З. Сурикова и Н. Клюева, советская массовая песня 1960–1980-х гг., например, «О Родине, только о Родине» А. Пахмутовой, Р. Гамзатова).
4. Родины — с ним соотносится «русская степь» (ср.: «Степь» А. П. Чехова, «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя, «Тихий Дон» М. А. Шолохова, «степная» тема в творчестве А. В. Кольцова).

Мифопоэтический символизм этой картины отражает философские настроения Е. Чирикова, выраженные более определенно в его публицистических работах, где он отмечает несостоятельность политической идеологии революционного сознания, превращающего стремление к обновлению в бессознательный «русский бунт».

Элиту революции не интересует судьба отдельного человека или всего народа, поскольку ее подлинные стремления сведены к захвату власти. В этой ситуации общество оценивается как расхожий материал в междоусобной борьбе. Автор в тексте романа часто повторяет мысль о революционерах как о пустых обывателях, опасных фантазерах и буйных фанатиках без четкой государственно-правовой программы, оказавшихся на распутье множества форм политических режимов и свергнувших Россию в омут анархического хаоса: «Только посвященные в тайну художники знали, что картина эта символического содержания: путник изображает революционера на могиле убитого царя; заря не заря, а пролита кровь, вопиющая к небесам. Впереди ночь над русской землей, и не знает путник, по какой из дорог, скрывающихся во тьме сомнений, идти ему» (52).

Так возникает знаковое содержание мотивов, изображенных на холсте, притянувшем к себе молодежь, которая «стояла перед этим полотном, как стоят верующие перед чудотворной иконой» (51). Завороженная публика раз за разом возвращается посмотреть на «неоригинальную» картину, как бы ожидая долгожданного исполнения всеобщего желания новой

жизни и готовясь принять «апокалиптические» жертвы разваливающегося самодержавия.

Подводя итог всему вышесказанному, акцентируем внимание на стилистической стороне описания стихийности характеров главных героев и образа природы в «Отчем доме», качественно отличающейся в изобразительном отношении от классических бинарных оппозиций в русской литературе. Писатель наследует описательные традиции Достоевского для обозначения специфики внутреннего мироустройства героя¹⁸⁷. Е. Н. Чириков предпринимает такой подход к разработке образа природы в романе, когда она выступает одновременно поэтической схемой и полноценным участником событий в произведении.

А. А. Рюкина

Роль образов природной стихии в художественном мире Сергея Шаршуна

Творчество Сергея Шаршуна (1988–1975) традиционно относят к эмигрантскому периоду в истории русской литературы. Вхождение Шаршуна в мир искусства было ознаменовано его знакомством с идеями Т. Тцара и Ф. Пикабиа и его активным участием в деятельности французских дадаистов. В связи с этим в литературной науке появилось мнение, что именно в дадаистский период культурной деятельности С. Шаршуна оформилась художественная стратегия его творчества. А отсюда шли все обвинения в бессознательности, сумбурности творчества писателя, которые мы вслед за Д. Кузьминым считаем слишком категоричными. Большинство его современников видели в дадаистических опытах С. Шаршуна вызывающий антиэстетизм, попытку противопоставить себя миру. Однако именно тогда начался путь искания автором в своем творчестве точек соприкосновения с мировым космосом. Дело в том, что не эпатажный протест против традиции и не разрушение устоявшихся канонов привлекали С. Шаршуна в этом литературном движении. Задачу дадаистов он усматривал в том, чтобы уловить мысль на стадии ее рождения в подсознании без дальнейшей ее обработки разумным началом человека. Человеческая природа, по убеждению дадаистов, способна только к разрушению и самоуничтожению. Создание прекрасного происходит интуитивно, на бессознательном уровне. Именно к снятию этого противоречивого состояния вещей стремился С. Шаршун в своем литературном и художественном творчестве. В литературе уже в XIX в. писателей все больше начинают интересовать вопросы сознания и подсознания, внутреннего

мира человека. Поэтому такая составляющая художественного произведения, как сюжет в качестве ориентира во внешнем мире, постепенно уступает лидирующие позиции психологизму, вскрывающему глубины человеческой психики. В продолжение указанных традиций эстетическая установка С. Шаршуна на максимальное самовыражение себя в творчестве неизбежно ведет к разрушению реалистических канонов письма и отказу от сюжетных рамок.

В своих произведениях автор творит собственную действительность, где в центре событий оказывается творческая личность: у С. Шаршуна — это художник-абстракционист. Все произведения писателя из эпопеи «Герой интереснее романа» — о попытке одинокой мятущейся личности художника, который является alter ego автора, обрести себя в чужом его душе мире — в эмиграции. Невозможность самовыражения в существующем мире заставляет С. Шаршуна и его героев искать всевозможные пути погружения в собственный внутренний мир до степени обнаружения в нем той бытийной глубины, которая позволит, минуя телесные рамки сущего, стать частью вселенского космоса. И в этом смысле образы природной стихии, которые представлены образами воды и птиц, важны в художественном мире С. Шаршуна не как процессуальные явления, а как состояния, которые созвучны ощущениям главного героя. Столкновение с ними действующих лиц произведения или обращение к ним автора служит для передачи перехода в принципиально иную форму существования души главного героя.

Закономерно, что образ воды в художественном мире С. Шаршуна имеет автобиографическую природу. Близкий друг и наиболее последовательный из современников собиратель и исследователь творчества писателя Р. Герра неоднократно отмечал, что «всем видам местности он предпочитал водные»¹⁸⁸. Именно от самого автора герои С. Шаршуна переняли любовь к долгим, полным восторга и саморефлексии, прогулкам вдоль Сены, по которой литератор любил доходить до самого устья, по свидетельствам Р. Герра. С первой же страницы книги «Неприятные рассказы» подобным чувством он наделяет и своего героя: «Часто он оказывался в Булонском Лесу, на берегу Сены, потому что не представлял себе пейзаж без воды...»¹⁸⁹. Н. Ровская замечает, что «река всегда присутствует, как лейтмотив», в его произведениях. Пытаясь выявить природу этого образа, она выдвигает предположение о том, что «быть может, Сена напоминала ему другую реку — Волгу, на которой он вырос»¹⁹⁰. Таким образом, снова подтверждается биографическая основа образа.

Не случайно этот образ возникает в художественном мире С. Шаршуна именно в период его увлечения дадаизмом. Вода — изначальная стихия, «питающая землю как молоко»¹⁹¹, напоминающая нам о чувстве сопричастности мировой гармонии и знания, о которых подсознание че-

ловека сохраняет память на протяжении всей жизни. Именно к разрушению разумных канонов организации мира и обращению к подсознательному в этом мире в понимании С. Шаршуна призывал дадаизм. В продолжение данной эстетической концепции именно через личностное самоуглубление для писателя стало возможно постижение гармонии мира. Наконец, созерцание главным героем произведений С. Шаршуна водных пространств дает толчок к его углубленному самопознанию и анализу отношений с обществом: «“Да, что такое — я? И что нужно, чтобы стать лучше и смочь ответить на вопрос?” — спрашивает он себя, возвращаясь к водоему»¹⁹². Герой эпопеи С. Шаршуна «Герой интереснее романа» — личность мятушаяся, с разорванным сознанием, нигде не находящая понимания и пребывающая в состоянии неискоренимого одиночества, но не теряющая надежды стать причастным к великой тайне мироздания. В. Варшавский писал о «невыносимости для него [героя Шаршуна] всех видов человеческого общения»¹⁹³, а значит, и любого выхода на свет, к миру, потому что подобное общение выбивает Долголикова из «пантеистического состояния» (46).

Образ воды сопровождает наиболее знаковые моменты в художественном повествовании. У воды происходит первая встреча читателя с Долголиковым, с горным потоком сравнивается «сознательная жизнь» Долголикова, наконец, при сопоставлении России и Франции именно при характеристике первой использовано слово «океан», тогда как второй достается только сравнение с «зеркалом». Иначе говоря, введение образа воды помогает автору акцентировать наше внимание на различии естественного гармоничного строя вещей и пародии на него, его искусственности, поддельности.

Интересно отметить, что Патрик Вальберг выбрал заглавием своей статьи, предпосланной выставке картин С. Шаршуна в Национальном Музее Современного Искусства в мае–июне 1971 г., определение «Гидра пресной воды». Дело в том, что море, которое С. Шаршун в своем живописном творчестве открывает только в 1948 г., вдохновляет его на «разгул красок», когда как зарисовки речных пейзажей Р. Герра относит к «настоящим Шаршуновским водам, тихим и легкотекущим, чистым и небесным в их сущности и в их отражениях»¹⁹⁴. И здесь мы находим точки соприкосновения с образом другой природной стихии, которую являет собой небесный космос. Так, в поэме С. Шаршуна «Долголиков» символом гармонии небесного космоса, к единению с которым интуитивно стремится душа главного героя, служит образ птиц. Причем, если образ воды мало подвергается образному переосмыслению в художественном мире писателя, то образ птиц метафоризируется и выполняет не функцию собственно-топографического ориентира, а служит реализованной пластической метафорой души главного героя.

Образ птиц в поэме С. Шаршуна является сквозным и играет в ней двоякую роль: в одном аспекте он помогает нам собрать в единое целое кажущиеся разрозненными фрагментарные элементы повествования, а в другом — углубить наше понимание причин трагизма личности главного героя. Итак, с одной стороны, образ птиц позволяет композиционно объединить первую и последнюю главы поэмы, дает возможность рассмотреть и представить эти главы не как отдельные элементы композиционного строя произведения, а как обобщенную схему, представляющую собой выдвинутый тезис, гипотезу и пример, доказывающий данный тезис. Так, в первой главе Красная Шапочка объявляет, что Серый волк, которым стал мальчик, «учится по-аэропланному» летать, «с тех пор, как они появились». И дальше добавляет: «Люди начали летать недавно» (11). И вот это положение доказывается на конкретном примере в последней главе, когда в один прекрасный день на площади одного города приземлился Человек-Птица, который «непрерывно совершенствовался и в летании, в парении, в упрощении машин» (160), достиг такого мастерства в совершенности полетов, что смог переместиться в другое измерение. Мы можем видеть теперь, как тесно связаны, казалось бы, совершенно непонятные, отдельно стоящие композиционные элементы поэмы. Но, установив связь начала и конца произведения, попытаемся выявить связующую нить, объединяющую эти две композиционные части и пронизывающую все остальное повествование. Обратившись к 29-й главе, мы читаем: «Итак, это (Человек-Птица. — А.Р.) был символ... нет, больше — носитель, воплощение всей совокупности природы. Он — стрела, пронзившая все 3 стадии существования: прошедшее, настоящее и будущее — на протяжении одной человеческой жизни» (155). Именно об этих стадиях жизни человека, которым в поэме выступает Долголиков, мы читаем в основной ее части.

Можно подумать, что Михаил Долголиков никогда не имел желания летать. Напротив, можно отметить его большую связь с землей, которую поддерживает его «заячье, декадентское сердце». Но тут открывается вторая функция образа птиц в поэме. Они попадают в поле зрения, когда на душе героя хорошо, он ощущает глубокую связь человека и природы, которая в такие минуты дает познать человеку ту гармонию, которая царит в ней без вмешательства человека, и что вмешательство людского мира нарушает ее покой и красоту, как нарушает равновесие личности, сознания Долголикова. На этом контрасте построены все сцены с введением образа птиц, что помогает нам еще раз обратить внимание на раздвоение личности Долголикова, который ищет покоя, счастья, встречи с прекрасным. На малое время он обретает желаемое, но тут же жестокая действительность врывается в его гармоничный внутренний мир и безжалостно разрушает его. Итак, образы птиц возникают во 2-й главе, в которой описывается,

как Долголиков, будучи маленьким мальчиком, едет на тарантасе с дедушкой: «Воздух полон птичьего пения. Все отступило, городок за легкой дымкой». Эти строки показывают, что в природе и в душе главного героя царит гармония, когда человеческий мир далеко. Но в следующей фразе («взлетывали утки, обеспокоенные присутствием человека») мы видим разрушающее влияние действительности, человеческого мира (16). Осознание Долголиковым того, что он сам является частью этого мира, объясняет трагичность образа главного героя. В 6-й главе описывается идиллическая картина, за которой на этот раз равнодушно наблюдал главный герой: «Дикие голуби блаженно расхаживали в мокрой траве, задевая хлеб. Взлетали на верхушки деревьев сушиться, отдыхать» (34). К наблюдениям, рассмотренным в первом примере, добавляется замечание о том, что между Долголиковым и природой, которую олицетворяют птицы, — тесная связь, о чем говорит его другое, по сравнению с обычным, ощущение при наблюдении за этими птицами, которые вскоре подверглись нападению кота. В описанном эпизоде обыгрывается символическая роль образа птиц, потому что, по поверью парижских живописцев, «белоснежный голубь — судьба художника. Там, куда он приземлится, ищи ключ к своему будущему»¹⁹⁵. Автор делает читателя свидетелем сцены, где белого голубя безжалостно убивают на глазах «сотни людей, не сделавших ни жеста, не издавших звука» (34). Так, в аллегорическом плане С. Шаршун показывает итог жизненного пути русского художника-эмигранта на чужбине. В 18-й главе описана антигуманная сцена ловли воробьев одним из персонажей поэмы, за которой с замирающим от ужаса и страдания сердцем наблюдал Долголиков. «Охота состояла в следующем: на круглообструганный конец лучинки он натыкал скатанный хлебный мякиш, а другой конец, плоский и легкий, намазывал незастывающим, липким клеем. Воробей, клюя хлеб, трепал лучинку, которая, коснувшись перышек, прилипала, лишая его возможности расправить крылья, улететь, терроризируя, парализуя его» (27). Разве не похож Долголиков на этого несчастного воробья? Главный герой уже привязан к неволе, которой является чужая для него страна, где он вынужден находиться. Долголиков не может «расправить крылья» и улететь на свою родину. Как возглас исстрадавшейся души человека звучит фраза: «О, сад пыток!» (103), который символизирует собой весь окружающий главного героя мир.

Г. Адамович отмечает, что поэма «Долголиков» написана как будто «на полях жизни» и автор признается, что всегда хотел «очутиться по ту сторону»¹⁹⁶. В частности, это желание писателя отчасти выражено в последней главе романа «Наступление срока». Она совершенно не связана с общим ходом повествования и в ней нет на малейшего упоминания о Долголикове, но здесь появляется загадочный образ Человека-Птицы, который внезапно спустился на своем аппарате с неба и так же внезапно исчез.

И лишь через 2 недели после этого происшествия стало известно, что он, «желая освободиться от весомости», достиг этого, и «перешел в четвертое измерение, для будущей, существующей по ту сторону горизонта, может быть, вечной жизни» (160). Мы можем отметить, что подобное завершение поэмы подчеркивает мысль о стремлении главного героя к переходу в иную реальность, где он, наконец, обретет покой, гармонию и счастье. Так, на связь этих двух образов указывает описанное уже в 8-й главе состояние Долголикова, когда «с закрытыми глазами, притихнув под лучами ласкового солнышка, подымаясь ввысь со звенящим колокольчиком — жаворонком, он как бы выступил из границ собственного тела» (46). «Он стал — воздушным певцом радости, завоеванья — жаворонком» (158), — говорится о Человеке-Птице в конце поэмы, который смог выйти из границ собственного тела, сковывавшего его рамками действительности, и переместиться в другое измерение, где он нашел ту гармонию, красоту, которой природа наделила птиц, избавившись от душных рамок человеческого мира, то есть воплотил в жизнь то, о чем только мечтал Долголиков. Таким образом, особая символическая нагруженность образа Человека-Птицы заставляет нас более подробно рассмотреть его образно-символическую основу.

Согласно воззрениям К. Г. Юнга, птица добродетельна сама по себе и олицетворяет собой дух или ангелов. В этой связи истоки природы образа Человека-Птицы становится возможным усмотреть как в мифологической, так и в религиозной художественной системе. В мифологической картине мира самое яркое свое воплощение он находит в образе птицы Феникса, который представляет собой универсальный символ воскресения и бессмертия, смерти и возрождения в огне. Кроме того, образ души-птицы довольно продуктивен в мифологиях Египта, Вавилона, Греции. Интересно, что С. Шаршун явно усиливает именно человеческую составляющую данного образа, сравнивая его с Икаром.

Чтобы установить связь образа Человека-Птицы с христианской символикой, следует более подробно рассмотреть образ главного героя эпопеи «Герой интереснее романа». Так, одной из версий, объясняющей выбор имени Михаил для героя поэмы «Долголиков», становится обращение к религиозным источникам. На наш взгляд, в этом имени сохраняется некоторая связь с Архангелом Михаилом, который непосредственно попадает в поле зрения Берлогина в следующей части эпопеи «Герой интереснее романа» — в «лирической повести» «Заячье сердце». Уже упоминалось ранее, что и Долголиков, и Берлогин, и Непоседов являют собой в равной мере образ художника-эмигранта, который наделен автобиографическими чертами. В интерпретации С. Шаршуна после распятия Христа «наступила эпоха Михаила», в которой «воодушевление проистекает уже не из мистической туманности, а из пронизанной мыслью душевной ясно-

сти»¹⁹⁷. Подобного состояния, по мнению автора, можно достигнуть, если последовательно воплощать в жизнь антропософские идеи, которыми он увлекался в период написания «Заячьего сердца». Процесс создания «Долголикова» охватывает довольно обширный временной промежуток (1918–1934), который соответствует в духовном становлении автора периоду метания между маркионовским «буддистским» пониманием человеческой жизни и идеями самопознания мира через себя, развиваемыми Р. Штайнером. Более четко обозначить связь двух образов — литературного и религиозного — нам поможет обращение к изобразительному искусству, представленному техникой создания иконописных образов. В иконописи с Архангелом Михаилом связаны сцены Страшного суда, битвы с драконом, а потому наиболее часто данный образ представляется держащим трость-копье в одной руке и особую сферу-зерцало в другой. Однако в «деискусных чинах» Архангел Михаил мог быть запечатлен безоружным с зеркалом в руке. Именно зеркала всегда привлекали внимание Долголикова с раннего детства и на протяжении всей жизни. Наконец, в довершение связи двух частей эпопеи писателя с помощью религиозного образа снова обратимся к девятой главе повести «Заячье сердце». В сознании С. Шаршуна Архангел Михаил — «предводитель духовно ищущих», потому что, начиная с «эпохи Михаила», человек «может возноситься над самим собой»¹⁹⁸. Прямая реализация данной возможности показана в финале поэмы «Долголиков» в интерпретации Человека-Птицы. И можно позволить себе совсем смелое предположение, что, возможно, в столь загадочном образе угадывается и сам Архангел Михаил, так как, если убрать религиозный подтекст, изображение ангелов и представляют собой человека с крыльями, каким показался первый раз народу Человек-Птица в поэме С. Шаршуна, образ которого, по нашим представлениям, являет собой высшую стадию духовных устремлений Долголикова.

Пройдя путь духовного развития от отрицающего все дадаиста через антропософское самоуглубление до философа жизни, С. Шаршун всегда оставался верен себе, своему неутихающему стремлению постичь новое, неизведанное и донести это миру в оригинальном творческом воплощении. Несмотря на приписываемую его поискам некую сюрреалистическую направленность, его произведения своей конечной целью имели определение себя в мире, объяснение себя через окружающее, обретение и выражение своего «Я», которое в произведениях С. Шаршуна художественно трансформировалось в образ главного героя, чуждого окружающей действительности. Именно образы воды и птиц обеспечивают «пантеистическое состояние» главного героя в поэме «Долголиков», которое позволяет ему совершать переход в принципиально иное состояние приобщения к чуду вселенской гармонии. Водные пространства служат источ-

ником вдохновения и способствуют переходу в более самоуглубленное состояние души главного героя, символической метафорой которой выступает образ птиц. Возникающая пространственная оппозиция верх-низа, представленная образами природной стихии, служит в художественном мире С. Шаршуна для выражения гармонизирующего единства мира, частью которого стремилась стать душа главного героя.

П. П. Ткачева

Аллегорические образы природных стихий в творчестве Владимира Высоцкого

Парадоксальность творчества В. Высоцкого состоит в том, что его произведения просты для восприятия, но сложны для понимания. В них (небольших по объему), как правило, заложено множество смыслов, символов, через которые автор передает свою философскую картину мира.

Одними из смысловых символов в творчестве В. Высоцкого являются природные стихии (например, такие, как огонь, воздух, вода, земля, стихийные духи земли и т. д.).

Чаще всего писатель передает природные стихии при помощи аллегории, т. е. изображает ту или иную природную стихию условно (иносказательно) через наглядные образы, которые культурной (например, мифологической или фольклорной) традицией уже связаны с данной природной стихией. Примером могут служить такие произведения, как «Кони привередливые», «Очи черные», в которых ветер, буря передается при помощи образа летящих коней, или произведение «Купола», где стихия огня представлена в образе горящих свечей-куполов, а также свечей — золотых заплаток души.

Одним из интересных, на наш взгляд, и в тоже время сложных по своему философскому наполнению в творчестве В. Высоцкого является произведение «Белое безмолвие»¹⁹⁹.

Прежде всего определим природные стихии, которые автор использовал для создания художественного образа в данном произведении.

Первая природная стихия, с которой читатель (слушатель) сталкивается в «Белом безмолвии», — это воздух (природная стихия, которая, по определению Аристотеля²⁰⁰, состоит из тепла и влажности). В данном произведении эта стихия передается через образ летящих птиц, стремящихся на север в то время, когда им «положено только на юг»: «Все года, и века, и эпохи подряд / Все стремится к теплу от морозов и вьюг, — /

Почему ж эти птицы на север летят, / Если птицам положено — только на юг?»²⁰¹.

Вторая природная стихия — это вода (по определению Аристотеля: влажность и холод). В «Белом безмолвии» она представлена высокой волной и северным сиянием: «Что же нам не жилось, что же нам не спалось? / Что нас выгнало в путь по высокой волне? / Нам сиянье пока наблюдать не пришлось, — / Это редко бывает — сиянье в цене!» (64).

Огонь — третья природная стихия (по Аристотелю: тепло и сухость), она передана в произведении через символ чайк-молний: «Тишина... Только чайки — как молнии, — / Пустотой мы их кормим из рук. / Но наградою нам за безмолвие / Обязательно будет звук!» (64).

И, наконец, четвертая природная стихия — земля (по Аристотелю: холод и сухость) представлена так: «Как давно снятся нам только белые сны — / Все иные оттенки снега занесли, — / Мы ослепли — темно от такой белизны, — / Но прозреем от черной полоски земли» (64).

Три последних четверостишия не имеют, на первый взгляд, прямой связи с какими бы то ни было природными стихиями, но содержат ряд символических пар: свет и день, свет и снег, свет и надежда.

Таким образом, пройдя четыре природные стихии, мы попадаем в свет. Все начинается с полета, полетом и заканчивается, но это два качественно разных полета. Если первый полет зримый, это движение, причем вопреки (движение на север, когда положено на юг), это начало человеческой жизни²⁰² с ее видимой абсурдностью, со стремлением к полету в детстве, который сменяется юношеским желанием плыть «по высокой волне» и, наконец, гореть ярко, как молния, стараясь все осветить, и в самый яркий момент этого горения появляется прозрение — полоска земли, конечность жизненного пути; то второй полет — это свет. Свет перехода в иной, вечный мир, на который мы все, живущие в этом мире, сложном и несправедливом, надеемся, как на самое светлое и прекрасное. Это стремление к свету, присущее последним трем четверостишиям, легкость этого движения позволяет нам предположить, что здесь заложено напоминание о пятой стихии, об эфире — который, по Аристотелю, является квинтэссенцией, или началом вечного движения. Таким образом, в данном произведении представлена последовательная смена пяти стихий: воздух — вода — огонь — земля — эфир. Однако вся эта цепочка создана, на наш взгляд, с одной целью — передать в полном объеме центральный образ — основную природную стихию произведения: белое безмолвие.

Заглавие произведения В. Высоцкого «Белое безмолвие», безусловно, перекликается с одноименным заглавием рассказа Джека Лондона. И в первом, и во втором случае белое безмолвие является лидирующей стихией произведения. Однако представлена эта стихия у В. Высоцкого и Джека Лондона по-разному. Прежде всего, следует отметить, что у Джека

Лондона Белое Безмолвие написано с большой буквы, а у В. Высоцкого — с маленькой. Вот как появляется образ Белого Безмолвия в рассказе у Джека Лондона:

«День клонился к вечеру, и подавленные величием Белого Безмолвия путники молча прокладывали себе путь. У природы много способов убедить человека в его смертности: непрерывное чередование приливов и отливов, ярость бури, ужасы землетрясения, громовые раскаты небесной артиллерии. Но всего сильнее, всего сокрушительнее — Белое Безмолвие в его бесстрастности. Ничто не шелохнется, небо ярко, как отполированная медь, малейший шепот кажется святотатством, и человек пугается звука собственного голоса. Единственная частица живого, передвигающаяся по призрачной пустыне мертвого мира, он страшится своей дерзости, остро сознавая, что он всего лишь червь. Сами собой возникают странные мысли, тайна вселенной ищет своего выражения»²⁰³.

Как видно из приведенного отрывка, Белое Безмолвие Джека Лондона — пугающее, довлеющее. Даже в том, что оно написано с большой буквы, будто бы это имя собственное, видно превращение этой природной стихии не просто в символ, а в главенствующего героя «Белого Безмолвия». Именно Белое Безмолвие всеподавляюще заставляет задуматься о вечном, пугая этим: «И на человека находит страх перед смертью, — перед Богом, перед всем миром, а вместе со страхом — надежда на воскресение и жизнь и тоска по бессмертию — тщетное стремление плененной материи; вот тогда-то человек остается наедине с Богом»²⁰⁴.

В противовес Белому Безмолвию Джек Лондон представляет «безмолвие мрака» с его успокаивающей камерностью: «Безмолвие мрака милосердно, оно как бы защищает человека, согревая его неуловимым сочувствием, а прозрачно-чистое и холодное Белое Безмолвие, раскинувшееся под стальным небом, безжалостно»²⁰⁵.

А ведь на самом деле это успокоение обманчиво, ведь мрак черного безмолвия также беспределен.

У В. Высоцкого совершенно иной подход как к белому безмолвию, так и к безмолвию мрака, которые присутствуют и в его произведении. В философской концепции целого ряда произведений поэта заложено однозначное стремление героев к свету (подобная концепция присутствует, например, в произведении «Очи черные», не исключением является и «Белое безмолвие»). Нет, не оно пугает автора (и его героев), а темнота и ночь: «И наградой за ночи отчаянья / Будет вечный полярный день!» (64).

В. Высоцкий, в отличие от Джека Лондона, стремится ко дню, свету, белому снегу как к избавлению, потому что «снег без грязи — как долгая жизнь без вранья» (64). А значит белое безмолвие — это и чистота помывок в том числе.

В то же время в «Белом безмолвии» В. Высоцкого герои — обычные земные люди, и они ослепли «от такой белизны», но прозреют «от черной полосы земли». И это понятно, потому что на земле человек познает все лишь в сравнении, и желание белого (света): радости, счастья — приходит через черное, через страдание. Только пройдя через испытания, поняв, преодолев «черную полосу земли» и от этого прозрев, можно попасть в свет, который будет «наградой».

Прозрение, которое описано автором в пятом четверостишии, ассоциативно напоминает вход в Православный храм: это радость света, которая охватывает вошедшего, это награда прозрения, это желание света и стремление к нему.

Если у Джека Лондона Белое Безмолвие — стихия, главенствующая над человеком, подавляющая его, уменьшающая до ничтожно малого, и смелость борьбы с этой стихией, противостояние ей — единственная возможность выжить. То белое безмолвие В. Высоцкого, наоборот, дарит свет, является наградой, вселяет надежду. И все это для того, кто нес свой крест, несмотря ни на что: «Кто не верил в дурные пророчества, / В снег не лег ни на миг отдохнуть» (64).

Тем более, что в «Белом безмолвии» В. Высоцкий описывает приход радости, весны и обновления. На это указывают летящие на север птицы, тающие льды: «вот под крыльями кончится лед» (64). И, наконец, «Тишина... Только чайки — как молнии, — / Пустотой мы их кормим из рук. / Но наградю нам за безмолвие / Обязательно будет звук» (64). Когда молнии видны, но звука грома еще нет, значит, что гроза далеко, но уже идет. Гроза — символ обновления, очищения после сна зимы, весна всегда приносит с собой первые грозы. Тает последний снег, и вот уже видна черная полоска земли. И в этот самый момент, когда приход весны уже осязаем, появляются в произведении: день-свет, снег-свет, надежда-свет, свет появляется трижды (в трех последних четверостишиях), а ведь надежда и свет весны — это Пасха.

У В. Высоцкого есть целый ряд произведений, где при помощи природной стихии иносказательно передается определенная черта, философское понятие или смысловые жизненные коллизии. В произведении «Штормит весь вечер, и пока...» шторм на море вдруг предстает пучиной человеческих жизней: волны, бьющиеся о камни, оживают и начинают ломать хребты и головы. Таким образом, природная стихия у В. Высоцкого — это, прежде всего, стихия человеческой жизни.

Е. Р. Боровская

Образы стихий и природных явлений в романе Юрия Бондарева «Берег»

Образы природных стихий — очень яркое средство выразительности, осознанное народом в древние времена. Нас заинтересовала взаимосвязь судьбы художника, воссозданная в литературном произведении, и природных стихий. Художника мы понимаем широко: кроме живописца, это может быть композитор, музыкант-исполнитель, поэт, писатель — одним словом, творческая личность.

Образ художника корнями уходит в романтизм. В раскрытии романтического героя не последнее место занимают природные стихии — так герой сопоставляется с мирозданием. В постановке вопроса о происхождении дара художника преобладает, как правило, мистический план.

Каким образом участвуют природные стихии в создании реалистического образа? — остановимся на романе Ю. Бондарева «Берег» (1970–1974), главный герой которого причисляем нами к художникам.

Роман посвящен судьбе писателя Никитина, нашедшего свою любовь во время Великой Отечественной войны в Германии — это немецкая девушка Эмма. Через 26 лет после войны Никитин вновь приезжает в Германию, встречает Эмму. Чувства воскресают в нем. Он должен сделать выбор: «побывав» в прошлом с Эммой, он должен вернуться в Россию к жене Лиде. В романе герой поочередно оказывается на двух разных «берегах», разделенных непреодолимой пропастью. Слово «берег» вынесено в заглавие романа, оно стало образом, чрезвычайно актуальным и многозначным для произведения в целом — это и заставляет остановиться на нем подробнее, рассмотрев его в аспекте символического плана романа.

Берег для Бондарева — это часть мира, где живет человек. При разговоре об одном берегу всегда подразумевается существование другого, отделенного от первого принципиально чем-то непреодолимым или труднопреодолимым. Герой Бондарева на страницах романа никогда не находится «в глубине» этого берега, он всегда на кромке, стоит на краю или пытается перебраться на другой берег. Образ берега вбирает в себя весь мир. Если берег как географический термин в тексте практически не фигурирует (только однажды герои во время ведения боя подходят к берегу, да и то не реки, а озера), то в переносном значении берег встречается множество раз. Главное, что берега — понятия парные, в романе этот образ всегда появляется в тех случаях, когда речь заходит о «парных понятиях» (жизнь — смерть, друг — враг и т. п.). Однако нельзя не заметить, что в заглавие слово вынесено не во множественном числе — *берега*, а в единственном. Очевидно, что это связано с главной идеей романа. Человек, по

Бондареву, должен сделать выбор в пользу чего-то *одного из двух*, пристать к одному из берегов. Экзистенциальный мотив выбора актуален для романа «Берег», что отмечает В. В. Агеносов в книге «Советский философский роман»²⁰⁶. Не выдержав тяжести выбора, разрываясь между Германией (прошлым) и Россией (настоящим), герой погибает.

Распределим в группы все случаи появления в романе образа берега в различных частных значениях при сохранении общей семы рубежа, раздела, состояния героя на краю разделяющего пространства; попутно рассмотрим среду, заполняющую пространство *между* берегами, поскольку в ряде случаев это является чрезвычайно важным.

Итак, образ берега.

1. Мир и война как два берега.

Эта оппозиция остро переживается героями романа «Берег». Солдаты ощущают близость конца войны и победы, мысленно они уже преодолевают границы, «берега» войны, как будто оказываясь в мирной жизни. Вот почему стала возможна любовь Никитина и Эммы, почему так трудно снова идти в непредвиденный бой Меженину и другим солдатам²⁰⁷, поэтому, вероятно, был возможен такой человеческий поступок лейтенанта Княжко, желавшего сохранить жизнь немецким мальчикам и получившего за это пулю от находящегося «еще в войне» немецкого солдата. Обострение отношений в подразделении, где служил Никитин, было, по словам самого Никитина, «явным результатом двух неправдоподобно благодных и разлагающих суток вдаль от войны, без ежеминутной опасности, когда всеми ожидалось: вот-вот нечто огромное должно измениться на земле, навсегда ослепить радостной синевой завоеванного и возвращенного мира, счастливым началом *вечного*» (182).

Мир и война важны и лично для Никитина и Эммы. Именно война соединила их жизни, «пересекла» друг с другом. Эмма восклицает: «Гитлер — сумасшедший! Это злое наваждение! Так говорил мой отец, когда Гитлер начал с Россией войну. Но если бы не эта ужасная война, я не встретила бы тебя! Ты не попал бы в Кенигсдорф. Прости меня, если я не так сказала!» (287).

Здесь война и мир противопоставлены как два берега, но одновременно именно война соединяет Эмму и Никитина. Этот момент заслуживает внимания.

2. Берега в отношениях людей, когда их разделяют обстоятельства и т. п.

Неожиданно ощущаемое отчуждение, впечатление пролегшей пропасти между людьми появляется у героя несколько раз: во время спора с сержантом Межениным, погибшим в конце войны; возникает периодически в отношениях с русским писателем Самсоновым и другими людьми.

Во время спора Никитина с командиром Гранатуровым «реальность угрозы», что «за все придется отвечать», очевидна: за помилование пленных детей (Эмму и ее младшего брата Курта), «за то, что войну с немочкой в постели» ведет, за ложное обвинение Никитина в попытке изнасилования — «эта обжегшая опасность, что хотела подавить и могла убить его, вдруг неподчиненно бросила его не ко дну окопа, а на открытое, без брустверов пространство, на *сползающий край раскрытой в двух шагах бездны*. По ту сторону провала стояли не немцы, стоял Гранатуров с поднятым автоматом, из-за спины поддерживаемый Межениным (тот невидимо присутствовал здесь), а *по другую сторону* он, Никитин, объединенный с немцами предательской связью, косвенно или некосвенно виновный в гибели Княжко» (258).

Необычное, с точки зрения циничного Меженина, поведение Никитина — его любовь к немецкой девушке — могло погубить лейтенанта в условиях войны. Никитина, подозреваемого в предательстве, отделяет от сослуживцев «раскрытая в двух шагах бездна», чему способствует выстрел в Меженина и арест Никитина.

Таким образом, и здесь образ берега актуален при разговоре о людях, по разным причинам разошедшихся в жизни и оказавшихся на «разных берегах» разделяющей их пропасти неприязни, непонимания, условностей и т. д.

3. Восток и Запад как два берега.

В романе эти два берега выражены в географических названиях. В «Береге» можно встретить Кенигсдорф, Гамбург, Рим, с одной стороны, и Москву, тунгусскую тайгу — с другой. Если Эмма мечтает попасть в Рим, ей нравится в этом городе, символе западной культуры, то Никитин не чувствует Рим близким себе. «в Риме <...> вспоминал ночь в тайге, а в тайге вспоминал Москву», «пытался найти истину, но ощутил только момент истины» (389). Однако не это противопоставление актуализируется в романе. Все перечисленные топосы включены в парадигму, которую можно обозначить двумя противопоставленными понятиями: цивилизация — естественный мир природы.

4. Россия и Германия как два берега.

Через 26 лет после окончания войны в одной из уютных гамбургских гостиных состоялся разговор между немцами и русскими писателями о потерях, понесенных с обеих сторон. После разговора Никитин ощущает «страшное кровавое прошлое, *вставшее между ними* четверть века назад» (77), именно оно разделяет эти две страны, два народа.

Никитина угнетает тот факт, что Эмма и он — люди разных стран, поэтому он считает свое чувство к Эмме преступным (спор с Гранатуровым) и безумием (182), вызывает ощущение «ошибки <...> будто тайно

предал самого себя перед всеми» (185). Для Никитина Эмма — человек из вражеского лагеря, он рассуждает: «Она, немка, была там, во враждебном мире, который он не признавал, презирал, ненавидел и должен был ненавидеть <...> Она была там, на *другом берегу*, за разверстой пропастью, а он был *на этом берегу*, залитом кровью, и ничто не давало ему права, ничто не позволяло ему <...> перекинуть жердочку на ту опасную противоположную сторону, где было недавнее раннее утро, лавандовый запах ее <...> волос, ее шершавые губы» (185). Пролитая кровь и война стоят между ними.

5. Прошлое и настоящее как два берега.

Встретившись в Гамбурге после 26 лет разлуки, Никитин и Эмма ощущают непреодолимую пропасть, отделяющую их, настоящих, от прошлого.

Эмма говорит: «Нет, для женщины срок в двадцать шесть лет — целая жизнь. Вот это и есть правда, о которой вы говорили». На это Никитин отвечает: «Этот срок я чувствую тоже. Иногда по утрам, во время бритья, смотришь на себя в зеркало и с наивной самозащитой думаешь: виски седые, но еще до пятидесяти чуть-чуть не дошло. А в сущности-то главные годы — *там, за зеркалом*... Истина довольно банальная, хоть некоторые, дожив до шестидесяти, часто оспаривают ее» (351). Прошлое, отделенное зеркалом от настоящего, разделившее время жизни — таково представление Никитина. Два берега — прошлое и настоящее — разделяет река времени, а отрезок, их соединяющий, длину в жизнь.

Для обеих персонажей лучшими годами было время их короткой встречи. Эмма вспоминает: «Тогда мы были так молоды... да, тогда были лучшие годы, как вы сказали, которые у нас за зеркалом...» (362), — и продолжает о прошедшем с тех пор времени. — «Эти годы не были лучшими моими годами» (365).

Если уж суждено было героям встретиться, то в вечном городе «Риме», т. е. в ночном ресторанчике «Навона», названном так в память об одной из площадей Рима, особенно любимой Эммой. Прошлое и настоящее — два берега, с одного на другой не добраться, но есть своеобразный *островок* между берегами, и островок этот — ресторанчик «Навона». В романе Ю. Бондарева это подчеркнуто особо, ресторанчик так и назван «островком», даже «ковчегом»: «и весь этот уют ресторанчика <...> вообразился Никитину *островком* успокоения, умиленной мечты о милом прошлом» (362), музыка звучала, «точно осторожно пойманная из другого, благодатного мира давней старины» (361), было так, будто «задержанные на окнах занавеси <...> стены <...> прочно охраняли этот нерушимый, *вне времени*, домашний *ковчег*, это убежище тишины и душевного

успокоения» (364). Это можно сказать о рестораничке, но не о самом Риме.

6. Жизнь и смерть как два берега.

В романе речь идет о двух смертях: смерти лейтенанта Княжко и смерти самого Никитина. Здесь подчеркивается мотив разделения, границы «перехода». Рассмотрим подробнее.

Во-первых, герой тяжело переживает нелепую смерть лейтенанта Княжко в самом конце войны, когда казалось, что весь ужас уже закончился. После похорон лейтенанта Княжко и поминок по нему Никитин говорит, что «слова на дощечке “погиб...” навсегда *отделили* от жизни лейтенанта Княжко» (234). Позже, после объяснения Никитина, Гранатурова и Гали, Никитин собрался уходить: «Я пойду, — сказал Никитин, и вновь будто из бездонной глубины прорубленной вчера в его жизни бреши подуло знобким холодом пустынности» (263), смерть Княжко отделила от солдат и влюбленную в него Галю, когда она осознала его смерть и согласилась исполнить необходимые обряды похорон, о ней Никитин думает: «Она уже *отделилась* от нас <...> Она уже не будет приезжать в батарею, теперь — нет...» (263). Во всех этих цитатах заметно подчеркнутое ощущение отделения человека смертью от живых и влияние этой смерти на отношения между живыми людьми.

Во-вторых, в финале романа описана смерть от сердечного приступа самого Никитина. И опять появляется образ берега как мифологема, символизирующая переход в иной мир. Никитин вспоминает перед смертью всю свою жизнь, в финале — детство и «*тот берег, зеленый, таинственный прекрасный, обещавший ему всю жизнь впереди*» (397–398). А затем, «уже без боли, прощаясь с самим собой, он медленно *плыл* на пропитанном запахом сена пароме в *теплой* полуденной *воде*, плыл, приближался и никак не мог приблизиться *к тому берегу*, зеленому, обетованному, солнечному, который обещал ему всю жизнь впереди» (398). В данном случае от того желанного берега Никитина отделяет продолжающаяся жизнь, а приближает к нему сам факт смерти, который помогает приплыть к берегу — земле «обетованной» (видимо, имеется в виду то, что от земного берега реальной жизни Никитин оторвался, взлетая на самолете).

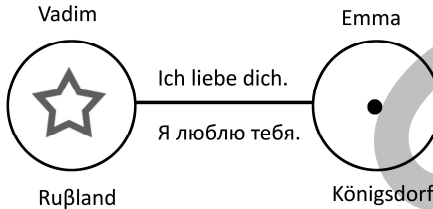
Наглядно можно представить это следующим образом. Никитин должен сделать выбор между прошлым с Эммой, с одной стороны, и настоящим — с жизнью в России и женой Лидой, с другой. Уже в самолете, находясь как бы *между берегами* и испытывая мучительную боль в сердце, Никитин обостренно воспринимает эту ситуацию: «порой Никитину мнилось, что этот лунный свет просачивался сквозь густо-фиолетовую воду, что он не летит на десятикилометровой высоте, а скользит на подводной лодке под океанскими толщами воды, сжатый ими» (374). Появление

ние образа «океанской толщи воды» снова напрямую отсылает нас к берегам, которые так далеки друг от друга, как берега океана.

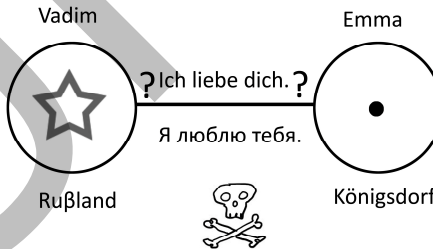
Совершая перелет на самолете из Германии в Россию, герой находится как бы на горизонтальной линии, соединяющей две противоположности, две страны. Однако в момент его смерти душа вырывается из этой двухзвневовой цепи и уходит вверх, тем самым заменяя горизонталь земного противостояния на вертикаль противостояния неба и земли. Между горизонталью и вертикалью есть еще момент движения в самолете по диагонали, когда Германия «осталась позади» (горизонталь) и «внизу» (вертикаль).

Порой для героя Бондарева берега так далеки, что воспринимаются как разные планеты. Положение героев выражено фразой, очень значимой в сюжете романа: у Никитина «мелькнула мысль, что оба они жили словно *на разных планетах*, случайно встретившись в момент их враждебного столкновения, на тысячную долю секунды, вероятно, счастливо, как бывает в юности, увидев друг друга вблизи, — и со страшными разрушениями *планеты* вновь *оттолкнулись*, разошлись, вращаясь в противоположных направлениях *галактики* среди утвержденного уже мира. На каждой *планете* затем установилось несовпадающее время, непохожее годосчисление <...> и свои собственные, подчиняющие людей закономерности. И он, Никитин, жил <...> забывая о той молниеносной вспышке соединения между ним и ею. “Я <...> весь был подчинен наступившему мирному времени. О, как властно оно мною командовало! *Я жил в другом измерении*, во всем другом. <...> А у нее все было иначе? И время затормозилось?”» (369). Это единственное место в романе, когда берега так далеко разведены, что *становятся планетами*, хотя и существующими в одной галактике; планетами, на которых даже время идет по-разному и жизнь людей подчинена иным закономерностям. В момент разлуки, в последнюю военную встречу, есть намек на эту разделяющую героев черную зияющую бездну вечности, понимаемую как межпланетное пространство: Никитин довел Эмму до двери из комнаты на лестничную площадку, «дверь <...> открывая <...> *чернела, зияла* отчужденным проемом теплых потемок — и Эмма *ушла* туда, *пропала* в этой *тьме*, поглотившей ее, как *непроницаемая глубина вечности*» (293). Так героям лишь на мгновение дано было увидеть друг друга вблизи, только «на тысячную долю секунды», — и со «страшными разрушениями» разошлись планеты, и разрушения эти навсегда встанут между ними. Удивительно, что война героев соединила, а *мир* разделил. Ситуация сама по себе нелепая; страшно, что Эмма долгие годы после войны желала возвращения всех ее ужасов (368) ради встречи с Никитиным.

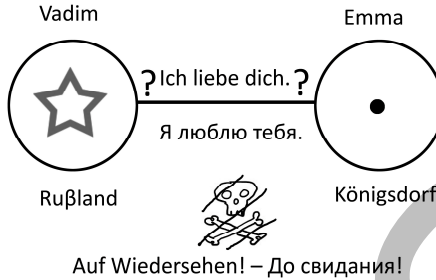
Интересно графическое изображение мысли о двух берегах как о разных планетах. В последнюю военную встречу Никитин и Эмма объяснялись посредством изображения символов на бумаге.



Так Эмма сначала «нарисовала» их отношения с Никитиным. Из рисунка видно, что, находясь на разных планетах, они по-разному себя ощущают. Никитин — просто русский солдат большой страны, что обозначено кругом со звездой. Эмма на своей «планете» совершенно одна, она не имеет отношения ни к войне, ни к фашистам (не немцам). В ее круге не свастика, что было бы логично в качестве альтернативы к звезде, поскольку это эмблемы воюющих стран, но вместо этого — «микроскопическая точка» внутри второго кружка. Два круга — абсолютные противоположности, они заключают в себе совершенно разное, но и находятся на противоположных концах соединяющего их отрезка с красивой надписью.



Так Эмма показала, что если их связь и любовь будут под вопросом, если неизвестные обстоятельства прервут их связь, то она, Эмма, умрет (примерно так она говорила Никитину по-немецки). На это Никитин благородно подарил ей надежду на встречу, которую Эмма ждала всю жизнь. Никитин перечеркнул скелет и написал «До свидания»:



Таким образом, идея разделения, двух берегов, на которых находятся люди, подтверждается в романе множество раз, воплощаясь и в лирическом символе, и графическом.

Подобный *планетарный* контекст любовных взаимоотношений в романе Ю. Бондарева зовет к выявлению и других *астрологических* образов.

Так, повествователь фиксирует в ночном небе появление *звезды* — это случается в трудные моменты жизни художника: после смерти сына осиротевший отец «отодвинул занавеску, боясь увидеть и представляя за стеклом грозный и неотвратимый знак судьбы... Но там никого не было. Морозная ночь, чернея вершинами елей в *темном небе* над крышами поселка, *сверкала в пустыне неба*, переливаясь *созвездиями*, и крупная, прекрасная, как первая любовь, *голубая звезда* нежно и космато мерцала, пульсировала, порхала на одном месте — над заваленным сугробами коридором просеки» (67).

Звезда не просто часто сопровождает образ художника, но и вносит в содержание произведения символический план и лирический круг ассоциаций. Вспомним символические рисунки героев, где представлены *два берега*, на которых они существуют. Так Ю. Бондарев «вписывает» Никитина и Эмму в пространство *галактики*.

Обращаясь к осмыслению символических образов рисунка, заметим изображение астрологического символа планет «в аспекте противостояния» (O—O), что мы и наблюдаем в романе в выражении противопоставленных берегов. Единственное, что связывает героев — любовь, о чем прямо говорит надпись под рисунком.

Представляется убедительным еще один подтекст рисунка с соединением образов солнца и луны. На это утверждение наводят два факта. Во-первых, Эмма обозначает себя в виде «кружка поменьше с микроскопической точкой внутри» (289), что в астрологической символике трактуется однозначно как обозначение солнца. Во-вторых, в финале романа Никитин видит луну — этот образ оказывается значимым: «Огромная осенняя луна до огненной багровости раскаленным *шаром*, подробно видимая отчетливыми светотенями, стояла недвижно за иллюминатором в черной

пустоте бесконечного холода, и Никитин не мог оторваться от нее. Она тянула его к себе — магическая и близкая, яркая, — в ее ледяном блеске, в ее приближенной величине и недостижимости мерещилось ему что-то тайное, врачующее, успокаивающее боль в сердце, от которой он боялся пошевелиться» (373). В данном случае луна является спутницей Никитина, «врачующая» и «успокаивающая сердце».

Поскольку Эмма представила на рисунке себя и своего возлюбленно-го в виде двух планет, справедливо вспомнить, что в немецком языке слово солнце женского рода (Frau Sonne), а слово луна — мужского (Herr Mond). Кроме того, есть немецкий нарратив, представляющий луну и солнце мужем и женой, что весьма актуально для архетипического слоя романа Ю. Бондарева. В финале фольклорного сюжета сообщается, что супруги расстались, когда однажды «рано утром солнце загло свет миру и разбудило сонного мужа. С той поры они разлучились и светят порознь <...> оба сожалеют о своей разлуке и стараются опять сблизиться. Но сходясь во время солнечного затмения <...> снова расстаются»²⁰⁸.

Между текстом романа «Берег» и немецким нарративом есть ряд соответствий; например, и там и здесь — супружеская пара (нет нужды доказывать, что в романе речь идет о близости героев); супружество ассоциировано с двумя небесными телами, лунной и солнцем, которые воспринимаются как противоположности по ряду признаков (в фольклорном сюжете по «холодности» одного и «пылкости» другого, а в романе они противопоставлены по целому ряду обстоятельств, о которых шла речь выше), да и сходятся они во время «затмения» — «безумия» в трактовке Никитина и «наваждения» в определении Эммы.

Образ луны в финале романа «Берег» предельно семантизирован. Кроме места в бинарной паре, луна имеет еще и другой смысл. У многих народов мира все, что было связано с движением луны по небосклону: ее фазы, циклы и т. д. — легло в основу многих систем летоисчисления, в основу «лунного календаря». «Вот почему Луна позднее стала символом измерения времени у большинства народов земного шара»²⁰⁹. Идея измерения, безусловно, есть и в романе, где постоянно говорится о прошлом и настоящем, об их противоположности. Символом текущего времени и становится луна, образ которой сопряжен с процессом истечения света, напоминающего течение времени.

Добавочная сема луны — одиночество. Герой, ассоциированный с одинокой лунной, получает и этот «ответ», тем более в том окружении лунного образа, который мы встречаем в романе: самолет с Никитиным и луна находятся «над глубиной высоты», а там, внизу, «серебристо-голубоватая <...> пустыня облаков, покрывавших ночную землю», а лунный «спокойно-яростный свет неживым бликом сверкал <...> над провалом глубины, лился» (374). «Пустыня облаков», «глубина высоты» и

«провал глубины» усиливают впечатление мирового экзистенциального одиночества героя.

Кроме этого, в романе интересно соотношение *дня и ночи*. Все, связанное с Эммой, происходит при ярком солнечном свете — утро в Кенигсдорфе, Эмма говорит о любимой площади в Риме, что «там всегда тихо в солнечный день» (360); к солнечному же берегу стремится душа Никитина в финале романа. Встреча и воспоминания солнечного прошлого Эммы и Никитина происходит гамбургской ночью, но в ресторанчике «Навона», который должен стать, по замыслу фрау Герберт, олицетворением Рима и любимой ею солнечной площади.

Таким образом, в романе есть еще один подтекст, который «оставил свой след» в тексте в виде символов, связанных если не с астрологией, то с *астрономией*. Эмма в русле немецкой мифологии воспринимает Никитина как единственную в жизни любовь, воплощение детской мечты и фактически посвящает свою жизнь ожиданию встречи с возлюбленным. Это не является для Никитина очевидным, и, вероятно, поэтому он составляет пару Эмме только на немецкой земле — в Кенигсдорфе во время войны и в Гамбурге в свой последний приезд.

Стихия воздуха и стихия земли.

В финале романа Ю. Бондарева «Берег» полет художника описан реалистично — это полет на самолете. Но за реалистическим планом прочитывается другой, символический. Не случайно в сюжете возникают астрологические образы, и полет представляется тем же полетом возвышенного духа к «тому берегу, зеленому, обетованному, солнечному, который обещал ему жизнь впереди» (398).

Образ воздушной стихии, полета будет сопровождать героя-художника²¹⁰. Крылья наделяются в произведении о художнике дополнительными значениями, характерными символика птиц в культуре. Здесь птицы выступают и как обозначение потусторонне-космической сферы, и как средство сообщения между потусторонним и реально воспринимаемым миром. Птицы, согласно концепции К. Г. Юнга, воплощают идеи, видения, сублимации отделяющегося от земного начала и восходящего Spiritus'a. Под этим «всегда подразумевается уничтожение земной тяжести тела, в состоянии окрыления» или «одухотворения превращающегося под действием космического пра-света в астральное тело и при этом приобретающего воздушную сущность, равным образом дающую способность к рождению и вознесению»²¹¹.

Нельзя пройти мимо очевидного, на наш взгляд, сопоставления предсмертного состояния двух художников в произведениях, разделенных более чем семью десятилетиями — в романах Д. Мережковского «Воскрес-

шие боги. Леонардо да-Винчи» (1900) и Ю. Бондарева «Берег». В обеих «предсмертных» сценах речь идет о полете.

В романе Мережковского есть сцена, в которой умирающему Леонардо «казалось, что невероятные *тяжести, подобные каменным глыбам* <...> давят его; он хочет приподняться, сбросить их, не может — и вдруг, с последним усилием, освобождается, *летит* на исполинских *крыльях вверх*. <...> Наконец <...> покоряется. И только что покорился, — понял, что *камни и крылья*, давление тяжести и стремление полета, *верх и низ* — одно и то же: все равно — лететь или падать. И он *летит и падает*, уже не зная, колеблют ли его тихие волны бесконечного движения или мать качает на руках, баюкая»²¹².

Бондаревскому Никитину, уже находящемуся в летящем самолете, «мнилось, что этот лунный свет просачивается сквозь густо-фиолетовую *воду*, что он не летит на десятикилометровой высоте, а скользит на подводной лодке под океанскими толщами воды, сжатый ими. Ему стало *душно*» (374).

Общее в этих сценах — тяжесть, наваливающаяся на грудь художника и сдерживающая его полет. Схоже и разрешение этого состояния — достижение в следующие мгновения легкости полета, уподобление его плаванию. Таким образом, нет разделения и противопоставления воздушной и водной стихий. Различное в сценах — то, с чем сравнивается наваливающаяся тяжесть. Последнее вполне объяснимо. Для романа Бондарева чрезвычайно важно противопоставление тверди, берега и разделяющего берега пространства. В таком символическом ряду камни совершенно противоречили бы замыслу и «путали» читателя. Мережковский считает возможным включить в текст камни и каменные глыбы, т. к. этот образ имеет достаточно ярко выраженный христианский ассоциативный ряд.

Полет в собственном смысле в романе Бондарева остался в устремленности героя-писателя вверх, к символической звезде, сопровождающей художника и поддерживающей его в трудные минуты.

Итак, в русской прозе о художнике возникают сопутствующие ему образы природных стихий. Это воздушная стихия, связанная с идеей полета, астрологическая символика, отражающая связь земного с небесным, с устремлением героя высь, иные космические образы.

В литературе начала XX в. образ художника раскрывается в контексте вселенского масштаба, его фигура имеет значение для всего мироздания. Художник делает свой выбор в пользу Божественного или дьявольского, и его выбор влечет последствия для всего человечества, приближая или отдаляя его восхождение к Богу, к совершенству. Следует отметить особый интерес Серебряного века к природно-космическим образам, однако в последующие периоды развития русской литературы эти мотивы сохраняются в прозе о художнике, но уходят в подтекст, составляя мифо-

поэтический план произведения. Природные стихии и явления становятся средством выразительности на символическом, мифопоэтическом уровне, раскрывая смыслы художественных повествований о герое-художнике.

Отношение писателя второй половины XX в. к мифопоэтическому как к «параллельному, воспринимаемому скорее интуитивно миру» прекрасно выразил В. Г. Распутин: «Я так и уехал из деревни, не встретив ни домового, ни лешего, ни баннушки, ни русалки, но, когда писал “Прощание с Матерой”, не мог обойтись без хозяина острова. Это не дань язычеству, а дань поэзии, без которой не жил народ. Да и, признаться, я продолжаю верить, что, вопреки полной просвеченности мира, должны существовать следующие из глубокой древности земные наши хранители»²¹³.

III. Природные мифологемы

Г. И. Романова

Роса как символ и троп в русской поэзии

В русской лирике упоминание о росе связано с устойчивой тематикой, истоки разработки которой обнаруживаются в глубокой древности. Изучение истории формирования значения и функционирования этого образа — задача данной статьи.

В мифологии росе придавалось магическое значение, ей приписывалась целебная сила (отсюда обычаи «собиранья росы», умывания ею, купания и катания по ней). В русском фольклоре сохранились мифологические представления в заговорах (Юрьева роса от сглаза, от семи недугов; Росою, да через серебро умыться — бела будешь), в пословицах («Все мы растем под красным солнышком, на Божьей росе»; «Без росы и трава не растет»; «Коси коса, пока роса, роса долой и мы — домой»; «Как роса упадет, так и след пропадет»; «Майская роса лучше овса») и поговорок («Не мытьем, так катаньем»; «Мать — сыра земля» (т. е. орошенная), в лирических песнях. По народным поверьям, сила росы различалась по дням. Если росы, выпавшие на Иванов день, «полезны», то вредная, «мертвая роса» — медвяная, выпадала, по поверьям, в Ферапонтов день: «Выпала медовая роса — моровая на скотину пошла», «Медвяная роса мор нанесла». Священномученика просили медвяные росы отвести.

Слияние языческих и христианских представлений обнаруживается в устных рассказах о том, что роса бывает «прибавленная» св. Егорием или «выпущенная» его матерью; по ней ходит Богородица и едет Егорий, роса «падает» на яблоню в райском саду и т. д.²¹⁴ В христианских текстах роса — многозначный символ милостивых даров Святого Духа, оживляющих иссохшие души. Появление росы может означать, во-первых, присутствие Бога (как, например, в чуде с библейским судьей Гедеоном): «Если роса будет только на шерсти, а на всей земле сухо, то буду знать, что спасешь рукою моею Израиля, как говорил Ты» (Ветх. Завет, Судей 6: 36–40). Соответственно, она снисходит свыше и несет свет: «Роса, которую ты посылаешь, это роса света...» и др.

В древнерусской книжной традиции выявляется еще одно значение: роса — Божественное учение, вера и прозрение. В «Повести временных

лет» летописец отождествлял росу и крещение: «роса, еже есть святое крещение»²¹⁵. О том же говорит митрополит Иларион в «Слове о Законе и Благодати» («По всей же земле роса, по всей же земле вера распространилась, дождь благодатный оросил купель паки рождения, (чтобы) сынов своих в нетление облачить»²¹⁶), в этом же значении упоминается в апокрифических текстах. Таким образом, в текстах, воплощающих традиционалистский тип сознания, роса является символом. Как известно, символ не тождествен иносказанию, тропу и имеет свои особенности. Главная из них, как подчеркивает Е. Фарыно, его «предметность»: символы — «это не слова, а значащие элементы мира (персонажи с их жестами и костюмами; предметы с их свойствами и многие другие явления»²¹⁷. Другими словами, тропы относятся к такому аспекту формы, как художественная речь, символы — к предметному (художественному, внутреннему) миру произведения. Роса в традиционалистских текстах имеет сюжетное значение, являясь предпосылкой или мотивировкой действий «персонажей», кроме того, в ряде случаев роса становится знаком присутствия невидимого персонажа.

В русской поэзии Нового времени символическое значение росы сохраняется в переложениях псалмов. Г. Р. Державин в духовной оде «Введение Соломона в судилище» (1799) использует библейский образ, уподобляя мудрость Соломону благодати, изображаемой традиционно в виде росы: «Так сойдет он в низкий дом / С высочайшаго престола, / Как снисходит дождь на холм / И роса на сушу дола»²¹⁸.

В то же время традиционный символ приобретает новые значения, мирские по своей сути. В лирическом контексте роса означает *поэтический дар*, прозрение и вдохновение. Как, например, в стихотворении А. Хомякова «Вдохновение» (1831):

К тебе поэзии священной
Не снидет чистая роса,
И пред зеницей ослепленной
Не распахнутся небеса.

Здесь еще ощущается влияние традиционного значения: роса — божественный дар.

Наряду с умножением значений традиционного символа в русской поэзии XVIII – XIX вв. все большее распространение получает иносказание, троп, в основе которого лежит сравнение с росой. Связь значений поэтической фигуры речи и сакральной символики сказывается в том, что свойствами росы (чистотой, прозрачностью, ясностью) наделяется душа человека. Как, например, в послании П. Вяземского «К мнимой счастливице» (<1825>):

Я знаю, ты не лицемеришь;
 Как свежая роса, душа твоя светла;
 Но, суеверная, рассудку слепо веришь
 И сердце на его поруку отдала.

Практически параллельно с употреблением символа росы в его сакральном значении (проявление божества) в русской поэзии используются иносказания, тропы, в основе которых — сравнение, уподобление росе физических свойств человека, его тела. В результате переноса названия прозрачных капель воды на растениях и предметах на капли влаги на коже человека возникают метафоры: *роса — пот человека, роса — слезы, роса — глаза*. В оде Радищева «Вольность» читаем:

Пот — роса,
 Что жизненностью своею
 Плодит луга, поля, леса...
 (1781–1783)

В тот же период Карамзин использует сравнение *слеза, подобная росе* (в послании «Филлиде», 1790):

И если в нежных чувствах
 Слезу прольешь из сердца,
 Блистай она подобно
 Росе, на юных розах
 Живящей цвет их алый!

Прозаизация предмета изображения сопровождается цветовыми эпитетами. Причем не аналитическими — называющими характеристики, присущие явлению, — а «украшающими», оригинальными, авторскими: *пламенная, огненная роса*. Например, в стихотворении Державина «Память другу» (1804):

Ах! плачьте, чада, плачьте, други!
 Целуй последний раз, краса!
 Уж слезы Лизы и супруги
 Как пламенна горят роса.

В стихотворении Н. Языкова «Две картины» (1825) роса приобретает *золотой* ответ:

Прохлада утрення вее,
 Едва колышутся леса;
 Как блески золота, светлеет
 Их переливная роса...

Слезы — роса — характерный троп романтической поэзии. Так, у М. Ю. Лермонтова в «Кавказском пленнике» (1828, опубл. 1859) читаем:

...блеснули его прелестные глаза,
И слезы крупные мелькнули
На них, как светлая роса.

Он свойствен ранней лирике Ф. И. Тютчева:

Но что все прелести пафосския царицы,
И гроздий сок, и запах роз
Перед тобой, святой источник слез,
Роса божественной денницы!..
(Слезы, 1823)

Романтический словесный образ переосмысливается в поэзии начала XX в., в цветовой гамме появляются мрачные оттенки. Пожалуй, самый оригинальный образ дан в метафоре В. Хлебникова:

В полях воздушной синевы,
Где ветер сбросил пояса,
Глаза дрожали — черная роса
(Синие оковы, весна 1922).

Помимо уподобления росе пота и слез (выделим здесь оттенки красного цвета — пламенных и багряных) в поэзии утверждается сопоставление капель росы с каплями крови. Так, в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837) М. Ю. Лермонтова читаем:

И погнулся крест, и вдавился в грудь;
Как роса из-под него кровь закапала...

Романтический образ усилен поэтами Серебряного века:

В подставленный сосуд вином
Струились огненные росы,
Как прободал ему жезлом
Грудь жезлоносец длинноносый
(А. Белый, «Вакханалия», 1906).

Или:

Туго согнутой веткой терновой
Мой венец на тебе заблестит.
Ничего, что рососою багровою
Он изнеженный лоб освежит
(А. Ахматова, «Anno domini», 1922).

В незавершенной поэме Д. Андреева «Песнь о Монсальвате» (1934–1938) встречаются оба образа: роса — пот и роса — кровь:

Уж смертная покрывает роса
 И желтые щеки в мелких морщинах,
 И жидкие старческие волоса.
 Что вами движет, хищники?
 Жажда кровавой росы!

Таким образом, за словом «роса» в составе поэтических иносказаний закрепляется определенная тематика, что дает основание рассматривать их (метафоры роса — пот, слезы, кровь человека) как поэтическое общее место.

Особое распространение получает топика росы, связанная с пейзажной тематикой. Истоки ее обнаруживаем также в поэзии XVIII в. И в этом конкретном словесном образе прослеживается связь со смыслами отвлеченного символа, что во многом объясняется общими жанровыми и тематическими особенностями произведений. Так, в оде В. К. Тредиаковского («Парафразис Вторья Песни Моисеевы», <1752>) значение пространственной безграничности и пророчества, звучащее в словах Моисея «как роса, речь моя» (Втор., 32:2), конкретизируется таким образом: «И снидут, как роса к цветку, / Мои вещания на доли». В поэзии современников Тредиаковского общее понятие «цветок» заменяется традиционными символами — розой и лилией, связанными с Богородицей²¹⁹, что указывает на сохранение традиционного значения росы как благодати. Так, в стихах Я. Б. Княжнина читаем:

Как капля утренней росы
 На белых лилиях блистает,
 Когда в ней солнца луч играет,
 Слеза кропит твои красы
 (Вечер, 1787).

Роза и лилия — излюбленные цветы и в лирике А. А. Фета, неоднократно встречаются в стихотворениях «Вечерних огней». Символический подтекст создается, в частности, сочетанием с традиционным образом росы:

Вижу, вижу! счастья сила
 Яркий свиток твой раскрыла
 И увлажила росой
 (Роза, 1864).
 Так пышут холодом на утренней росе
 Упругие листья у лилии стыдливой
 (Купальщица, 1865).

Обращение к библейской символике прослеживается в строках послания Ф. И. Тютчева А. В. Плетневой (1870): «Чему бы жизнь нас ни учила...»:

И увядание земное
 Цветов не тронет неземных,
 И от полуденного зноя
 Роса не высохнет на них.

Отзвуки традиционной семантики слышны и в строках Б. Пастернака:

Огарки, а светлей костров
 Вблизи, а чудится, верст за пять
 Росую черных катастроф
 На волоса со сводов капит
 (Уральские стихи. 1916–1918).

Не менее чем символ и троп, распространено в русской лирике упоминание о росе как знаке раннего утра или позднего летнего вечера. В этом случае данная пейзажная деталь имеет хронотопическое значение, указывает на национальные климатические особенности. В связи с этим роса изображается на растениях, названия которых прозаичны и однозначны, образ становится более приземленным, хотя в ряде случаев можно проследить связь с библейским символом. Например, стихотворение А. Толстого «Ты знаешь край, где всё обильем дышит...» (1840):

Ты знаешь край, где утром в воскресенье,
 Когда росой подсолнечник блестит,
 Так звонко льется жаворонка пеньё...

Упоминание росы на огородном подсолнечнике в данном случае — прием воссоздания крестьянского пейзажа. Но сохраняющийся в читательской памяти символический ассоциативный план углубляет прочтение, создавая впечатление благословенного и благодатного края из эпического прошлого. (Напомню слова из книги Бытия: «Да даст тебе Бог от росы небесной и от тука земли, и множество хлеба и вина», — Бытие 27:28).

В пейзажной лирике XIX в. слово *роса* используется и в прямом номинативном значении, т. е. не являясь иносказанием. Оно затушевывает поэтическую условность художественной картины, как, например, в стихотворении И. Никитина «Утро» (1854):

Куст заденешь плечом, –
 на лицо тебе вдруг
 С листьев брызнет роса серебристая.

Дальнейшее развитие этой тенденции проявляется в неуклонном снижении образа — вместо библейского «крин» с каплями росы появляются, соответственно фольклорной традиции, трава, подсолнухи, крапива, капуста. Например, в «Коробейниках» Н. А. Некрасова (1861):

Лен стлала до самой ноченьки
По росистым по лугам.

Позже — в лирике С. А. Есенина:

Вот уж вечер. Роса
Блестит на крапиве.
Я стою у дороги,
Прислонившись к иве.

Народные поверья отражены в строках:

Кругом роса медвяная
Сползает по коре,
Под нею зелень пряная
Сияет в серебре
(Черемуха, 1915).

Пародирование текстов, в которых используется этот образ (преимущественно как элемент псевдонародного стиля), свидетельствует не только о его распространенности, но и девальвации уже в середине XIX в.:

И тройка назад поскакала,
Сметая с капусты росу...
Стоит огородник угрюмо
И пальцем копает в носу
(К. Прутков. На взморье (Подражание Гейне), 1854)

Роса на листьях, как алмаз,
Слезам крупными дрожала,
А в небесах луна, как таз,
Суконкой вытертый сейчас,
Над темным городом всплывала
(Д. Минаев, Отрывок из романа, который никогда не напечатается... 1861).

Алмазная роса (образ, восходящий к высокой традиции) в данном случае противоречит сравнению луны с тазом, вытертым суконкою.

Как предмет пародии данная пейзажная деталь сохраняет свою актуальность и в конце XX в., например, «Послание Л. С. Рубинштейну» (1987–1988) Т. Кибирова:

Слышу трели жаворонка,
вижу росы на лугах,
заливного поросенка,
самогонку в стаканах.

Роса как яркая и широко распространенная в поэзии деталь национального пейзажа попадает в ряд негативных стереотипных представлений о России.

Таким образом, история функционирования пейзажной детали свидетельствует об изменении ее семантики — от абстрактного символического значения к конкретике иносказания. Общий смысл этой тенденции — реализация каждого из возможных значений символа в поэтических образах (сравнении, метафоре, метонимии). Сохранение определенного круга устойчивых значений, связанных с данным образом, позволяет рассматривать фигуру речи как стереотипный образ, своеобразный поэтический топос, т. е. внеличностный стилевой элемент — как определяют топос современные литературоведы²²⁰.

Топика росы включает следующие значения: роса — благодать, присутствие высшей силы; роса — пот, кровь, слезы, сопровождается *аналитическими* (т. е. включенными в содержание словами) эпитетами *чистый, прозрачный, кратковременный*, а также оригинальными: *красная (багровая, огненная), черная* роса. Топос *роса* сочетается, с одной стороны, с церковнославянской лексикой и библеизмами, а с другой — с фольклоризмами, что обогащает поэтическую семантику текста, отражает особенности мировосприятия и мировоззрения поэта. Использование в пародии росы как пейзажного топоса становится знаком стертости, стереотипности и девальвации образа.

Е. Ю. Полтавец

Нефеломанты и нефеломаны в русской литературе XIX века

— Считал их росой, и туманом, и
слякотью мокрой...

— Знай же теперь: это вот кто пи-
тает ученых, и врачей, и гадателей...
описателей высей надзвездных...

Аристофан. «Облака»

Нефеломаны не обязательно *любят* облака; нефеломаном можно назвать и того, кто испытывает странную зависимость от облаков, чувствует потребность наблюдать за ними и в большей или меньшей степени предается анимистическим представлениям по отношению к этим атмосферным явлениям. Нефеломанты (гадатели), ощущая свою мистическую связь с

облаками, в этом смысле тоже являются нефеломанами, приближающимися к этойкой «профессиональной» нефеломании.

Если начать, как и положено, с мифологии, то в Древней Греции можно обнаружить прежде всего нефелофилию. «Из сыновей Эола Афамант, царствовавший в Беотии, породил от Нефелы сына Фрикса и дочь Геллу», — деловито сообщает Аполлодор²²¹. Гигин же, составляя на латинском языке свой непритязательный справочник, уже сообщает об Афаманте, что тот «от своей жены Тучи имел сына Фрикса и дочь Геллу»²²², т. е. переводит на латынь греческое имя богини Нефелы как «Небула» («Туча»).

От Нефелы родились и кентавры (Гигин). Так что облака — это и «белогривые лошадки», как в песенке, и, конечно, барашки. Баран с золотым руном, помогавший Нефеле спасти ее детей Фрикса и Геллу от злобой мачехи, был сыном Нептуна и Феофаны, которые сочетались браком на острове Крумисса, превратившись в барана и овцу: другие женихи, преследовавшие Феофану, не смогли узнать ее в образе овцы (Овидий, Гигин). При этом достоин упоминания тот факт, что Феофана была внучкой бога солнца Гелиоса, а Нептун, как известно, бог морской стихии. Солнце и вода порождают золотые барашки облаков; закономерно, что золоторунный баран выступает в мифе фактотумом богини облаков.

В ведийской и особенно индуистской мифологии нефелофильские мотивы представлены гораздо шире. Многочисленные прекрасные апсары, способные соблазнить даже магов-аскетов, обитают в основном на небе, само же слово «апсара» означает, по мнению индологов, «неимущая образа» или «шествующая по водам», «вышедшая из воды». Некоторые апсары обязаны своим рождением «воображению Брахмы» и способны «как угодно менять свой облик»²²³ (происхождение из воды и воображения, связь с небом и изменчивость форм — все это присуще прежде всего «облачным девам»). В сварге (на небесах Индры) апсары убажуют павших в бою доблестных воинов. В более суровой скандинавской мифологии павшие в битвах воины перемещаются в вальхаллу с помощью валькирий, которые летают на облаках; воины пируют, а валькирии подносят им угощение. На связь с облаками указывает и имя одной из валькирий — Мист, что означает «туманная». Если апсары хранили напиток бессмертия — амриту, то и валькирии, видимо, неспроста представлялись девами не только вооруженными, но и раздающими воинам в вальхалле чаши и кубки. Мотив чудесного напитка жизни сохраняется в тесной связи с облачными девами и в славянской традиции. Благодатный дождь, которым изливаются облака и без которого невозможна жизнь на Земле, отождествлялся предками славян с молоком «облачных жен» или «небесных коров» (А. Н. Афанасьев в своих фундаментальных исследованиях проводит аналогии между всеми «облачными девами»: апсарами, валькириями, ру-

салками; причисляет к ним и вил — хранительниц «живой» воды.) Соответствующая мифологическая семантика облачных дев в славянском и балканском фольклоре рассматривается Н. И. Толстым и другими исследователями.

Итак, в самых древних представлениях о тучах и облаках, видимо, чаще всего акцентируются фемининные качества облачных божеств: способность давать молоко, округлость форм²²⁴, роскошные длинные кудри (руно), с которыми ассоциируются клубящиеся облака. Даже не отличающиеся кротостью, вооруженные мечами и копьями валькирии все же выполняют прежде всего функции сестер милосердия: доставка воинов в вальхаллу и снабжение их напитком вечной жизни. Небесные же угрозы (молния, гром, град, исходящий из тучи и вредный для урожая) связаны не с добрым округлым облаком, а с богом-громовержцем и с некоторыми демоническими существами, с летающими змеями и драконами, с душами «заложных» и «нечистых» покойников, с «планетниками» — словом, с атмосферными духами, которые могут вредить человеку «по собственной инициативе» или управляться (изгоняться либо насылаться) колдунами-облакопрогонниками. Эти демоны не являются облаками, облака и тучи для них только среда обитания. Косвенное подтверждение этому находим в кличках коров: называя свою корову «Тучей» или «Хмарой», крестьянин, конечно, имел в виду не вредоносное, а доброе небесное божество²²⁵.

В эпической мифологии первоначальный фемининный смысл облака утрачивался не до конца. Герои германо-скандинавской мифологии и эпоса нибелунги, или «нифлунги», — дети *тумана* и тьмы (существует гипотеза, что и само название «нибелунги» произошло от немецкого *Nebel* — «туман»); к ним могут принадлежать богатыри, великаны, обладатели подземного клада. Но и в этом случае героиня эпоса Брюнхильда отождествляется с валькирией, и, как говорит Ж. Ле Гофф, «миф о валькирии является примером пары, объединяющей сверхъестественное существо и смертного, преимущественно рыцаря»²²⁶. Анализируя эддические сюжеты и «Песнь о нибелунгах», Ле Гофф заключает: «Начав с того, что провожала павших воинов в рай, валькирия заканчивает тем, что вовлекает их в любовь, роковой финал которой — смерть»²²⁷.

В комедии Аристофана «Облака» тема облаков получила совершенно иное развитие (предвосхитившее мотив «разумного облака» в литературе XIX и XX вв.), а в лирической поэзии первый шаг от всей этой нефелфильской тематики к теме нефеломании сделал индийский поэт и драматург Калидаса (V в.), автор поэмы «Мегахдута» («Облако-вестник»), герой которой, якша²²⁸, наказанный богом Куберой и сосланный в далекие края, обращается к облаку с просьбой полететь на родину и передать весточку жене. Описание «маршрута» облака представляет картины природы Индии и жизни древних индийцев, а в поэме в целом выражено настро-

ние, столь знакомое нашему современнику по песне М. Таривердиева на слова Р. Рождественского из фильма «Семнадцать мгновений весны»: «Облаком, сизым облаком / Ты полети к родному дому».

Нефеломански-мифологические обертоны образа Исаева-Штирлица, отсылающие к созерцанию неба князем Андреем в «Войне и мире» Л. Толстого, плюс знаменитая сцена лиозновского фильма, когда, «выйдя из машины возле старого толстовского дуба, он (Штирлиц. — Е.П.) неожиданно и закономерно превращается в Андрея Болконского из фильма Сергея Бондарчука»²²⁹ дали В. П. Рудневу основание заключить, что «князь Андрей Болконский в “Войне и мире” действительно двойник Штирлица»²³⁰. «Он так же активно реализует влечение к смерти <...> Болконский — это шпион Господа Бога на земле, и он умирает, когда его миссия заканчивается»²³¹, — пишет Руднев, вовлекая в свое исследование культурологического контекста и анализ ролей Вячеслава Тихонова (Андрей Болконский и Штирлиц в отечественных фильмах).

Однако для нашей нефеломанской тематики важны: 1) связь мотива облака-вестника с мотивом странничества-изгнанничества (у Руднева акцентируется талантливо проведенная Тихоновым в той и другой актерской работе тема внутренней эмиграции) и 2) связь мотива любви к облачной деве с мотивом смерти. Изгнанничество и странничество «тучек небесных» в пушкинской и особенно лермонтовской поэзии слишком хорошо известно. Остановимся на дальнейшем развитии традиции, повлекшем иное распределение и переплетение вышеназванных мотивов. Шедвр А. А. Фета «Облаком волнистым...» (если нужен пример «абсолютного стихотворения», то вот он, перед нами) тоже говорит о страннике и далеком друге, хотя облако здесь — это облако пыли из-под копыт коня, как бы мгновенная проекция небесных облачных табунов на земную суету. Огнепоклонник и астрофил, Фет недолгобливает облака, закрывающие небесные огни, поэтому скитающаяся туча и «несмелые» туманы получают у него весьма слабое сочувствие: «На родину тянется туча, / Чтоб только поплакать над ней» («Из дебрей туманы несмело...»).

Ф. И. Тютчев, как гидрофил, напротив, с удовольствием созерцает и «круглообразный светлый храм», построенный на небе облаками и обещающий «дни воскресные» в «горнем неземном жилище», и обычные облака в теплом воздухе весны, не сулящие никаких «утех рая», кроме майского погожего денечка²³². Глубочайшая тютчевская нефеломания закономерно отводит облакам роль примирителей в сакральном противостоянии мига и вечности, Земли и Неба. Еще одно тютчевское стихотворение, которое начинается строкой «В небе тают облака...», саму эту эфемерность облаков и текучесть реки превращает в символ вечности: «Чудный день! Пройдут века / Так же будут, в вечном строе, / Течь и искриться река / И поля дышать на зное». «Грезовидец всегда находит обла-

ко, чтобы преобразить его, — говорит Г. Башляр. — Облако помогает нашим грезам о преобразении. <...> В таких грезах об исчезновении облака в голубом небе грезащее существо всем своим бытием участвует в некоей тотальной сублимации. Воистину это образ сублимации абсолютной. Это самое дальнее путешествие»²³³. Тютчевская сублимированная нефеломания перерастает в нефеломантию, и именно в тот момент, когда исчезает завеса облаков и открывается Белая гора²³⁴ (профанический взгляд увидит в этом наполненном библейским смыслом орониме лишь кальку «Монблана»): «А там, в торжественном покое, / Разоблаченная с утра, / Сияет Белая гора, / Как откровенье неземное» («Утихла биза... Легче дышит...»). «Разоблачение»²³⁵ Белой горы, произведенное облаками-вестниками, предвещает откровение об иной жизни («торжественный покой») и происходит вследствие воспоминания о родном крае (мотив изгнания) и о смерти: «Когда бы там — в родном краю — / Одной могилой меньше было». Мантический смысл «разоблачения» — в приоткрывающейся тайне «иног бытия».

В то же примерно время в русской прозе также совершается переход от концепции облака-девы к представлению об облаке-вестнике. «Вечные странники», наделенные отсутствием страстей, или «тучка золотая», метафоризирующая своенравную красоту²³⁶ (апсары всегда блистают многочисленными золотыми украшениями), и в прозе уступают место столь утонченной символической (в толстовском эпизоде созерцания облаков Андреем Болконским), что образ воспринимается двояко: и как символ, и как возврат к мифологическому сознанию, но на каком-то неизмеримо более высоком уровне, чем простодушная нефелофилия древних. Толстой создает свою вибрацию смысла, погружая героя в такое измененное состояние сознания, которое открывает ему тайны, недоступные для обычного человека. Болконский мысленно ставит спокойных доброжелательных облачных небожителей в пример воюющим людям: «Не так, как мы...». Облака-вестники обещают не рай, не любовь апсары или пир валькирии, а МИР, т. е. смирение и покой. Нефеломания и нефеломантия совершенно тютчевские: акцентируются смерть на чужбине, мечта о возвращении в родной дом, мантическое откровение о подлинном смысле жизни и настоящем величии. При этом Толстой с подозрительной беспечностью оставляет читателя в неведении, где находился князь Андрей после заключения Ларрея о его предсмертной агонии и как умирающему удалось выжить. Ровно через четыре месяца, день в день, подобно Лазарю четверодневному, герой Толстого возникает в неистовой метели около родного дома²³⁷. Если вихри, бури и метели суть проделки планетников и других атмосферных и облачных духов, в которых превращаются умершие ранней и неестественной смертью, то метонимическая цепочка, образующая мифологический подтекст, ясна: душа погибшего на поле брани воина

возвращается домой с помощью облака-вестника. В дальнейшем князь Андрей так же внимательно, как он наблюдал за облаками, прислушивается к говору волн (другая ипостась облаков), подтверждающих слова Пьера о вечной жизни.

«Они шли мимо меня, все в белом, с покрытыми головами. Они медленно двигались по лазоревому полю. Я глядел на них — мне было покойно, я думал: “Так вот она, смерть”... Белые все так же плыли мимо глаз. Мне стало тревожно. Я сделал усилие, чтобы пошевелиться, и услышал стон. Белые поднимались и плыли теперь страшно высоко...»²³⁸. Этот знаменитый фрагмент из воспоминаний А. Н. Толстого о Н. С. Гумилеве (записанный мемуаристом рассказ Гумилева о том, чем кончилась попытка суицида) можно было бы принять за воспоминания Андрея Болконского об Аустерлице из черновых рукописей Толстого. Нефеломания получила в литературе Серебряного века новое преломление, хотя и основывавшееся на имеющих прямое отношение к мистической партиципации образах Толстого, но обращение к XX в. выходит за рамки настоящей статьи.

В качестве геральдического символа облако изображается на гербах, в этом случае его семантика связана с божественным покровительством, благословением и т. д. Облако изображено и в гербе графов Тизенгаузов. Блазонирование: «Во второй лазуревой части из серебряного облака справа выходящая рука в серебряных латах с золотыми украшениями держит золотую дворянскую корону»²³⁹. Общепризнанной прототипической ситуацией подвига князя Андрея в Аустерлицком сражении является гибель в этом сражении графа Ф. И. Тизенгаузена (1782–1805), зятя Кутузова. Тизенгаузен был смертельно ранен во время атаки, со знаменем в руках. Скончался он через несколько дней в доме одного из местных жителей в моравской деревне. Был ли Толстой знаком с геральдикой рода Тизенгаузов — неизвестно. Но Толстому, конечно, была известна связь «облака» со «славой»: облако — символ «славы Божией» в иконописи, Ветхом и Новом Завете. Да и слово «нимб» происходит от латинского «небула» — «облако». «Слава — один из самых значительных положительных образов в Библии, таинственная картина величия Бога, промелькнувшая в сердцах верующих. Это качество Бога, далекое от человеческого несовершенства и кажущееся несовместимым с конечностью его существования, но, вместе с тем, как это ни парадоксально, оно предлагается верующим как будущим его соучастникам»²⁴⁰. Именно к такому сакральному контексту отсылают монологи князя Андрея о желании славы и картина аустерлицкого облачного неба, которую читатель должен мысленно уподобить гигантскому храму. Профанический анализ мотива славы в толстовском творчестве без учета вышеописанного контекста — бесплоден.

Константин Левин в «Анне Карениной» в качестве нефеломанта созерцает облака, размышляя об устройстве своего хозяйства, о крестьянах, о возможной женитьбе на крестьянке. Движение облаков как бы предвещает появление проезжающей невдалеке кареты с Кити, и «вопросы к облакам» завершаются понятным герою знамением: ему суждено возобновить отношения с Кити. В этом смысле нефеломанская тема «Анны Карениной» значительно сужена и приземлена по сравнению с «высоким небом» героев «Войны и мира», как и искания Левина приземлены по сравнению с исканиями князя Андрея и Пьера. Левину облака предсказывают только семейное счастье, т. е. мотив облака вновь, казалось бы, объединяется с мотивом любви, как в романтической прозе. Но в финале романа небесный пейзаж (грозовые тучи и молнии) совершенно закономерно оттеняет самоуспокоительные размышления Левина на террасе между гостиной и детской. Толстой создает ситуацию, контрастную по отношению к ситуациям «Войны и мира». Князь Андрей и Пьер видят высокое спокойное небо в смертельно опасные, переломные моменты своей жизни: князь умирает на поле боя, Пьер, измученный пленом, находится в двух шагах от угрожающего ему конвоира с ружьем. Над Левиным же сверкают молнии, но он намеренно отворачивается от застилающих половину неба туч и старается смотреть на кусочек ясного неба, впрочем, тут же прерывает свои размышления, увлекаемый женой к созерцанию еще более важного предмета: нового умывальника. Умиленное отождествление героя с автором (Левин, или, как сейчас модно интерпретировать фамилию героя, — «Лёвин» — понимается как alter ego Льва Толстого), простительное разве лишь школьнику, но — увы! — ставшее чуть ли не общим местом в литературоведении, принесло много вреда трактовкам толстовского романа. Как бы то ни было, финальный портрет Константина Левина, спрятавшегося в семейный уют от грозы, — не автопортрет Толстого, и символика пейзажа в финале романа не оставляет на этот счет никаких сомнений.

Интересна и перекличка эпизодов грозы в «Анне Карениной» с «грозовыми» сценами «Грозы» А. Н. Островского (разумеется, присутствовавшая в творческом сознании Толстого). Для толстовской *Катерины* (Кити) как бы не существует неба, облаков, вообще природы. Кити-помещица варит варенье и не прогоняет (и на том спасибо!) прилетевшего на соблазнительный запах воробья — вот и все «общение с природой». Грозовая туча и даже разбитый молнией в том же лесу, где прогуливается Кити с ребенком, дуб (тут и без всякой символики читатель ужаснется вместе с бросившимся на поиски жены Левиным) не производят на эту *Катерину* никакого впечатления. У Островского, наоборот, главный мотив «Грозы» — утрированная психологическая метеозависимость главной героини, да и других персонажей. Что касается тотальной нефеломании и

даже мрачной нефеломантии (не только Катерина, но и большинство капиновцев только и делают, что обсуждают атмосферные явления или примеряют друг на друга орнитометафоры²⁴¹) персонажей Островского, то этот образный код (наряду с отчетливой орнитосемантической составляющей) есть не что иное, как эвфемизм иерофании, которая может случиться в любой момент, и тогда уж придется «явиться перед Богом» «со всеми помыслами лукавыми», чего и страшится Катерина. Таким образом, «нефелозависимость» персонажей «Грозы» и в первую очередь носительницы конфликта, центральной героини, есть не что иное, как ключ ко всей концепции: пьеса написана не о жестоких человеческих нравах и не о темных суевериях, а о взаимоотношениях человека с Богом, потому и называется метеосемантически — «Гроза».

Говоря о романтическом образе облака-девы, который в русской прозе предшествовал нефеломантическим образам Тютчева и Л. Толстого, назовем в первую очередь «Облако» (1836) К. С. Аксакова (авторский подзаголовок — «Фантастическая повесть»). Интересно, кстати, что в своей лирике К. Аксаков, напротив, не посвятил облакам ни одного доброго слова, называл их «тяжкими», «угрюмыми», «мрака покрывалом». Сюжет о любви к сверхъестественному существу, воплощающему добрые (облачная дева Эльвира в «Облаке») или враждебные (демоническая Цецилия в повести «Вальтер Эйзенберг») силы природы, в прозе К. Аксакова связан, как отмечают современные исследователи, с «натурфилософскими представлениями об одухотворенности природы»²⁴², особенно в духе фантастики немецких романтиков (Новалис, Л. Тик, Э. Т. А. Гофман и др.). Ю. М. Медведев видит в «изящном сюжете» аксаковского «Облака» предшественника «Соляриса» С. Лема и, главное, «Черного облака» Ф. Хойла²⁴³. Написанный профессиональным астрофизиком, роман «Черное облако» (переведенный и изданный на русском языке с сокращениями, обусловленными политической конъюнктурой) интересен не столько антропоморфизацией космического облака (разумное облако), сколько реализацией метафоры, представляющей мозг (орган человека и космических существ) в виде облака. Генезис образа «облако-мозг» связан не только с внешним подобием (мозговые полушария напоминают округлые облака), но в гораздо большей степени с представлением о полевой форме материи, о силе мысли, окружающей мозг, как облако. Что же касается ассоциативных представлений «мозг-облако», то они нашли выражение уже в «Петербурге» А. Белого²⁴⁴ (за четыре десятка лет до выхода в свет романа Ф. Хойла). Конечно, было бы наивным разбирать, кому здесь отдать первенство, кто чьи традиции продолжил. Метаобразы живут какой-то своей жизнью, но без мифологических облачных дев и изображения любви к облачной деве (в произведениях романтиков) путь к теме разумного облака был бы, наверное, более долгим. А может быть, начало этой

теме положено еще Аристофаном, ведь в его комедии разумные облака слетаются не куда-нибудь, а в «мыслительно» Сократа, и он характеризует их так: «Это дети небес, Облака, а для праздных мыслителей — боги / Величайшие, разум дающие нам, мысли острые, силу сужденья, / Красно-речия жар, убеждения дар...»²⁴⁵. И, несмотря на все издевательства Аристофана над софистикой, именно облака ассоциируются у него с мыслью и разумом.

В русской поэзии XIX в. наибольшее разнообразие нефеломании и нефеломантии представлено в лирике А. Н. Апухтина. Любимым поэтом Апухтина был Пушкин, любимым прозаиком — Л. Толстой, а любимым драматургом — Островский. Пушкинское «Снова тучи надо мною / Собрался в вышине...» («Предчувствие») откликнулось в одном из лучших стихотворений Апухтина «О, что за облако над Русью пролетело...», где облако символизирует пронзительную тоску, но не странника по родине, а патриота, сознающего нравственную гибель соотечественников. Правда, в финале выражается упование на преодоление нравственного ненастья: «Родник любви течет на дне души глубоко» (в стихотворении о родине и анаграммируется «родник»). Облако и туча в поэзии Апухтина большей частью не деталь пейзажа, а мантический знак, сопряженный с тяжелыми предчувствиями. Представлен и мотив облака, связанный с темой битвы, как в древнем эпосе («Солдатская песня о Севастополе», «A la pointe»). Но самая необычная интерпретация мифологемы облака представлена в стихотворении «Когда Израиля в пустыне враг настиг...», по интонации и ритму сходном со стихотворением «О, что за облако над Русью пролетело...» (ориентирующий на торжественность сильно пирихированный шестистопный ямб). Поэт преварил стихотворение указанием на библейский стих: «Исход, глава XIV, стих XX». В этом стихе говорится, что «столп облачный» «вошел в средину между станом Египетским и между станом сынов Израилевых». В апухтинском стихотворении «столп облачный» разделяет влюбленных. Но библейский смысл символа, конечно, иной. Облако — творение Господа, и поэтому оно и чудесный помощник в битве, и символ присутствия Божия среди своего народа. Картина «исхода» русской армии из Смоленска в «Войне и мире» Толстого также отсылает к библейской метаситуации «исхода», причем символические пейзажные детали, в числе которых то обстоятельство, что пыль «стояла облаком над войском», напоминают об «облачном столпе».

Интересно, что изображение облака в русской поэзии не раз оказывалось чем-то вроде «пробного камня» для испытания образной системы поэта или эстетической чуткости читателя. И. С. Тургенев, проверяя поэтическое чутье знакомых, предлагал найти неудачный образ в пушкинском стихотворении «Туча». Л. Н. Толстой и А. А. Фет отгадали: «И молния грозно тебя обвивала» (молния не обвивает тучу). «Отец, по примеру

Тургенева, предлагал этот вопрос разным лицам и по ответам судил о их художественном чутье»²⁴⁶, — вспоминал сын Льва Толстого, С. Л. Толстой. В XX в. именно многострадальный «косматый облак» В. М. Сидорова («Косматый облак надо мной кочует / И ввысь уходят светлые стволы») запустил серию пародий, из которых самой знаменитой и самой смешной стала пародия А. А. Иванова «Высокий звон» («В худой котомк поклав ржаное хлебо...»), а потом и открыл дискуссию об уместности и допустимости архаизмов и диалектизмов в лирике (форма «облак» сохранилась в поэзии Ф. И. Тютчева и даже А. А. Блока, которым критики и пародисты за это не пеняли).

Итак, облачный миф — миф о взаимодействии человека с небом и небесными явлениями. «Основной мотив славянской мифологии — связь “того” света с “этим” (земным) светом»²⁴⁷, — пишет Н. И. Толстой. Но ведь это и связь с небом! Образам нефеломанов большей частью сопутствует мотив трагической гибели, обреченности; установление связи с небом почти всегда совершается за счет ослабления связи с землей; нельзя безнаказанно находиться на границе между «тем» и «этим» мирами (Катерина в «Грозе» Островского, Андрей Болконский в «Войне и мире» Л. Толстого, Лотарий в «Облаке» К. Аксакова). Нефеломаны часто предстают не только идеалистами, романтиками и (что вытекает из идеализма) перфекционистски настроенными нравственными ригористами, но и подчас незащищенными, порой гонимыми обществом и/или родственниками и ближайшим окружением (Катерина Островского не находит взаимопонимания в семье, у толстовского князя Андрея сложные отношения с отцом, не говоря уж о его светском окружении, да и Лотарий у Аксакова терпит насмешки окружающих, отдаленности от общества, а потом и умирает одиноким, однако превращается в облако). Успокоившийся, счастливый в семейной и всякой другой сфере нефеломан немислим (Левин в финальном эпизоде «Анны Карениной» намеренно отворачивается от созерцания туч, но они-то и предвещают, что «покоя — нет»).

Анализ мотива облака в литературе XX в. требует специального исследования. Но кажется, общение человека и облака стало в XX в. более тесным. У Маяковского трое из шести тучек антропоморфны («Тучкины штучки»). «От облака до человека недалеко — если через птицу», — уверял Поль Элюар²⁴⁸. «Слышу белого облака белую речь», — писал А. А. Тарковский. У Ф. Хойла ученые, установившие контакт с разумным космическим облаком, испытывают участь всех земных нефеломанов: правительства всех стран угрожают им и облаку уничтожением, облако же открывает им неземную божественную мудрость, сознательно идя на смерть.

«Знай, что из каждого царства природы приходят в мир чудные создания»²⁴⁹, — предупреждал еще в XIX в. К. С. Аксаков. По-видимому,

образ облака в искусстве XX в., сохраняя свою базирующуюся на мифе иерофантическую символику, все больше соотносится с открытиями художественной антропологии.

А. Д. Казимирчук

Образ природы в литературной сказке Николая Каразина «С севера на юг»

Литературная сказка Н. Н. Каразина «С севера на юг. Путевые воспоминания старого журавля»²⁵⁰ вышла в 1890 г. в издательстве А. Ф. Девриена в Санкт-Петербурге с рисунками автора, затем переиздавалась при жизни писателя (1899, 1907). Дважды с разрешения автора в 1890 г. и 1904 г. выходила в Париже на французском языке с оригинальным названием «От Волги до Нила по воздуху. Воспоминания серого журавля»²⁵¹. В полное собрание сочинений (1904–1905) Каразина, изданное П. П. Сойкиным в Санкт-Петербурге, сказка включена в двадцатый том, озаглавленный «Сказки деда Бородатого», куда вошли произведения из сборника 1895 г. «Мои сказки», который был посвящен внучке писателя Магде.

В двадцатый том сказка вошла под заглавием «С истоков Волги до верховьев Нила. Путевые впечатления журавля»²⁵² как повесть, а под заглавием «С севера на юг» опубликован ранее (1874–1875) большой роман, повествующий о трагических судьбах уральских казаков-староверов, жителей деревни с говорящим названием «Малые Кандалы», вынужденных переселенцев в Среднюю Азию, на Амударью. Провести параллель между романом о переселенцах и литературной сказкой о перелете журавлей сложно, ведь «кандалинцы» навсегда покинули «проклятое» место, где «спят ночью, а днем укрываются от ненастья»²⁵³; они попытались устроиться в Туркестане лучше, чем жили прежде, что им, в отличие от птиц, так и не удалось. А журавлиный клин в «путевых заметках» улетает исключительно на время «осени, а за нею длинной, суровой зимы»²⁵⁴ и каждый год, продолжая предначертанную природой традицию, возвращается на родину. Повествование ведется «с севера на юг» от лица только что родившегося журавля, который был весьма «озадачен всем, что видел перед собою»²⁵⁵, это делает произведение лирической сказкой об «открытии мира» новорожденной птицей. Поэтому дети, читающие сказку, познают окружающий мир вместе с едва оперившимся журавлем и взрослеют вместе с ним.

Помимо увлекательного сюжета, повесть-сказка содержит сведения по географии, флоре и фауне тех мест, через которые пролегает путь жу-

равлиной стаи — это и Москва, «город на громадных холмах»²⁵⁶, который «почти пополам перерезан рекой»²⁵⁷, и «соборы и храмы, обнесенные тяжелыми, каменными, зубчатыми стенами»²⁵⁸ великолепного Киева, и Варна — «город у самого моря»²⁵⁹, и «огражденный грозными укреплениями... угрюмых крепостных стен»²⁶⁰ царь-град — Константинополь, и Брусса, и Левкозея (ныне — Никосия), и Яффа, и Порт-Саид, и Хартрум... Прижизненные издания, помимо литографий, гравюр и рисунков, включали красочную карту перелета журавлиной стаи.

Н. Н. Каразин — яркий художник, поэтому литературно-художественный пейзаж становится одним из компонентов текста, и все предыдущие издания сказки, в том числе 1993 г.²⁶¹, снабжены иллюстрациями автора. А одно из последних изданий 2006 г., вышедшее ограниченным тиражом в издательстве при МГУ им. Ломоносова,²⁶² сопровождается рисунками отнюдь не каразинскими, поэтому лишено того очарования первых книг, где изящная графика самого автора идеально дополняет произведение. Однако сказку-путешествие предвосхищает вступительное слово издателя, где подчеркивается вклад Николая Каразина в русскую литературу и важность переиздания его многочисленных произведений.

Пейзаж в произведении, с одной стороны, самостоятельная картина, которая выполняет изобразительные функции, неустанно меняется, обозначая цикличность жизни, а с другой, связан с действием и зависит от него. Он выполняет различную роль — описывает место действия и привлекается для лирической передачи той или иной оценки жизненных явлений. Пейзаж в литературной сказке — это средство для характеристики героев, их душевных настроений. Общее ощущение восторга непрерывно сопутствует повествованию: «так хорошо, так величественно, так ново было то, что развернулось перед моими глазами», что «я просто пискнул во все горло от восторга от какого-то небывалого, не испытанного еще чувства восхищения»²⁶³, или «действительно, местность нашей родины была прекрасна!» (80).

Полет журавлей — это метафора жизни, отработка жизненного пути, который мы преодолеваем день ото дня в сторону заходящего солнца. С севера на юг — это не просто направление перелета стаи птиц, это — жизненный путь человека, который познает себя, свою душу. Преодолевая препятствия, молодой журавль становится отважным, он взрослеет и рассуждает о жизни мудрее: «в таком большом путешествии нельзя рассчитывать на одни только удовольствия» (87) или «строгий порядок — залог успеха, особенно не дома, а на чужой стороне, да еще в таком многолюдном собрании» (131). Мир животных и птиц не только одушевляется («строгий и могучий папаша», разговаривая о старине вместе с остальными журавлями, «вытанцовывает вечерний привет заходящему солнцу» (79), но и одухотворяется (герои, «как следует всякой порядочной птице...

появляются на свет Божий» (75), они дружат, заботятся друг о друге, мечтают, делятся личным опытом, дают мудрые советы, читают стихи, пишут и поют песни, используют в речи афоризмы и шутки).

Каразин любит Россию, ее широтами, просторами, многообразием и многоликостью образов: «Невдалеке виднелась большая деревня. Окна новых, украшенных резьбою изб весело играли на солнце; за эту деревней тянулись желтые полосы крестьянских полей, а на них рядами... торчали кучами сложенные снопы хлеба — копны... За полями шли небольшие перелески, то темные — еловые, то березовые, с красивыми белыми, точно серебряными стволами и пожелтевшей, уже осыпающейся листвой...» (89). Писатель предан не только российской природе; он, рожденный в Ново-Борисоглебской слободе Богодуховского уезда Харьковской губернии, не скрывает непомерную любовь к Малороссии: «Своего родного темно-зеленого ельника мы уже больше не видели, да и красавица березка стала появляться все реже и реже. Зато взамен их... расстились кудрявые, дубовые леса, частью уже терявшие свою листву, частью еще сохранившие свой роскошный убор... И какой пестрый — красивый!» (106). В описаниях окружающего пространства автор постоянно использует многоточие, показывая тем самым не только незавершенность высказывания, но и отсутствие нужного, самого точного определения.

День за днем растут и взрослеют маленькие журавли; мир, окружающий их, насыщен запахами, красками и звуками. Неподражаемы образы времени суток: «Рассветало быстро... и под синюю зубчатую стеною елового леса блеснули золотые пятна света, предвестники солнечного света» (99); наступает день: «По небу теперь уже плавно плыли большие белые облака, и в озере эти облака также плыли, сливаясь одно с другим, меняя свои причудливые, округленные формы» (76); затем приходит вечер: «Солнце садилось такое красное, разливая по небу и по болотам зловещее пожарное зарево, в воздухе была полная тишина...» (87), «А ночь была длинная, темная-претемная, и на небе ярко горели бесчисленные звезды... Млечный Путь рассекал небосвод...» (131), темное ночное небо — «вызвездилось». Своеобразие описания образов времени дня и ночи неразрывно связано с возмужанием и спецификой мировосприятия главного героя — молодого журавля, глазами которого мы смотрим на окружающий мир.

Описания времен года насыщены цветом и светом, характерными для Каразина-живописца. Осенью полянки «усеяны красными точками запоздавших цветов», везде превалирует «золотисто-желтый цвет» (106). В сказке множество описаний летнего пейзажа, радостного, переполненного солнцем и теплом, а зимний пейзаж знаменует окончание цикла — глава журавлиной стаи Долгонос-Всезнайка умирает. Мажорный оптимистичный пейзаж, характерный для произведения, меняется на унылый —

минорный. Природа знаменует это событие, перед смертью старика пейзаж меняется: «погода становилась туманнее <...> туман бы это еще ничего, но страшно было грозное затишье, страшен был этот удушливый воздух, пропитанный как будто серой. Багрово-красный свет виднелся в стороне заката, но быстро потух, и наступил непроницаемый мрак» (178).

Этим один цикл завершается, начинается новый — главой клина становится уже возмужавший герой сказки. Так предполагается природой: старое уходит, оставляя место новому; начинается весна «со своими шумно бегущими вешними водами, с первой зеленью, первыми цветами подснежника...» (186).

Лейтмотивом в сказке условно можно считать образ воды как символ времени, перемен: сначала — болотца, ручьи, протоки, озера, «веселые» речки и речушки, затем — большие реки (Волга, Дунай, Нил) и, наконец, море, «необъятное, волнующееся темно-синее водное пространство», которое, «сливаясь с горизонтом, расстиралось и... рокотало глухо, будто сердилось...» (131). Водное пространство всегда четко отражает настроение героев и является предвестником будущих событий, например шторма: «гладкая водная поверхность стала подозрительно колыхаться <...> Там поднималось что-то грозное, громадное, охватившее дугою чуть не полгоризонта, и двигалось к нам» (146). Звуки птичьих голосов слышатся автору в зеркальной глади воды, когда описывается душевное равновесие и умиротворенность героев сказки: «В воздухе, и в одиночку, и попарно, и целыми крикливыми стаями летели разные птицы — и в озере тоже... казалось даже, что резкие крики этих птиц одинаково повторялись их отражениями» (76).

Море — ключевой образ водного пейзажа. Оно предстает во всей полноте цвета («прекрасный, синий», «густая синева», волна — это «зеленая гора с пенистым гребнем») и запаха. Море наполнено «каким-то особенным звуком, не похожим ни на шум городов, ни на гул далекого ветра», оно клокочет, наполняется «тревожным гулом» и «глухими ударами волн». Море олицетворяется, оно «тяжело дышит», «подозрительно колышется» и «ревет, словно какое-то сказочное чудовище». Шторм — «грозен», «громаден», «охватывает дугою чуть не полгоризонта», он «гонит перед собою тяжело клубящиеся облака» (146), в его описании много метафор, сравнений, эпитетов, звуковых и цветовых характеристик.

Небо — один из главных природных объектов у Каразина, оно запахнуто и простирается над миром, наблюдает за нами, словно глаз божий. Отрываясь от земли, герой чувствует успокаивающее «неясное, туманное» присутствие чего-то большего, чем он сам. Все, что его волнует в эту торжественную минуту, когда он, «откинув назад свои длинные ноги», поднимается к небу, — это только «равномерный, могучий взмах... крыльев да свист рассекаемого холодного воздуха» (88). Описывая небо,

солнце, воздух, туман, автор не жалеет эпитетов. Облака в повествовании — «красивые, золотые, подрумяненные снизу, легкие»; «сплошной густой» туман, еще и «звенящий»; «царствующая» тишина — «глубокая»; мгла — седая; свет «живительных лучей солнца» — Божий; дали — «бесконечные до сплошной синевы»; утренний воздух — «свежий, будто немного морозный»; ветер — «легкий, ароматный, тихий, теплый».

Автор наделяет животный мир точными и выразительными характеристиками, где у каждого вида есть особое качество: хорек — «маленький, юркий и красивый», лисица — «красивая с виду, но злая красновато-серая, они большие разбойники и страшные враги», аисты — «большие драчуны», чайки — «болтливы», утки — «сплетницы».

Восприятие природного мира индивидуально и неповторимо, автор олицетворяет не только животных и птиц, но и облака, солнце и звезды: «...утренняя заря успела уже разлиться чуть не в полнеба, и последние звезды чуть теплились, утопая в блеске наступающего дня». Мотив одухотворенности окружающего мира заложен в гармонии природы и Божьего мира. Россия Н. Н. Каразина — скорее лубочная, как на его рождественских открытках, чем божественная, при этом описание природы пронизывающе откровенно и реалистично. Внимание героев, а в их лице автора, привлекают «чарующие картины» полей, лесов, садов, рек, озер: темно-зеленый ельник у него — «родной», березка, именно березка, а не береза — «красавица», дубы — «кудрявые», «сохранившие свой роскошный убор» (106).

Люди зачастую противостоят природе, им приписаны разрушительные свойства: «в нашей стороне, слава Богу, людей нет, значит — все чисто, честно и покойно», «пастухи... эти нас не тронут, это мелкота! <...> Вот там, дальше на полдень, живут изверги, настоящие разбойники» (79), «людей нельзя считать в числе пород, дружески расположенных к нам, птицам (да и не к одним птицам)» (82). Однако человеческий быт воспринимается журавлями как часть природы, как ее априорный элемент, хотя и опасный: «Перед нами все роскошнее, все разнообразнее развертывалась чарующая картина: мы перелетели какую-то очень широкую реку — видели местами церкви и человеческие жилища... прямые как стрелы дороги, по которым с громом и грохотом катались целые дома на колесах, и тащило их впереди страшное чудовище с огненными глазами и длинным дымным хвостом» (92).

В описании окружающего мира у писателя постоянно встречаются восклицательные знаки — не только как признак восторга и восхищения: «Как это весело, как это красиво!» (93), но и как знак внимания («Слушайте!», «Вернее будет!», «Оставь!», «Вот уж несколько!» и т. п.), предупреждения («мы это потом сделали, и не напрасно!», «За детьми не углядишь в такой сумятице!», «Хорошему примеру отчего же не последо-

вать!» и т. п.) и опасности («Надо перебираться!», «Это охотники!» и т. п.).

Природа соответствует чувствам и переживаниям главных героев, создает определенную атмосферу, «когда душевное состояние героев передается окружающей их природе»²⁶⁴: «Дневные голоса и звуки сменились новыми, не всегда понятными, полными страшной таинственности. Становилось невольно жутко на душе, словно предчувствовалась какая-то неотразимо надвигающаяся на нас смертельная опасность»²⁶⁵. Последнее, что видит журавлиная стая, подлетая к своим гнездовьям, — это пасхальная ночь «великого праздника... и птицы разделяли как будто радость и тихий мир, царствовавший в эту минуту в сердцах человеческих. Это был светлый привет родины...»²⁶⁶.

Пейзаж, как известно, непрерывно связан с пространством, представляет описание открытой (незамкнутой) картины местности и является частью реальной обстановки, в которой разворачивается действие, воссоздавая внешнюю, по отношению к героям, среду. Природа в сказке вливается в сюжет и подчеркивает события, которые происходят в журавлиной стае, окружающем ее пространстве, дает представление о том, как разнообразен и интересен мир. Пейзаж у Н. Н. Каразина — это способ не только описать окружающий мир, постичь бога, признаться в любви к родине, но и поиск себя в этом мире.

А. И. Смирнова

Природные константы в лирике серебряного века

По словам литературоведа, культуролога, философа Г. Д. Гачева, первое, что определяет «лицо народа», — это природа, «среди которой он вырастает и совершает свою историю», «она фактор постоянно действующий»²⁶⁷.

Природа является показателем поэтического мышления²⁶⁸, позволяя выявить «принципиальные моменты мышления там, где чаще предпочитают описательно заниматься функцией пейзажа»²⁶⁹.

В 2008 г. издательство «Эксмо» в «Золотой серии поэзии» выпустило книгу «Времена года в поэзии Серебряного века. Какие дни и вечера!..», представляющую для нас интерес *натуроцентристским* принципом отбора текстов — 228 произведений²⁷⁰. Цель анализа стихотворных текстов состоит в выявлении *природных констант* в них, определении специфики художественного сознания и особенностей восприятия природы поэтами Серебряного века²⁷¹.

Авторы стихов воспринимают мир как *универсум*, структурно организованный со своими пространственно-временными отношениями внутри Целого. Категория *времени* определяет не только название сборника — «Времена года», но и образную семантику, и построение произведений и разделов.

В одном из разделов («Мне снилось, что солнце восходило») тексты расположены таким образом, что в совокупности передают *цикличность* природных процессов на протяжении круглого года — от весны до зимы. Художественное *пространство* в произведениях сборника организовано так, что наряду с горизонтальной осью, связанной с образами *шири, дали, простора*, картина мира структурируется вертикальной осью, соединяющей «*верх*» и «*низ*», *небо* и *землю*.

Г. Д. Гачев, характеризуя национальный Эрос, подчеркивает, что он в любом национальном Космосе «определен прежде всего вертикалью: Небо (мужское) — Земля (женское)»²⁷². Ученый справедливо отмечает особое свойство, присущее русскому образу мира: «Даль и Ширь здесь привилегированнее Выси и Глуби (что, напротив, во германстве сверхценнее), горизонталь мира важнее вертикали...», «вектор Выси переходит в тягу Дали — горизонтали: путь-дорога, разлука, поэзия несостоявшейся любви, тоска...»²⁷³.

Стихотворение Зинаиды Гippiус «Зеркала» строится на оппозиции и связи «*верха*» и «*низа*», «*земного* и *горнего*»:

Внизу, на поляне, с краю,
Вверху, на березе, на ели...
Везде зеркала блестели.
И в верхнем — качались травы,
А в нижнем туча бежала...
Но каждое было лукаво,
Земли иль небес ему мало, —
Друг друга они повторяли,
Друг друга они отражали...
И были в зеркальном мгновении
Земное и горнее — равны²⁷⁴ (232).

У Блока дивный миг природы («Свирель запела на мосту...») мыслится как *единение* небесной «высоты» («И ангел поднял в высоту / Звезду зеленую одну») и водной «глубины» («И под мостом поет вода... Такой прозрачной глубины / Не видел никогда...»). Лирическому герою Сергея Маковского всеединая тайна природы открывается в момент ее «недвижимости», когда «*Всё от земли до высей небосвода — / Так нежно-прозрачно, так невесомо!*» (276) (курсив мой. — А.С.).

В стихотворении «Пасха» Михаила Кузмина потребность в духовном возрождении выражается в призыве лирического героя к «братьям воз-

любленным» привести его туда, «где обновленная чернеется земля» и где «небо синее» и «прежняя любовь!» (94–95).

Лирический герой Федора Сологуба («Под черемухой цветущей...») испытывает радость бытия в июньский солнечный день благодаря слиянию с природой, растворенности в ней и ощущению *единства мира*:

«Стало весело. На небе ль, / На земле ли я, не знал» (103).

«Верх» и «низ» задают параметры природной картины и в стихотворении С. Дрожжина «Жар весенних лучей...»:

Старый пахарь межой
За сохою идет
 Смотрит весело день на поля и леса,
 Только облачка тень
 Бороздит небеса (106).

Связь земного и небесного, природного и духовного в текстах сборника способствует объемному раскрытию универсума, воплощению космологизированной модели мира как естественного, природного явления. Подобная модель мира представлена в целом ряде текстов сборника: «Осень» А. Белого, «Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь...» М. Волошина, «В поле холодно и сыро...» С. Клычкова, «Осенний лес» Б. Пастернака («Поля, и даль, и синь небес»), «Сосна» Г. Раевского, «Все та же картина пред нами...» Н. Евсеева.

В восприятии времен года поэты Серебряного века традиционны. Стихотворение К. Романова, открывающее раздел «Мне снилось, что солнце всходило», пронизано ожиданием и предчувствием весны:

Мне снилось, что солнце всходило,
Что птицы очнулись от сна
И стаей неслись легкокрылой
Поведать природе унылой,
Что скоро вернется весна! (65)

Многие стихи раздела посвящены пробуждению природы, переменам в ее облике вслед за движением времени, что фиксируется и в названиях произведений: «Март» В. Иванова, «Мартовская элегия» А. Ахматовой, «В марте» И. Анненского, «Апрель» Н. Крандиевской-Толстой, «Вербная неделя» И. Анненского, «Май» К. Фофанова и др. *Весенние* стихи пронизаны радостью и ощущением полноты жизни:

Ах, припади к земле дрожащей,
губами крепко припади,
к ее взволнованно звенящей,
благоухающей груди! (71)
(В. Набоков. «Моя весна»).

В *летних* стихах живописуются цветение и щедрые дары природы, июльский зной и гроза, лесная прохлада и «веселая река». Для лирического героя стихотворения «Мёд» Н. Колоколова «Медом пьяный июль настоян» и «Лето медом, медвяным светом / Наплывает со всех сторон» (108). У Бунина лето ассоциируется с детством («Детство»), с незабываемыми ощущениями и впечатлениями:

Чем жарче день, тем сладостней в бору
 Дышать сухим смолистым ароматом,
 И весело мне было поутру
 Бродить по этим солнечным палатам...
 Кора груба, морщиниста, красна,
 Но так тепла, так солнцем вся прогрета!
 И, кажется, что пахнет не сосна,
 А зной и сухость солнечного света (132).

В запечатленном годовом цикле значительное место занимают *осенние* и *зимние* стихи. Пристрастие к определенным временам года выразила Анна Ахматова в стихотворении «Три осени»:

Мне летние просто невнятны улыбки,
 И тайны в зиме не найду,
 Но я наблюдала почти без ошибки
 Три осени в каждом году (173).

Для Михаила Кузмина с первыми признаками наступающей осени связано ожидание «обещанного возврата» и новой встречи («Какие дни и вечера»):

И память сердца так светла,
 Печаль не кажется печальной,
 Как будто осень принесла
 С собою перстень обручальный (152).

Традиционно эмоциональный тон «осенних» стихов отличается грустью, печалью, тоской: «Осень веет тоской, / Осень веет разлукой» (И. Бунин, «Осыпаются астры в садах...»). Теми же настроениями пронизано и стихотворение В. Набокова «Тихая осень». Пора увядания природы, ее трудноуловимое состояние «межсезонья», связанное с настроениями грусти и одиночества, привлекают М. Кузмина, К. Бальмонта, В. Брюсова, И. Бунина, А. Белого, К. Фофанова, П. Радимова и др.

Многие поэты другим временам года предпочитают зиму, в любви к которой признаются в своих стихах (А. Белый, «Зима»):

Люблю деревню, вечер ранний
 И грусть серебряной зимы (190).

Для лирического героя Андрея Белого это не поэтическая декларация, поскольку и свой уход из жизни он связывает с зимой:

Вдали от зависти и злобы
Мне жизнь окончить суждено.
Одни суровые сугробы
Глядят как призраки в окно (190).

Зимний пейзаж в стихах поэта полон жизни, движения, красок (синий снег, синий иней, багровый запад, «багровый холод небосклона»), звуков («Лениво каркнула ворона / Бубенчик звякнул вдалеке»). «Серебряная зима» ассоциируется с резким порывистым ветром, с пляской дикой метели, с веселым роем «алмазных, блещущих стрекоз», слетевших на стекла. В другом «зимнем» стихотворении поэта, «Тройка», стихию движения и воли символизируют кони («Разукрашенная тройка / Закружит и унесет»), валдайский бубенец и ветер.

Лирический герой Иннокентия Анненского («Снег») по-своему воспринимает зиму, которую и готов бы полюбить, «да обуза тяжка», но и в ней он находит свою особенную прелесть:

Но люблю ослабелый
От заоблачных нег –
То сверкающе белый,
То сиреневый снег...

И особенно талый,
Когда выси открыв,
Он ложится усталый
На скользящий обрыв (193).

Для Валерия Брюсова представление о родине связано с заметной снегами Россией. Ее характеризует бесконечное белое пространство, ассоциирующееся с образами «белой пустоты» и «бездной белизны» («Снежная Россия»):

Но скрылись санки — словно, белая,
Их поглотила пустота;
И вновь равнина опустелая
Нема, беззвучна и чиста (185).

Из пространственных образов сборника наиболее востребованными являются образы *простора*, *шири* и *дали*. Стихотворение Константина Бальмонта «Задымленные дали» начинается четверостишием:

Я люблю задымленные дали,
Предрассветность, дремлющую тишь.
Озерки, как бы из синей стали,
Ширь и даль, куда ни поглядишь (27).

В поэтическом сознании Серебряного века пространственная ширь ассоциируется с волей и свободой: «Иду навстречу шири вольной / Ветрами вешними дыша» (66) (Д. Семеновский, «К сугробу черствому прилеплен...»). Г. Д. Гачев в русской поэзии, песне и фольклоре выделяет характерное для русского Космоса свойство — «Логос воли-свободы, поиска пути и смысла жизни»²⁷⁵.

Смысл ассоциативной образной пары *простор / воля* раскрывается в контекстном ряду таких понятий, как *поле, луг, равнина, долина, степь*. В стихотворении Ивана Бунина «Не видно птиц. Покорно чахнет...» поле, продуваемое ветром, и «степь свободная» противопоставляются осеннему, опустевшему и больному лесу, глуши зарослей кустарника:

А в поле ветер. День холодный.
Угрюм и свеж — и целый день
Считаюсь я в степи свободной,
Вдали от сел и деревень (170).

В другом бунинском тексте («Простор небес, поля пустые...») образ степи также связан с волей и простором («Как низко, вольно и просторно / Степных отав раскинут круг!»), с *далью* необъятной: «Степь от заката до востока / В прозрачной дали вижу я (212).

Семантическая пара «даль необъятная и воля» — постоянная величина в природной картине мира поэзии Серебряного века: Русь «без конца и без края» (С. Клычков, «Золотятся ковровые нивы...»), «поля безбрежные» (П. Дружинин, «Зима белая. Вдали...»), поля «без конца, без предела», рифмующиеся с «волей» (О. Мандельштам, «Поля без конца, без предела...»). В стихотворении Мирры Лохвицкой «Перед рассветом» также рифмуются «поле» и «воля», составляя по смыслу ассоциативную пару:

И природы мне чудится зов:
Поскорее бы в рошу и в поле,
Надышаться дыханьем цветов,
Побродить и помыслить на воле (202).

У А. Белого («Тройка», «Заброшенный дом»), А. Блока («Там неба осветленный край...») даль ассоциируется с небесной высотой, одиночеством и свободой:

Там неба осветленный край
Средь дымных пятен.
Там разговор гусиных стай
Так внятен.
Свободен, весел и силен,
В дали любимой
Я слышу непомерный звон
Неуследимый (136).

В произведениях поэтов-эмигрантов образы «неоглядных далей» и сводящего с ума приволья символизируют утраченную родину:

Но сгнули в тьме наваждений
И чаше, испитой до дна,
Мои ненаглядные тени,
Отчизны моей целина (248).

В процитированных стихах Н. Кудашева «Тени», в других произведениях сборника («Бор мой...» М. Колосовой, «Древний помещичий сад...» И. Голенищева-Кутузова, «Домой» В. Набокова) мотивы тоски по родине, изгнанничества определяют эмоциональный тон произведений, придают чувству природы особый ностальгический оттенок. В поэзии Серебряного века ширь необъятная, просторы родной земли вызывают зачастую чувство одиночества, настроение грусти, печали, тоски (В. Набоков, «Тихая осень»).

«И к чему такая ширь!», — восклицает лирический герой Владислава Ходасевича, испытывая грусть и боль от мысли о неотвратимости смерти. Федор Сологуб, оставаясь верным самому себе, провозглашает:

Люблю я грусть твоих просторов,
Мой милый край, Святая Русь (40).

Итак, пространство России для поэтов Серебряного века ассоциируется с образами шири необъятной, безграничного простора, бесконечной дали; представлением о воле, свободе и одиночестве; настроениями грусти и печали, что является характерным свойством поэтического мышления и миромоделирующей функцией константных признаков.

Ландшафтные образы в стихах сборника отличаются удивительным разнообразием и национальным колоритом, лексическим богатством и символическим смыслом. Земной облик воссоздается через множество примет родного края: поле, степь, долина, равнина, луг, пашня, межа, нивы, горы, ущелья, курганы, косогоры, холмы, овраги, обрывы, бугры, буераки, откосы и др.

Косогор над разлужьем и пашни кругом,
Потускневший закат, полумрак...
Далеко за извалами крест над холмом –
Неподвижный ветряк (44).

Эта картина из бунинского стихотворения «Косогор» вызывает у лирического героя чувство одиночества и грусти: «Как печальна заря! И как долго она / Тлеет в сонном просторе равнин!» (44). И заканчивается произведение трагически-экзистенциальным обобщением:

Я один, а вокруг темнота и поля,
И ни звука в просторе их нет...

Точно проклят тот край, тот народ, где земля
Так пустынна уж тысячу лет! (44)

Типичный пейзаж, запечатлевший облик родной земли, предстает в стихотворении Н. Евсеева:

Все та же картина пред нами:
Дорога, поля, косогор,
Отара овец с пастухами,
Далекий в дозоре бугор.
И низкое небо склонилось
К осенним ковровым полям... (164)

Растительные образы — еще один неотъемлемый и постоянный атрибут в природной картине мира анализируемого сборника.

В стихотворении К. Бальмонта «Прощание с деревом» образ России ассоциируется со сказочным деревом («древние горы ему однолетки», «и ровесницы степи»):

Я любил в этом древе с ресницами Вя,
Между мхами, старинного лешего взор,
Это древо в веках называлось Россия,
И на ствол его — острый наточен топор (137).

Образ *дерева* в анализируемых стихотворениях осмысливается традиционно, поэты Серебряного века продолжают русскую фольклорно-мифологическую традицию. В народной культуре славян «в основе многих поверий и обрядов лежат представления о тесной связи между человеком и деревом, о соотношенности их судеб и жизненных этапов»²⁷⁶. В качестве наиболее показательного примера можно привести стихотворение Г. Раевского «Сосна», в котором мифологический мотив связан с языческим культом деревьев. Лирический герой ведет разговор с сосной, у которой хочет научиться слушать, «Как поет тишина голосами / И земли, и травы, и звезды» (143).

Научи меня слушать часами,
Как ты молишься, как ты молчишь (143).

Мифопоэтическое осмысление образа дерева представлено во многих стихах сборника. Усвоенное через фольклор, оно выражается в одушевлении дерева, уподоблении его человеку: береза пугливая, как девушка (Е. Таубер, «Береза тихая с атласною корой...»), весенняя яблоня — девушка больная («Весенняя яблоня» И. Северянина) и т. п.

М. Н. Капрусова обращает внимание на особую значимость понятия «дерево» для славянской картины мира. «Согласно народным представлениям, понятия “дом” — “вселенная” — “человек” — “дерево” близки друг другу»²⁷⁷. В мифопоэтическом аспекте раскрывается образ дерева в стихо-

творении в прозе И. Анненского «Мысли — иглы»: «О гордое дерево, о, брат мой, ты, которого еще нет с нами!» (308).

Среди флористических образов в стихах сборника доминируют виды деревьев, распространенные в средней полосе России: береза («Троицын день» И. Соловьевой, «Береза тихая с атласною корой...» Е. Таубера, «Осень» К. Фофанова, «Три осени» А. Ахматовой, «Как холодно в поле, как голо...» Г. Адамовича, «Первый снег» В. Брюсова, «Святочная ночь» К. Фофанова, «Зарумянились клен и рябина...» К. Романова, «Листопад» И. Бунина); сосна («Сосны» Б. Пастернака, «В сосновой роще» К. Фофанова, «Детство» И. Бунина, «Сквозь проясневший сумрак бора...» А. Сумарокова, «Сосна» Г. Раевского, «Природа» Н. Гумилева); ель («Дождь» П. Соловьевой, «Моей ели» Л. Алексеевой, «Зима» Н. Асеева, «Еще утро не скоро, не скоро...» И. Бунина, «Мысли — иглы (Стихотворение в прозе)» И. Анненского); рябина («Август — астры...» и «Зарумянились клен и рябина...» К. Романова, «Красною кистью...» М. Цветаевой; «Отговорила роща золотая...» С. Есенина); клен («Триолет о клене» И. Северянина, «Зарумянились клен и рябина...» К. Романова, «Осыпается астры в садах...» И. Бунина); дуб («Бессмертник сух и розов. Облака...» А. Ахматовой, «Качает буря дуб кряжистый...» С. Городецкого, «Мне дерево мнится в лесу иногда...» В. Фигнер).

Наряду с другими природными явлениями *стихии воды, воздуха и огня* присутствуют в поэтической картине мира, насыщая ее жизнью, движением, красотой и смыслом. В анализируемых текстах концепт 'вода' и производные от него образы имеют исключительное значение.

В стихах Бунина «Бушует полая вода...» облик весны раскрывается в образах журчащей и сверкающей воды, дымящихся черных бугров, «круглых рыхлых облаков», ласкового солнца и ветра: «И ветер, мягкий и сырой, / Глаза тихонько закрывает (79).

Родник в одноименном произведении Бунина символизирует жизненную силу и движение:

В глуши лесной, в глуши зеленой,
Всегда тенистой и сырой,
В крутом овраге под горой
Бьет из камней родник студеный:
Кипит, играет и спешит,
Крутясь хрустальными клубами,
И под ветвистыми дубами
Стеклом расплавленным бежит (115).

В стихотворении Ф. Сологуба «Забелелся туман над рекой...» *река* символизирует путеводную нить и дорогу к дому. Для лирического героя К. Бальмонта грезы «о несравненном, о родном», об отчем доме связаны с далекими обрывочными воспоминаниями о реке (в ней «плотица в миг

опаски сплетет серебряные сказки»). *Вода, река, ручей* олицетворяют связь с родным домом в стихах И. Бунина «Одиночество», Г. Адамовича «Как холодно в поле, как голо...». Бунинское «Одиночество» начинается осенней пейзажной зарисовкой:

И ветер, и дождик, и мгла
Над *холодной пустыней воды*.
Здесь жизнь до весны умерла,
До весны опустели сады (236) (курсив мой. — А.С.).

У Георгия Адамовича вид «убогих русских сел» вызывает настроения безотрадности и грусти. Образы болота и ручьев («Изба под березой, болото, / По черным откосам ручьи») передают ощущение безнадежности, испытываемое лирическим героем, которому «кто-то» твердит: «Поживи,

Недели, и зимы, и годы,
Чтоб выплакать слезы тебе
И выучиться у природы
Ее безразличью к судьбе» (175).

В стихах сборника полифункциональное воплощение находит и образ *ветра*. В стихотворении В. Иванова «Март» он символизирует приход весны:

Теплый ветер, вихревой,
Непутевый, вестовой,
Про весну смутянит, шальный,
Топит, топчет снег отталый,
Куролесит, колесит,
Запевалой голосит...
С вешней песней ветер пляшет,
Черными ветвями машет,
Понагнал издалека
Золотые облака (67).

Образ ветра связан с весной и в ахматовском стихотворении «Перед весной бывают дни такие...»: «...И теплый ветер нежен и упруг» (68). «Родная весна» для В. Набокова ассоциируется также с ветром: «И, многозвучный, пьяный, вольный, / Гуляет ветер, сам не свой («Моя весна»).

Ветер как символ *перемен в природе*, смены времен года, движения времени воплощается во многих стихах сборника. Бунин привлекают *неуловимые изменения* в природе, первые их признаки, которые ощущает лирический герой поэта. «Последний шмель» в одноименном стихотворении и являет собой один из этих «признаков»:

Не дано тебе знать человеческой думы,
Что давно опустели поля,
Что уж скоро в бурьян сдует ветер угрюмый
Золотого сухого шмеля (162).

«Угрюмый ветер» в бунинском произведении символизирует *время*. Как и в известных строках стихотворения «Отговорила роща золотая...» С. Есенина: «И если время, ветром разметая, / Сгребет их все в один нужный ком» (161).

В символическом значении раскрывается образ «*ветер-время*» в стихотворении Анны Ахматовой «Три осени»:

...Но ветер рванул, распахнулось –
И прямо
Всем стало понятно: кончается драма,
И это не третья осень, а смерть (174).

Образ ветра — предвестника смерти — запечатлен в стихотворении Сергея Клычкова «В поле холодно и сыро...»:

Смерть в такую ночь колдует,
Тени множа и кружа,
И неслышно ветер дует
К нам с иного рубежа (204).

В поэтическом осмыслении ветра в стихах сборника доминирует символическое его восприятие: ветер как символ *времени, неотвратимости перемен*. В стихотворении Федора Сологуба «Там, где елки вовсе близко...» противопоставляются прошлое и настоящее, «было» и «теперь»: были дни, когда жизнь была ключом, «и куда-то все пропало»:

Старики давно в могиле,
Дом сгорел, цветов не стало.
И теперь в овраге низком
Только с *ветром* шепчут елки,
Да кружатся с диким пеньем
Ястребятя и орелки (262) (курсив мой. — А.С.).

По Н. Крандиевской-Голстой, стихия ветра подобна *року*, разрушающему миражи («призрак нежный и случайный», манящий «с дальних берегов»). Этот образ воплощается в стихотворении «В весеннем небе замок белый...», пронизанном ностальгией об утраченном доме:

...Но вот подул небесный ветер,
Рванул — и стены сокрушил...
Гляжу, как вдаль, и чист, и светел,
Твой остов тающий поплыл (211).

Тот же мотив звучит и в стихотворении Ильи Голенищева-Кутузова «Древний помещичий сад...», в котором «медлительный ветер» символизирует отдаляющееся воспоминание о покинутой родине.

Для лирического героя Николая Гумилева образ детства неотделим от природы его родины, от детских забав среди лугов, пахнущих медом, и дикого осеннего ветра, который, «прошумев, прекращал игру» («Детство»). В другом стихотворении поэта («Природа») также воплощаются поэтические атрибуты родной природы в ее национальном облике:

Вот луг, где сладкий запах меда
Смешался с запахом болот;
Да ветра дикая заплачка,
Как отдаленный вой волков;
Да над сосной курчавой скачка
Каких-то пегих облаков (304).

Для лирического героя стихотворения «Домой» Владимира Набокова с представлением о родном доме прочно связаны образы ветра и деревьев:

О, звуки, полные былого!
Мои деревья, ветер мой,
И слезы чудные, и слово
Непостижимое: домой! (266)

Итак, поэтическое осмысление природы в анализируемых стихах отличается целостным восприятием ее как универсума, стремлением запечатлеть природную красоту и животворную силу, национальным колоритом, ориентацией на русские фольклорные и литературные традиции. Обращение к природным константам в текстах сборника позволяет выявить особенности, присущие поэтическому сознанию Серебряного века, доминантные признаки, определяющие «координаты» построения национального образа мира, специфику и нюансы авторской оптики.

Т. М. Пономарева, Э. Ф. Шафранская

Дерево как слагаемое восточного текста

...Как запылал Ташкент в цвету,
Весь белым пламенем объят,
Горяч, пахуч, замысловат,
Невероятен...²⁷⁸

Анна Ахматова

Ландшафт и климат, как известно, формируют национальный характер и национальные образы мира. «...Дерево, глина, солнце, вода... вода, дерево, глина, солнце... я-то... уже обречена перебирать все те же знаки», — резюмирует героиня-рассказчик романа «На солнечной стороне улицы»²⁷⁹. Не случайно в рубинском романе и в устных нарративах о восточном городе одним из космогонических элементов восточного текста является *дерево*.

Дерево (и его эквиваленты) — мифообраз, наиболее распространенный в мировом дискурсе. В каждой этнически окрашенной картине мира у дерева есть как универсальные, так и специфические черты.

Древу как родовому концепту (дерево мировое), так и видовым (дерево познания, дерево жизни, небесное дерево, дерево добра и зла, родословное дерево; дерево-фетиш, дерево-тотем и проч.) в виде образа и архетипа в различных этнокультурных пространствах посвящена многочисленная научно-исследовательская литература.

В древе сфокусирована космогония трехчастного устройства вселенной: верхний, средний и нижний миры, или небо (крона), воздух (ствол), земля (корни); со структурой троичности мифологемы древа соотнесены три элемента стихий: огонь, земля, вода; мир живых существ: с верхней частью — птицы, со средней частью — копытные, человек, с нижней частью — змеи, рыбы, другие существа, имеющие в мифологическом аспекте отношение к хтоническому происхождению.

На среднеазиатском Востоке дерево дает тень, прохладу. Стихийно деревья там почти не растут, их высаживают близко к месту проживания человека, и потому они часто входят в топос *дома*. Отсюда родственность мифологемы древа мифологеме дома: обе входят в восточный мифологический *космос*, являясь вариантами *Космического Древа* как центра мира: строительство дома и посадка дерева (с его дальнейшей функцией в быту) являются повторением космогонии, или акта миротворения.

В портрете города, нарисованном Рубиной в романе «На солнечной стороне улицы», удивляет обилие деревьев, кустов, виноградников во дворах и трепетное отношение к ним:

— «...Фруктовые деревья сажались не только во дворах. На улицах тоже высаживали вишневые, урюковые, миндальные или сливовые дерева. Особенно было красиво весной, когда все цвело белым, розовым, лиловым цветом, и осенью было красиво: повсюду красно-желтые листья шуршат...» (173);

— «Солнечное свечение дня... Солнечная, безлюдная сторона улицы... карагачи, платаны, тополя — в лавине солнечного света. Мне до сих пор тепло» (428);

— «Во дворе у нее росло огромное тутовое дерево с черно-синими сладчайшими плодами» (261);

— «...Старый Ташкент: милые особняки, ореховые и яблоневые сады, чинары, тополя, карагачи в лавине солнечного света» (212);

— «Неподвижные пики старых туй уходили ввысь...» (273);

— «...Чинары, посаженные еще при мятежном князе-коммерсанте Николае Константиновиче Романове, чей сказочно-нездешний, с башенками, шпилями и медальонами дворец из желтого кирпича при мне был резиденцией пионеров, — вымахали гренадерской верстой, и были статны, как невесты в узбекском народном эпосе... Да, ну и сирень весной... Зернистая, благоуханная, влажная звездчатая сирень, темно-фиолетовая и белая, какой нигде я больше не встречала...» (280).

Смерть дерева, по мифологическим канонам, символизирует конец мироздания: «Садовник он был милостью божьей: таких яблок, груш, слив, как в его саду, не встречалось ни на одном базаре. <...> Старшая дочь все ругалась, что места во дворе мало, грозила спилить гигантскую, любимую его грушу. В день, когда грушу спилили, хозяин сада умер» (169).

В унисон этому фрагменту из рубинского романа звучит рассказ Нодара Думбадзе «Хазарула». Старая яблоня, по имени Хазарула, перестала плодоносить — видимо, время ее вышло. Но хозяйка яблони, бабушка рассказчика, чувствует, что еще не все потеряно, ее опытный глаз видит, что Хазарула сможет принести хотя бы один урожай. Бабушка сочиняет свой собственный сюжет, предназначенный внуку: яблоня — женщина, ее надо припугнуть топором, мол, не принесешь яблок, будешь срублена. И поручает эту миссию внуку. Мальчик вживается в сюжет, сочиненный бабушкой, — отныне дерево для него — живое существо: «...Дерево не только слышит, но и видит. Погляди, как оно отворачивается от нас. — Так ты утверждаешь... что дерево все видит, не так ли?.. — Да! — подтвердил я. — А камень? — И камень тоже. — А река? — И река...»²⁸⁰.

Эстетическая и прагматическая благодать, исходящая от деревьев и сакрально воспринимаемая на Востоке, — причина трагического восприятия уничтожения деревьев.

По наблюдениям исследователя, в одном из столичных городов Средней Азии «вырубаются высокие лиственные деревья (либо у них отпиливают половину ветвей); новые же деревья почти не высаживаются. Состояние городской природной среды — элемент, далеко не второстепенный для идентичности русских. Именно с их массовым переселением в республику началось плановое озеленение улиц узбекских городов древесными породами с густой кроной, которые не только давали столь ценную тень, но и формировали пейзаж, близкий природному облику европейской части России. Скрытое, а местами и открыто выражаемое недовольство вызвала у русского населения ликвидация в начале 2005 г. зеленых изгородей перед многоквартирными

домами; кроме тени эти зеленые “стены” формировали некое закрытое от посторонних глаз приватное пространство»²⁸¹.

Подобная расправа с деревьями лежит в основе сюжета рассказа Сухбата Афлатуни «Проснуться в Ташкенте». Израильская девочка Хава узнала о своих родственниках, замученных в концлагерях, одновременно услышала, что кто-то все же спасся: их приютил Ташкент, город хлебный. Так случилось ее путешествие в этот город, блуждая по которому, Хава *разговаривает* с деревьями: «Она выходила из машины, подходила к старым деревьям, к морщинистым одноэтажным домам, уцелевшим в эпидемии строительной чумы, охватившей город. Губы Хавы шевелятся. Она трогает кору, побелку, кирпич. Она разговаривает с ними? / — Она спрашивает, — сказала Леа. / — О ком? / — Кого-то ищет... / “А в это дерево переселилась душа Марка Злотникова. А вон в то, рядом, — душа маленькой Доры, которая не помнит своей фамилии. Она говорит, что ее эвакуировали со всем детдомом. А вот то дерево совсем пустое, в нем никого нет”. / Тысячи испуганных, высосанных войной лиц плыли в Ташкент. Душным желтым облаком с детьми, чемоданами, фурункулами и гортанным ночным бредом. / Их было негде селить; когда они стали умирать, оказалось, что некуда пристроить и их души. Пришлось временно селить их в деревья»²⁸².

Здесь нашли они свой шеол — «место, куда еврей уходит после смерти»²⁸³.

«Этот город снится Хаве каждую ночь, его огромные деревья, говорящие на идиш и других неведомых языках, его бесконечные глиняные дома и общие дворы, где в каждом окне шьют, играют на скрипке, чинят обувь, возжигают свечи... И перед сиянием этого города бледнеет черная труба крематория, и лай овчарок — Господи, зачем они так страшно лают?! — и крики конвойных... И сама Хава уже растворяется в этом свете и уже бродит между нагретыми стволами чинар и бегущими в пыли детьми, прижимая к груди розовую мякоть огромного помидора и обветренный кусочек редьки... И смеется, захлебываясь от лучей солнца, изливающего на город свою бесконечную, горячую, ничем не объяснимую милость...»²⁸⁴.

Деревья в сюжете рассказе — некий палимпсест, который, слой за слоем, знакомит читателя с историческим и культурным текстом. (Деревья можно представить в виде заархивированного файла, который дает возможность прочитать упакованную до поры информацию.)

«Иногда Хава выскальзывала из моей ладони и шла к какому-нибудь дереву. Или дому. Наверное, прощалась. / Внезапно воздух прорезал металлический звук. / Несколько человек пилили огромное старое дерево; сыпалась листва. / Хава сжала мою ладонь: “Его зовут Роман. Роман Осипович Крейнис, скрипач”. / Рухнула еще одна ветка. / Я бросился вперед. /

Она схватила меня за край футболки. Я смотрел на нее. Ее глаза: “Ну что ты им скажешь? Про Романа Осиповича? Разве кому-то есть дело до души нищего еврейского скрипача, едва не пропившего скрипку? Лучше закрой глаза и послушай. Сейчас он будет играть на скрипке в последний раз”. / Я послушно закрыл глаза. / Было слышно, как снова завизжала пила, как рухнула еще одна ветка. Ругнулся кто-то из рабочих. / Потом на секунду наступила тишина. / И я услышал скрипку. Так отчетливо, что вздрогнул и открыл глаза»²⁸⁵.

Вспоминается фильм Андрея Тарковского «Зеркало»: травы, кусты, деревья вдруг на спокойном фоне начинают волноваться, чувствовать, думать, вступать в незримый диалог с персонажами. Это заговорила память — главная тема фильма. И хранится она природой в растениях, деревьях в том числе. Уничтожение деревьев — сродни Холокосту, не случайно эти две темы (деревьев и Холокоста) переплетены в сюжете рассказа Сухбата Афлатуни.

Древо как космоорганизующая ось структурирует живое пространство и в восточной прозе Тимура Пулатова. Философия трехчастности в восприятии пространства — в параллель к структуре дерева — исходит от бабушки к внуку из романа «Страсти бухарского дома». Часто встречающийся в восточном литературно-мифологическом контексте мотив, связанный с парой «ребенок — дед/бабушка», содержит экзистенциальные вопросы инициального возраста и ответы умудренной старости. «Старик и дитя более растворены в жизни всем своим душевным составом: один еще не выделился из нее, другой уже готовится быть поглощенным ею. Для ребенка мир невыводим за пределы фантазии, для старика почти весь введен в пределы памяти...»²⁸⁶ (см. упомянутый рассказ Нодара Думбадзе). По словам Е. М. Мелетинского, семейно-родовые отношения выступают в роли «арматуры» мифологического повествования²⁸⁷: внуки и бабушка/дед — скрепы мифологической картины мира (а родители и другие члены семьи — срединные люди, эвримены, по терминологии Мелетинского).

Так, бабушка в сюжете Пулатова запрещает внуку соединять в трапезе то, что ходит, с тем, что плавает, и с тем, что летает²⁸⁸ (т. е. мясо животных, эквивалентных трехчастному устройству вселенной, метафоризированной в частях дерева).

В пулатовской повести «Второе путешествие Каипа» герой, почувствовав приближение конца, оказался засыпанным песком, а когда его откопали, к нему пришло прозрение, что из песка появился первый человек, и знал теперь Каип, «что змеи были корнями деревьев»²⁸⁹.

Древо — вместилище душ — таково повсеместное верование на Востоке (см. рассказ Сухбата Афлатуни «Проснуться в Ташкенте»). Об этом же рассказывает пулатовский персонаж Магди из повести «Окликни меня

в лесу», вспоминая о своем детстве: после смерти деда он не нашел холмика его могилы — там уже росли кусты граната, и когда они зрели, то, падая, будили дедушку, и он всем снился²⁹⁰.

Вариантом дерева в восточном быту стал виноградник, который дает прохладу, образуя каркас всего двора вплоть до специфической «крыши». Виноградник — центр дома, двора, а значит, центральная ось восточного макрокосмоса. В Средней Азии (особенно в Узбекистане) не встретишь дома-двора без виноградника. В романе Пулатова «Страсти бухарского дома» виноградник изображен глазами ребенка — сначала младенца²⁹¹, потом отрока — Душана. Этапы взросления мальчика можно наблюдать по его отношению к винограднику, или по их взаимоотношениям. Вначале боязнь, страх, вызванные загадочным обликом виноградника как полновластного хозяина двора, в паре с олеандром (тоже модификацией дерева²⁹²), были главной тревожной составляющей в сознании ребенка: он боялся дурных мыслей, боялся сделаться злым — ведь они, виноградник и олеандр, все время за ним наблюдают. Так думал ребенок, возможно, потому, что распорядок дней и месяцев был подчинен жизни растений: их холили, лечили, подкармливали, стригли, подвизывали, с ними носились: зимой кадку с олеандром заносили в дом, а виноградник укутывали — все это мальчик наблюдал из своей люльки. «Тайной виноградника была его магическая власть над всеми, власть невидимая, неназванная, оттого и не разгаданная пока Душаном. Он только видел — стоило винограднику раздеться, сбросить со своих лоз прошлогодние листья и войлок, как все в доме, словно подражая ему, тоже снимали с себя зимние одежды, вдруг ставшие тяжелыми, пахнущими едой и пылью, и тоже одевались легко, во все белое и чистое...»²⁹³.

Повествование в романе ведется в двух временных планах: на мироощущение ребенка накладываются объяснения объективных реалий взрослого рассказчика; с одной стороны, под виноградником, дабы угодить ему, совершались льстивые танцы, а с другой — попросту под виноградником были узкие дорожки, провоцировавшие странные телодвижения.

В сюжете «Страстей бухарского дома» *виноградник* как тотемное существо создает не только внешнюю сторону жизни *двора* (или рода, семьи), но и духовную: создает настроение, будит желания, мечты — словом, ведет себя как глава рода; виноградник соблазнял своими усиками, каждый хотел пожевать их, насладиться кислым соком; пожевавший становился странным, легкомысленным, даже бабушка вела себя необычно: позволяла приходить в гости старику соседу, который сидел, вздыхал и потом уходил. Возбуждающее действие хмеля длилось до тех пор, пока из усиков не рождались гроздьи с маленькими зелеными ягодами, а лозы не покрывались крупными листьями с пятью концами, тогда все снова меня-

лись: взрослые становились прежними, неразговорчивыми, и старик сосед больше не приходил к бабушке, боясь, что она прогонит его. Это было долгое время, когда ни олеандр, ни виноградник не приносили успокоения. Начинался новый сговор обитателей двора с виноградником²⁹⁴. Когда же усики превращались в гроздья, виноградник успокаивался, и его настроение передавалось окружающим: все ходили спокойные и умиротворенные, и соседский старик не посмел бы сунуться к бабушке — прогонит, таково было настроение хозяина — тотема, виноградника. Приходило время — долгожданные ягоды срывались и выкладывались на «блюдо» из листьев (ритуальный акт в честь первых гроздьев), бабушка, словно по ритуалу и чтобы сделать приятное винограднику, говорила: вино²⁹⁵.

Возделывание винограда, виноделие является одним из древнейших занятий (отойдя от каннибальства и перейдя на злачный рацион, люди стали возделывать виноградник и давить вино²⁹⁶). Питье вина во время обрядов в честь бога виноградной лозы Д. Д. Фрээр трактуется не как оргиастический акт, а как таинство, что и воплощено в художественной ткани пулатовского текста. О. М. Фрейденберг²⁹⁷ трактует семантику вина как кровь тотема, выполняющую евхаристическую функцию, которая в спасении и исцелении: семья Душана, участвуя в ритуале первой пробы виноградных гроздьев, целительного сока, говорит о том, как полезен виноград и как сок его дает здоровье, а вино возвращает жизнь умирающему. Больше всех об этом рассказывала бабушка²⁹⁸.

Этапы взросления Душана выражены через его отношение к винограднику: настала пора, когда ему стали смешны прежние страхи, когда его перестал волновать «сговор» с виноградником, олеандром, двором, это было время «перехода» («...никто из взрослых не проследил начала той поры...»²⁹⁹). Не наступил еще период инициации, герой только на подступах к нему (подобные этапы А. ван Геннеп назвал «переходами»³⁰⁰, когда многие сакральные вещи на время приобретают статус профанных). К Душану еще «вернется» любовь к винограднику, двору — это будет очередной этап его «чисел и ступеней» (название второй части романной трилогии).

Впервые покинув дом, Душан оказался в деревне у деда, где и происходит его взросление: от возврата сакрального отношения к былым святыням («Душан вдруг понял, что такой дом больше всего и подходит к облику деда, выражая его сущность и образ жизни... комнаты просто и естественно выходят в абрикосовый сад, будто комнаты есть продолжение сада... словно был между садом и домом договор ...»³⁰¹) до умиротворения («Ничто так не гасит, не умиротворяет, как дерево, особенно мертвое, если было оно столбом, подпоркой навеса или виноградника, ибо стало оно терпеливой частью дома, а через дом этот и частью племени, рода. Вот так, случайно искра топора, а может взбудоражить, напомнить о да-

лекой жизни предков, словно это искра их очага или топора — просто спряталась в столбе и терпеливо ждала по сей день...»³⁰²).

Состояние «вращения»³⁰³, выраженное в череде смен отношений к святыням, доходит до позитивной константы, когда Душан возвращается из интерната домой и не находит двенадцать тутовников на полянке, сохраненных в памяти, — осталось только два дерева, «будто тени тех срубленных *деревьев*, некогда могучих, с широкой кроной»³⁰⁴ (курсив наш. — Т. П., Э. Ш.). С этой поры боль за дом, уходящее пространство двора, а с ним и виноградника, тутовника, олеандра, входит безвозвратно в духовную жизнь Душана.

Память о дереве детства — тутовнике, красноречиво названном «фиолетовым тутом», и в сознании пулатовского Алишо («Впечатлительный Алишо») сопряжена с сокровенным, бережно охраняемым от суетных попутчиков воспоминанием о тутовнике — индикаторе в мире его духовных ценностей. Интуиция уберегла Алишо от того, чтобы поделиться любовью к тутовнику с Майрой, первой женщиной в его жизни, оказавшейся не «его» человеком.

Деталь — *запах абрикосового дерева* в пространстве пулатовской прозы также вписана в концепт дерева — хранителя сакрального. «Ты ведь не забыл свое абрикосовое дерево?»³⁰⁵, — обращаются к повзрослевшему Алишо. В воспоминаниях старика Каипа о своей невесте Айше как о самом дорогом в его жизни, о том, что давало ему силы жить и силы вернуться умирать к ней, также присутствует эта деталь — выражение потаенного и сакрального: «Всякий раз, когда Каип думает об Айше, его преследует запах абрикосов. Откуда это? Тогда ведь была жара и в зарослях вокруг Каипа прыгали лягушки»³⁰⁶).

Эквивалентом дерева в мифологии многих народов был столб³⁰⁷. Столб (модификации — шест, палка, посох) охранял от злых духов, покровительствовал, символизировал плодородие (пусть урожай будет так высок, как столб), был тотемом, оберегом³⁰⁸. Поклонение столбам, как и деревьям, связано с почитанием их анимистической сущности³⁰⁹. Вынужденный отстаивать свою честь в кулачном бою (дукбози), Душан, физические данные которого были невысоки, готов был к самому плачевному исходу, но отказываться от боя не желал — так отстаивали честь семьи, рода. Специфика поединка состояла в том, что сначала один противник обнимает столб, а другой его колотит, потом это же делает другой. Душан победил не силой, а духом, выйдя на заранее проигрышный поединок, и, если интерпретировать пулатовский текст с позиции мифопоэтики, в этом ему помог *столб*: «Никто ничего не понял, и прежде всего сам Душан, который едва ухватился за *столб*, вдруг почувствовал в себе защитный прилив, дремавший дух, который вдохнул в него крепость и стойкость, желание выстоять до конца»³¹⁰ (курсив наш. — Т. П., Э. Ш.).

Космогоническая семантика *столба* — эмбриональной ипостаси человека — провидится Каипу («Второе путешествие Каипа»), когда «снизошло» к нему особое знание, позволившее окружающим увидеть на нем некую печать святости. Когда превратился смерч в глиняный столб, и столб вышел из моря человеком, Каип поведал другу о своем прозрении, показывая на холм, откуда шел к ним смерч: «Смотри, человек, — сказал Каип в тихом старческом волнении, наблюдая за столбом пыли. Ждал, что смерч приблизится и Ермолай сможет увидеть причудливо нарисованный песком грустный лик человека»³¹¹.

В повести «Окликни меня в лесу» восточная модификация дерева — *виноградник* — упомянута по меньшей мере тридцать раз в текстовом пространстве на 77 страницах — свидетельство, с одной стороны, экзистенциальной важности этого образа на уровне быта, с другой — художественная деталь, «под сенью» мифологической наполненности которой происходит развитие характера Магди. Вот несколько, наиболее характерных, примеров, где *виноградник* представлен разными гранями *концепта* дерева:

«...Я сидел под *виноградником* и очищал кишмиш³¹² для плова — ведь сегодня были дядины поминки»³¹³ (курсив в данном блоке цитат наш. — Т. П., Э. Ш.);

«У меня закружилась голова, и меня вынесли во двор на свежий воздух и уложили возле *виноградника*» (295);

«Что-то шелкнуло рядом — и из репродуктора на *винограднике* вырвался голос моего папы ...» (298) (отец Магди был на фронте);

«Одна из фотографий мне особенно понравилась. Дядя сидит на стуле под *виноградником*, а я у него на коленях» (302);

«Я... выбежал во двор, залез на *виноградник*, в свой домик из веток и листьев, и спрятался...» (302), «...сидя на самом верху *виноградника*. Раз в неделю я забираюсь сюда, чтобы посмотреть бесплатное кино» (306);

«Я слонялся голодный по дому, до тошноты ел *виноград* и несколько раз катался по полу от колик в животе» (304);

Из письма отца с войны: «Это те люди, которые всю жизнь выращивали хлопок и *виноград* и не слышали ни одного выстрела. А теперь едут выполнять самое трудное на земле дело...» (305).

«Представляю, какой ужас будет со мной в его возрасте (имеется в виду старик сосед, выживший из ума. — Т. П., Э. Ш.). С утра до ночи, как дурак, буду сидеть на *винограднике* и следить, кто куда пошел и зачем. Меня так и будут звать соседи: старый дурак на *винограднике*» (307).

«Я хотел бежать на улицу, звать людей на помощь, но вместо этого ушел за *виноградник* и забился там от страха» (315).

Соседка ждет сына с войны, он погиб, но она об этом не знает, так как в запоздалом письме сын пишет, что скучает по *винограду*, и мать лю-

бовно снимает виноградные кисти, приговаривая, что это для него, ее мальчика. Магди своим детским сознанием не может понять: сын погиб (у него в руках похоронка для матери Хакима), а мать собирает для него виноград, и его осеняет гениальное открытие: «Да, да, я так и думал! Дядя Хаким жив. Мать собирает для него *виноград*. Сын ее обрадуется, он так соскучился по *винограду*...<...> Марат! — закричал я. — Он жив, это ложь. Я сам видел. Мать собирает для него *виноград*!» (320).

Семантика *виноградника*, листьев *винограда* О. М. Фрейденберг интерпретируется в сопряжении с семантикой слова «трагос», имеющего еще в древнегреческом языке значение «козел»; в своих размышлениях исследователь идет дальше: «...но ведь не только козел... <...> Нельзя пройти и мимо того, что глагол 'трагейн' описывал листовое состояние виноградной лозы, ее уход в листву вместо несения плодов. Вместе с тем 'трагейн' означало 'есть' в архаическом значении... Этот термин, охватывающий образ еды, растения и животного, в частности — состояния виноградной лозы, соседит с 'труге', что значит спелые плоды осенней жатвы — фрукты, злаки, виноград, вино...»³¹⁴. Вряд ли автор повести сопрягал эту прописанную О. М. Фрейденберг протомысль с многократно повторенным в ней образом виноградника. В контексте нашей интерпретации текста семантический комментарий О. М. Фрейденберг может прояснить глубину пулатовского подтекста: переживание мальчиком трагедии войны (уход на фронт отца, смерть дяди, смерть соседей, горе их родственников, неприятие почтальона и его сына — друга мальчика — как предвестников горя) метафоризировано шелестом *виноградных листьев*, желанием спрятаться под сень *виноградника*, поверить ему свои тайны. Трагедия отступает вместе со «сном» виноградника, его временной зимней смертью: «Я почти не выходил на улицу и однажды очень удивился, когда увидел, что все листья слетели с *виноградника*» (324); Магди радовался зиме, ждал ее, потому что чистый снег на *винограднике* закрывал и прятал все гнилое, и после зимы все рождалось заново, новое и хорошее, пока на крышах не набирался мусор, а на *винограднике* — гнилые листья и ветки (336). Виноградник играет большую роль и в жизни Магди — *защищая, спасая, питая, радуя*. Эти древние функции дерева, зафиксированные в этнографической литературе, стали художественным воплощением восточного быта в пулатовском сюжете.

Но самая главная грань *древа* — связующее звено между земным и небесным, миром дольным и горним — запечатлена во фрагменте, когда Магди забирается на вершину *виноградника*. Там приходит новое знание, там по-детски выстраиваются философские умозаключения. Магди — особенный ребенок (в имени героя — семантика мессианства), именно ему дано участвовать в действе, которое можно назвать *симпатическим* обрядом — подобием главного действия коранической мифологии, восточ-

ной ментальности: это вознесение пророка Мухаммада, когда он уединился, уйдя на гору Хиру. Оно стало некоей матрицей поведения для суфийских мистиков, дервишей, отшельников, о том существует множество письменных свидетельств, например, вознесение пророка отразилось на внутренней жизни персидского суфия Баязида Бистами (IX в.). Среди его многочисленных рассказов, эпатировавших современников, имеются описания его полета на Небеса в виде птицы, которая, усевшись на *небесное древо*, вкушает его плоды, после чего вновь обретает через полученное божественное знание человеческий облик и вступает в сердечную беседу с Богом³¹⁵.

Открытый Ф. Б. Я. Кёйпером пренатальный коррелят мифа о *яйце мировом* подвиг к появлению рабочей гипотезы о пренатальном корреляте *древа*, свидетельствующем о ранней (внутриутробной) дуальной организации психики индивида, а также демонстрирующем космогоническую направленность архетипа древа. Кёйпер приводит практические свидетельства своей гипотезы: «Начинание жизни заново, с самого начала и переживание ее даже на уровне жизни растения считается одним из аспектов йоги. С другой стороны, такое возобновление есть тоже новое творение. Как говорит тот же автор (М. Элиаде): “Архетип ‘действия’ (имеется в виду в йоге) — это творение миров, космогония. В некотором смысле йог повторяет в своей личности трансформацию хаоса в космос”»³¹⁶. Лишь избранные мифические герои, выполняющие функцию посредничества между мирами, способны подниматься с земли на небо по дереву, по столбу или забираясь на высокую гору³¹⁷; в этот ряд «избранных» героев можно поставить пулатовских Магди и Душана.

Так *древо* в сюжете пулатовских текстов, помимо побочных мифологических функций, выполняет главную, космогоническую, — функцию центрального мирового *столпа* (или столба, оси), а также символизирует *Путь* исканий, заложенных в пространстве образа инвариантного героя, и связанный с ним грядущий «золотой век». «Ведомый» божественной силой Махди/Магди, мессия, согласно мусульманской традиции, «способен уничтожить зло и направить род человеческий на путь истины»³¹⁸.

Таковы главные, но далеко не все прокомментированные коннотации дерева в восточном литературно-мифологическом контексте.

Т. В. Сапрыкина

Природно-космические символы в прозе Чингиза Айтматова

Моделирование художественной картины мира в прозе Ч. Айтматова в своей основе базируется на тюркском мировидении и миропонимании. Пространственная организация в авторском тексте строится по принципу традиционного мифологического разделения Космоса на три основные зоны: верхняя — Воздух (ветер, небо, облака), где находится сокровенный покровитель всемогущий Бог, нижняя — подземный, где обитают темные враждебные силы; между этими частями Вселенной находится непосредственно мир людей. Средний мир, характеризующийся понятием «*Жер-суу*» (земля-вода), основными символами-маркерами которого являются дерево, гора и вода (море, озеро).

Воздух — одна из фундаментальных стихий мироздания. В развитых мифологиях древнего мира Воздух воспринимается как «божественная сущность верха, неба, духа неба, солнца, грома, ветра, облака, свободы, жизни, плодородия, изобилия, подъема, восхождения, пророчества, предсказания, связи между космическими зонами и т. п.»³¹⁹. Во многих мифологиях, в частности в кельтской, дуновение наделяется магической функцией: дуновение разрушает вражеские укрепления, обращает врагов в камни и т. п.

Так и в повести «Белый пароход» Ч. Айтматов приводит легенду о ветре Сан-Таш, изгнавшем врагов из родной (киргизскому племени) земли. В легенде стихия воздуха противопоставлена и стоит в одном ряду с такими основополагающими стихиями, как земля, вода и огонь. Воздух, благодаря своему движению, описывается здесь в виде дыхания, дуновения ветра, животворящего духа.

Вспомним, как мальчик плавал в запруде деда. Сначала происходило погружение в воду как отделение от мира реального, вторжение в другой мир, подводный. Он живо представляет, «как с шумом смыкается вода над головой.... Глохнут внешние звуки под водой, и в ушах остается лишь журчание»³²⁰. Это погружение в иную реальность временно: «Тут и дыхание кончается. Он разом выскакивает из воды...» (24). В воде дыхание для мальчика означает связь с миром людей, которая должна прерваться после его превращения в рыбу. Оно (превращение) для него не должно было быть полным, поскольку он хочет сохранить антропоморфные черты, а после достижения конечной цели — Белого парохода, встречи с отцом, необходимо обратное превращение. Одной из основных преград для преобразования становится невозможность дышать.

В мифологии известны примеры отождествления дыхания с творением и с разрушением. Так, например, в древнеиндийской мифологии бог ветра Вайю — жизненное дыхание. В иудаистической мифологии дыхание Яхве обозначает непрерывное творение мира. Сотворив человека, бог вдохнул ему душу³²¹.

Ветер, как взвихрение воздуха большой мощи, сам по себе ассоциируется в мифологиях с хаотическими силами, сферой деятельности титанов и циклопов, что отразилось в греческих представлениях об Эоловой пещере как о подземном жилище ветров. Однако как дуновение — дыхание ветра связано и с представлениями противоположного характера. Так, сильный ветер (ураган, буря) является вестником божественного откровения и высших сакральных сил. Здесь символика дуновения ветра воспринимается как «духовная стихия». Таким образом, в повести «Белый пароход» легенда о ветре Сан-Таш является отголоском представления древних о ветре как движении воздуха, вызванном неким божеством во благо покровительствуемого им человека или целого рода. Ветер Сан-Таш в повести, проявляя благосклонное начало по отношению к обитателям земель при Иссык-Куле, все же не утрачивает свойств хаотической и неуправляемой стихии. Мальчик говорит отцу в воображаемой беседе: «Когда на озере волны ходят, когда пароход твой валится с боку на бок, — знай, что наш ветер Сан-Таш качает озеро» (31).

Семантика названия ветра свидетельствует и о его необычном происхождении. В мифологии индейцев Северной Америки распространено представление об Эоловой «пещере ветров». Очевидно, легенда о ветре Сан-Таш подобным же образом связана со стихией земли в общем и родной земли в частности. Сан-Таш («сан» — конечный, «таш» — камень) в переводе с киргизского значит «последний камень». Отсюда и название самого заповедника, который служит своеобразной метафорой современного общества.

Хаотическая стихия ветра страшна и для человека, и для природы: «Ветер ходит злощий. Самые великие горы и те в такие ночи робеют... Был бы я великаном — надел бы великанью шубу и вышел бы из дому. Я бы им громко сказал: "...Пусть ветер, пусть темно, пусть метель, я ничего не боюсь, и вы ничего не бойтесь"» (33).

Небу в трехчастной структуре деления Космоса принадлежит определяющее значение. Небо — источник космической силы. Согласно некоторым мифам небу пришлось отделиться от земли, чтобы на поверхности последней зародилась жизнь. В большинстве традиций на небе располагалась область, через уровни которой души возносились к абсолютному свету и покою. В романе Айтматова «И дольше века длится день...» воздушная, небесная стихия показана сначала как природное «творение», исполненное гармонии, величия, красоты: «...Воздух был первозданной

чистоты, другой такой девственный мир найти было трудно...» (264); вечна и беспредельна «великая Сары-Озекская степь... вечно звездное небо» (209). А потом небо — олицетворение свободы, жизни, перспективы, будущего становится носителем и символом смерти. Центральный конфликт «живая природа и современная цивилизация» в заключительной сцене романа достигает кульминационной остроты: небо будто обвалилось на голову, разверзаясь в клубах кипящего пламени и дыма, земля в грохоте и огне, охваченная ракетным «обручем», была обречена на одиночество, бежало все живое, объединившееся перед исполинской силой (487–488). Эпизод с взмывающими в небо ракетами весьма актуален и многозначен, потому что напрямую соотносится со стремлением некоторых держав превратить космос в ядерную зону, а планету в плацдарм для испытаний ядерного оружия. Но, тем не менее, по мнению Ч. Айтматова, надо надеяться, что человек избежит эмоционального оскудения, избежит озверения, избежит технического дикарства и не посмеет нажать ту самую ядерную кнопку, к которой подключены все жизни. Айтматов углубляет и развивает одну из центральных проблем своего творчества: человек, общество, природа. Здесь необычайно заострена мысль о социально-политической и нравственной ответственности каждого человека и всего человечества за судьбу планеты Земля, стоящей перед угрозой атомной катастрофы. Ощущением реальной опасности конца и катастрофичности мира пронизан и второй роман Ч. Айтматова — «Плаха». Этот роман — крик, отчаянный призыв одуматься, осознать свою ответственность за все, что так обострилось и сгустилось в мире. Экологические проблемы, затронутые в романе, писатель стремится постичь прежде всего как проблемы состояния души человеческой. Разрушение мира природы здесь обобщается опасной деформацией человека, личности. То, что происходит в Моюнкумской саванне: «...точно гром с неба... вертолеты... летели... угрожающе низко над всполошившимся поголовьем сайгаков, дико кинувшихся вскачь от чудовищной напасти... И волки, их неразлучные спутники и вечные враги, оказались в таком же положении <...> Страх достиг таких апокалипсических размеров, что волчице Акбаре... казалось, что весь мир оглох и онемел, что везде воцарился хаос и само солнце, беззвучно пылающее над головой, тоже гонимо вместе с ними в этой бешеной облаве...»³²² — является проблемой глобального, а не местного значения. Здесь опять опасность исходит с воздуха, с неба, являющегося символом угрозы и смерти.

В легенде о Вечной невесте из романа Ч. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)» воздушная стихия изображена в кульминационный момент, когда завистники-недоброжелатели в день свадьбы сообщают жениху страшную весть о том, что ночью его невеста сбежала с прежним возлюбленным: «Небо разом померкло, поднялся ураганный ветер, и

в летнюю пору, как зимой, заметалась снежная вьюга». Ветер «сам по себе ассоциируется в мифологиях с грубыми хаотическими силами... Сильный ветер (ураган, буря) является вестником божественного откровения...»³²³. Будто божественные силы и сама природа были в тот момент против этого злостного обмана. Жених проклял невесту и весь род людской. И в заключительной, трагической сцене романа, когда «волею судеб очутились они — человек и зверь — в свой последний час в одном схроне поднебесном, в пещере, рядом, бок о бок...»³²⁴, природа, словно в состоянии космического хаоса тоже находится в пограничной ситуации и соответствует состоянию умирающего Арсена: «Солнце раскачивалось над головой Арсена, горы колыхались, падали, ветер удушающе стискивал горло»³²⁵; «Луна путалась в облаках ночных, ветер рвался и томился в скалах, и не слышно было ничего иного...»³²⁶. Во многих древних мифологиях «ветер, ураган ассоциируются с разрушительными, хаотическими силами...»³²⁷.

Значительная часть сюжетов с участием обожествленной **Земли** содержится в космогонических мифах, рассказывающих о первоначальной божественной паре — небе и земле, союз которых послужил началом жизни во Вселенной. Персонифицированная в образе богини — супруги неба, земля фигурирует в мифологиях почти всех народов. Земля не только супруга неба, участвующая в создании космоса, но и плодородная земля, почва. Например, в шумерской мифологии мать-земля Нинхурсаг и небо Ан — прародители Вселенной. Воспринимаемая как центр космоса, земля характеризуется максимальной сакральностью и чистотой, поскольку центр рассматривается как священный эмбрион Вселенной, своеобразный космос в космосе. Отсюда существование в античной мифологии отождествления земли с Гестией, богиней священного очага, расположенного в середине мира.

Одним из доминантных в творчестве Айтматова становится символ матери-земли, воплощенный в мифологеме Богини-матери. Наиболее отчетливо символика богини-матери представлена в образе животных. Богиня-мать — это главное женское божество, присутствующее в большинстве мифологий мира. Она, «как правило, соотносится с землей и — более широко — с женским творческим началом в природе»³²⁸. Основная характеристика Богини-матери, определяющая ее место в мифологической модели мира, — созидательная функция, которая имеет несколько аспектов. Во-первых, как супруга бога-творца Богиня-мать участвует в творении мира (в этом качестве она обычно идентифицируется с землей). Во-вторых, богиня-мать участвует в творении населяющих вселенную существ: богов, людей, животных. Третьей существенной созидательной функцией богини-матери является покровительство культуре, в особенности городам, а также законам и тайным знаниям. Мифологема богини-матери находит свое воплощение и в образе Серой козы, и верблюдницы,

потерявшей верблюжонка, в повести «Прощай, Гультары!», и в образе Рогатой матери-оленихи в повести «Белый пароход», и в повести «Пегий пес, бегущий краем моря...», где одним из основных образов является образ Рыбы-женщины.

В повести «Пегий пес, бегущий краем моря...» Айтматов обращается к художественному наследию нивхской культуры. В основу этой повести положен миф о сотворении мира, который «дает писателю “многомерность” видения, помогает связать прошлое, настоящее и будущее»³²⁹. Становится понятен смысл сущего, сама идея извечного противостояния двух стихий — воды и земли (суши). В мировой мифологической традиции это основные стихии мироздания: «Противопоставление суша — море входит в ряд бинарных оппозиций, свойственных мифу и традиционных для него»³³⁰. В самых различных мифологиях «вода — первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса»³³¹. Переход же от «бесформенной водяной стихии к суше выступает в мифах как важнейший акт, необходимый для превращения хаоса в космос»³³². Само это противоборство предполагает — в изображении Ч. Айтматова — ритмичность и природную упорядоченность. И поэтому, когда четыре человека в одной лодке среди водной стихии оказались замкнутыми в «чреве Великого тумана» (что заканчивается для троих взрослых смертью), это выглядит как испытание хаосом, погружение в иную реальность, предшествовавшую сотворению мира, где кроме воды нет ни неба, ни звезд, ни движения (воды), ни птиц, ни рыб. Есть лишь последние на земле люди, для которых «недра тумана» стали их последним осязаемым миром³³³. Автор последовательно рисует картину мира, каким он был до создания вселенной (земли), когда все было хаосом: «Казалось, что нечто невообразимо чудовищное, какая-то иная сущность, неземная, дышащая промозглой влажностью, поглотила весь белый свет — и Землю, и Небо, и Море» (158). Люди оказываются во «мраке вечности, существующем еще до появления Солнца во Вселенной» (169).

Бинарная оппозиция «суша-море» в прозе Айтматова основана на противопоставлении жизни и смерти, гармонии и хаоса. В произведениях писателя нашла отражение и сложная мифологическая символика воды и образа рыбы, в которой соединяются мотивы рождения и смерти (Рыба-женщина, золотой мекре). Две противоположные стихии — воду и землю — олицетворяют в повести «Пегий пес...» Рыба-женщина и утка Лувр. Они же реализуют еще одну бинарную оппозицию — верха и низа, где верх символизируют птицы, а низ — Рыба-женщина. Мифологизированное пространство и время способствуют созданию единого образа мира, в котором все взаимосвязано. Человек ощущает себя не только частью этого мира, но и осознает свою взаимосвязь со всем остальным³³⁴.

Как средняя космическая зона, земля на мифологическом языке означает пространство обитания человека, центром которого становится дерево. Как известно, дерево в мифологии, обозначаемое в науке как Древо мира, воплощает универсальную концепцию мира: «Образ Древа мира засвидетельствован практически повсеместно или в чистом виде, или в вариантах — “дерево жизни”, “дерево плодородия”, “дерево центра”, “дерево восхождения”, “небесное дерево”, “шаманское дерево”, “мистическое дерево”, “дерево познания” и т. д.»³³⁵. Оно представляет собой не только центр сакрального, своего пространства, но и, как и гора, символическую вертикаль, соединяющую три слоя бытия: верх, низ и середину. Поэтому с деревом ассоциируются все наиболее важные процессы, происходящие в природе и обществе. В этом смысле гора, озеро и дерево как бы взаимно дополняют друг друга — в их ведении находится вся «механика» мира.

Семантически наполненным в своем проявлении символ дерева явлен в повести «Белый пароход». Здесь поверхностный пласт восприятия уже направлен на восприятие, на прямую аналогию с сохранением миропорядка, в центре которого находится дерево. Социальный статус жителей кордона напрямую направлен на сохранение заповедных лесов, на сохранение дерева от посягательства самого же человека, губительная деятельность которого может привести к нарушению этой гармонии.

Дерево как символ единства человека и его родной земли — «Jerсуу» присутствует и в повести «Пегий пес...». Здесь автор использует мифы (характерные для мифологии многих народов) о происхождении людей от того или иного дерева. Так, например, в преданиях о происхождении первых людей у нивхов есть мотив появления их из смолы лиственницы. Отсюда закономерно то, что Орган обращается к своей лодке-долбленке как к брату. Это, во-первых, как уже было сказано, определено тотемными связями человека и растения. Во-вторых, в силу вступают представления народа, в восприятии которого всякое дерево являлось живым существом.

Наиболее полно мифологема дерева воспроизведена в романе «Плаха». Здесь образ старого саксаула становится сакральным центром художественного хронотопа первой и второй глав повествования, представляющих обширные просторы моюнкумской степи, просторов бесконечных для малого существа, человека или животного.

Изначально волчья пара относилась к топосу степи, саванны. Степь в мифологии, как известно, представляет горизонталь. Степь = природное бытие, земля, песок, здесь отсутствует твердь камня, холодного и враждебного. Земля — это материнское начало, порождающее, но в то же время пространство степи характеризуют такие качества, как бескрайность, отсутствие ориентиров и т. д. Мифологема Богини-матери в образах животных у Айтматова представлена через традиционную символику, вос-

ходящую к осмыслению Природы как первоматери человеческого рода. Волчица Акбара в романе — это метафорический символ самой природы, рождающей и продолжающей жизнь на земле.

Место логова, где обосновалась волчья пара, определено не случайно — старый саксаул становится символом центра своего пространства, — кругом безграничные просторы саванны, природными хозяевами которой являются волки. Пространство, определенное сакральным центром природного топоса, становится той гранью соприкосновения пространства природного, представленного волчьей парой, и мира людей. Образ старого саксаула становится точкой отсчета координат, не только хронотопических, но и онтологических: символическое зарождение жизни — появление волчат в логове под его стволом и распятие Авдия, пусть и игровое, театральное (не убивать, а просто поугатать хотели его палачи). Согласно мировоззрению древних тюрков, дерево — символ порождающего начала, но особенно зловеще выглядит смерть на ветвях дерева, что свидетельствует о попрании созидательных законов бытия. В этом современный апокалипсис, катастрофичность современных социальных деяний. В романе трансформация духовных и исторических идеалов символично воплощена в образе старого корявого саксаула.

Последней надеждой на спасение и продолжение жизни становятся для волчьей пары горы. Топос гор в романе становится символом спасения и возрождения. Айтматов подчеркивает, что горы для волчицы, по сравнению с открытой степью, являются рубежом относительной безопасности от разрушительного вторжения мира цивилизации. Как известно из мифологии тюркских народов, гора, являясь семантическим центром территории, представляет материнское начало. Широко известен и мотив пещеры, метафоры материнского лона. Поэтому логово свое Акбара и Ташчайнар устроили в расщелине горы. Однако, по Айтматову, нет спасения природе от человека; всем же: и судьбой человека, и судьбой природы, представленной в романе в образе волчьей пары, — руководит рок, жестокий и беспощадный к конкретному существу.

В романе «И дольше века длится день...» существует как бы несколько пространств: Буранный полустанок, Сары-Озек, страна, планета, околоземный и дальний космос. Это как бы одна ось координат, вторая — временная: воедино связываются далекое прошлое, настоящее и почти фантастическое будущее. Каждое пространство имеет время, все они взаимосвязаны между собой. Роман «И дольше века длится день...» свидетельствует о новом уровне постижения писателем действительности, который критика определила как космический масштаб событий, что позволило оценить творчество «нового» Айтматова и с точки зрения космизма его мышления. Однако природа как праматерь человека и среда его

обитания остается одним из главных «предметов» осмысления и художественного воплощения в прозе писателя.

В романе мать-земля выступает как символ универсальный, как земля-мечта, земля обетованная и одновременно как конкретная земля-планета: «Образ Земли, то хрупкой, голубоватой, похожей с космической высоты на голову младенца, то грандиозной, бескрайней в своих степных просторах, предстающей в образе Сарозек. При этом сарозекские степи, могучие и беспредельные, соотносятся не только с видимой из космоса хрупкостью и беззащитностью Земли, но и с человеческим духом, нравственными, интеллектуальными резервами творящего на них человека»³³⁶. И тогда Сарозеки олицетворяют сложность обстоятельств самой жизни, которая одаривает лишь при затрате усилий и далеко не каждого: «...Степь огромна, а человек невелик. Степь безучастна, ей все равно, худо ли, хорошо ли тебе, принимай ее такую, какая она есть, а человеку не все равно, что и как на свете, и терзается он, томится... И оттого утрачивает он себя перед лицом великой неумолимой степи... Так и человек на сарозекских разъездах: не пристанет к делу, не укоренится в степи, не приживется — трудно устоять будет» (207). Мелок человек «перед лицом великой неумолимой степи» со своими терзаниями, суетой, мыслями о выгоде (207). Все в романе Айтматова приобретает смысл «метафоры жизни»: и земля как образ обстоятельств, и поезд как образ движения общества, которое прекратится, не будь Едигея, Казангапа и им подобных. Единство человека с землей, страной, народом постоянно акцентируется автором. Образ земли в контексте романа наполняется символическим смыслом: земля — «*наш общий дом*», родина.

Законы общественного развития соотносятся с законами развития природы. Природа в романе предстает как Вселенная, как макромир, а земля и человек — часть Вселенной, своего рода микромир.

В романе «Когда падают горы (Вечная невеста)» человеку предлагается два уровня для обитания: «Бытие и Жизнь — тут они материально-телесно означены: Горы — и Город. Снежные Выси, где Земля переходит в Небо, в Дух и там — во Вселенную, Вечность, Целое. Его участником... призван быть человек. Но равно так же он — “homo”, из “гумуса”, земли, — член понизового мира — Природы, Общества, Истории, и тут — отношений между людьми и странами, с многообразием... связей, интересов и целей, в которые вовлечен человек»³³⁷. Герой романа, Арсен Саманчин, обостренно ощущает себя обитателем этих двух миров-уровней. В понизовом уровне он, «идееносец», оказывается не нужен в плебейской цивилизации Рынка и Денег — что тьма и тюрьма вольному Духу. Она выпирает его, он слишком крупен для нее и обречен на одинокий путь³³⁸.

«Двойное» название романа строится на антитезе. В первой части названия («Когда падают горы») заключен глубокий философский смысл.

Горы часто воспринимаются как «образ мира, модель вселенной, в которой отражены все основные элементы и параметры космического устройства. Горы находятся в центре мира — там, где проходит его ось...»³³⁹. Высокие горы («самые дальние и самые высокие (7 439 м), потому и называются они Узенгилёш-Стремянные, то есть эти вершины — стремяна в небеса...»³⁴⁰) в космической модели мира являются эквивалентом мирового древа и древа жизни. Они «находятся посреди земного диска»³⁴¹ и «не только соединяют небо и землю, но и поддерживают небо, чтоб оно не упало»³⁴². Если в романе «Плаха» горы являются только символом спасения и возрождения, то в романе «Когда падают горы...» они приобретают большую значимость. Здесь горы — символ незыблемости, крепости и силы. Но вдруг эта надежная опора падает. По Айтматову, горы падают тогда, когда падает человек (теряет свою нравственность).

Песня шамана Шамалбаша о том, как падают горы, также связана с заглавием романа. В словах песни заключен трагический смысл, созвучный современной жизни. Люди видят, что творится в современном мире — бедность, безработица, ради денег некоторые готовы пойти даже на убийство (таштанафгановцы). Это время падения нравственности, время разрушенных надежд, потери некоей опоры в жизни, крепости, то есть время, когда падают горы.

Роман является «высокой трагедией, произведением большого стиля»³⁴³. События, происходящие в горах, оставляют неизгладимое впечатление, ведь автор пишет «прежде всего о современности, ставит и решает насущные проблемы своей эпохи, а потому изображает людей нашего времени...»³⁴⁴. Айтматов — один из самых трагических современных писателей, так как все, о чем он говорит, он «выводит» из житейской ситуации в ситуацию рока (судьбы), ситуацию глобальную.

Вода — одна из основных, наряду с воздухом, землей и огнем, стихий мироздания. В самых различных мифологиях «вода — первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса»³⁴⁵. Вода — древний универсальный символ чистоты, плодородия и источник самой жизни. Согласно иерархии мироустройства в тюркском мирозерцании, вода, в отличие от неба, связана с нижней космической зоной. При этом во многом древнейшие представления тюрков связаны с водой больше как враждебной стихией — это владение духов и вход в иной потусторонний мир. «В шаманской мифологии алтайцев и в героическом эпосе часто говорится о каких-то морях, встающих на пути героя. Эти фантастические водоемы располагаются где-то на окраине, в дальних сферах мира»³⁴⁶, — пишет А. Сагалаев. По мысли исследователя, первичный океан играет в мифологии ту же роль, что и безбрежные просторы космоса в современной картине мира. С одной стороны, это «строительный материал» для создания мира, а с другой — его граница, за которой

таится непознанное, неуютное и безжизненное. Отсюда и двойственное отношение людей к водной стихии в мифологиях и повседневной жизни. Амбивалентность отношения к воде прослеживается и в художественном мире произведений Айтматова.

В «Белом пароходе» основополагающим в пространственной организации художественного мира повести являются такие традиционные мифологические символы-маркеры, как гора, река, озеро и дерево. Одним из основных в повести является образ озера Иссык-Куль, с которым связано прошлое и настоящее. Семантика образа озера как конечного и вожделенного пристанища связывает две основные сюжетобразующие «сказки»: родовое предание бугинцев о Рогатой матери-оленихе и «миф» о Белом пароходе. В «сказке» деда Иссык-Куль, новая родина киргизов, предстает как земля первозданная, охраняемая матерью-оленихой, страна, поражающая своим великолепием, спокойствием и безлюдьем. Здесь, «опираясь на фольклорно-эпическую традицию, Айтматов создал образ края обетованного, необитаемого, где отсутствуют следы культурной деятельности человека, где только начинается история жизни киргизского племени»³⁴⁷.

В мифе деда озеро становится живым существом, входящим во взаимодействие в цепочке тотем — человек — топоним; образуя сакральное целое, связаны образы озера и Рогатой матери-оленихи. Изначально, по легенде, Иссык-Куль — конечная цель пути. «Новая родина» киргизского племени и через несколько веков воспринимается мальчиком так же, как и для первопредков киргизского рода по мифу: «...выпуклая кривизна озера. То был Иссык-Куль. Там вода и небо соприкасались. ...Озеро лежало неподвижно, сияющее и пустынное...» (21).

В предании о Рогатой матери-оленихе озеро становится сакральным центром космического пространства: «Где начало Иссык-Куля, где конец — не узнать. С одного края солнце восходит, а на другом еще ночь...» (45). И в представлении Мальчика озеро — бескрайняя водная гладь.

Озеро представлено в повести в роли сакрального топонима, в пространство которого входят и природные стихийные силы, такие как ветер и животный мир. Вспомним притчу о ветре Сан-Таше. Образ озера связан и со сказкой мальчика, с его мечтой о белом пароходе — как символе иной жизни, как сближении его с корнями, о которых ему ничего не известно, — с отцом. Значимо стремление ребенка превратиться в рыбу и уплыть на Иссык-Куль, стать его частью.

Согласно пространственной топонимической организации повести, рядом с кордоном протекает река. Именно с рекой связана основная часть сказки мальчика: в запруде, сделанной ему дедом, должно произойти преобразование — превращение в рыбу. Река для Мальчика — вход и путь в другой мир. При этом Мальчиком осознаются границы сказки и не сказки,

он понимает невозможность превращения в рыбу, кроме того, превращение это для него даже в сказке должно быть обратимым.

Превращение в рыбу для него лишь средство для встречи с отцом, способ восстановления справедливости. Гибельное начало реки присутствует в восприятии Мальчика в сцене наказания Орозкула. Река в повести непосредственно связана с озером и является его частью, через реку мальчик должен попасть в виде рыбы в Иссык-Куль. Символическим значением реки здесь становится встреча с отцом как восстановление нарушенной гармонии.

Мотив водной стихии представлен в романе «И дольше века длится день...» прежде всего топосом моря, а также он выступает в своих вещественных воплощениях как природные проявления влаги (дождь, снег, вода). Как первостихия, означающая начало и конец бытия, вода в романе становится критерием спасения, очищения, омовения человеческой души: «Море как вечная и обновляющаяся, преобразующаяся на глазах ценность, как животворная сила человеческого духа и воображения... Море в романе есть то, что спасает живую душу, охраняет ее сокровенные глубины. Море у Айтматова — и природа, и олицетворение духовной сути человека»³⁴⁸. И в самые трудные, и в моменты радости и душевного подъема всплывают в памяти Едигея воспоминания о море. По мысли автора, душа человека, впитавшая и сохранившая сокровища памяти предков, отождествляется с образом моря, безбрежным и целительным для нее. Не случайно, слушая древние мелодии, Едигей мысленно вновь очутился на Аральском море, ему «припомнились незримые морские течения вдоль берегов, их направление угадывалось по длинным и густым, как женские волосы, водорослям, уплывающим по течению...» (499).

При прощании с Едигеем Абуталип просит его, чтобы он рассказал его детям о море. Вспомним, что Едигей и Казангап были родом из приаральских казахов: «Едигей — человек с моря, о котором он всегда вспоминал в тяжелые минуты жизни»³⁴⁹. Последний раз ездил Казангап с другом Едигеем на море проведать его, и какова же была скорбь и огорчение их при виде обмелевших берегов. Тогда-то и прозвучала мысль, что в то время, когда души людские так обмельчали, — что уж тут говорить о море. Вследствие этого недвусмысленна и тревога жителей планеты Лесная Грудь по поводу внутреннего высыхания их планеты.

«На море человек всегда чувствует себя по-другому, не как на земле... Море временно, а суша постоянна», — рассуждает в романе Едигей (365). Двойственно отношение человека к водной стихии, что является следствием архетипической памяти: с одной стороны, — это первичный океан, основа для первотворения, с другой — стихия непознанная и трансцендентная для малого человеческого существа, и потому в какой-то мере враждебная.

Г. Полякова отмечает в романе присутствие мотива реки (озера, моря), выступающего «в качестве своеобразного рубежа, заграждения, черты, за которую враг перейти не может; этот мотив хорошо известен в мировом художественном фольклоре»³⁵⁰. Известно, что одна из функций реки в мифологических представлениях — это способность быть судьей человеческих поступков.

Как известно, в мифологии вода — порождающее начало, изначально из бесконечного небытия была создана твердь земная. Вспомним мотив ливня, как спасительной и очистительной силы, которая становится символом очищения и омовения в романе «И дольше века...» для семьи Абу-талипа Куттыбаева. Этот же символ присутствует и в «Плахе», как спасительное начало, которое становится метафорой возрождения, когда живительная влага степного ливня, оживив и обновив природу, облегчает страдания выброшенного анашистами с поезда Авдия. Интересно, что Авдию на грани жизни и небытия видится большая вода, сплошная бесконечная водная поверхность без конца и без края. Вода бесшумно бурлила, а по ней катили бесшумные белые волны, как поземка по полю, неизвестно куда и неизвестно откуда. Кроме того, в этом эпизоде присутствует мотив хождения по воде, к Авдию по волнам приближается его отец Каллистрат.

Вода кроме спасительной функции, как известно, является и враждебной губительной стихией. Этот мотив присутствует в романе «Плаха» в истории волчьей пары. Изгнанные из степи варварским человеческим вторжением (расстрел сайгаков), Акбара и Ташчайнар нашли прибежище в приалдашских камышах. Здесь, в логове, устроенном у озера, у них родился самый большой выводок — пять волчат. Однако пожар, устроенный людьми, вновь лишает волчью пару потомства, становится метафорой апокалипсиса. Символична и гибель волчат: одни остаются в пламени камышей, два других захлебываются в воде озера. Так, мир перевернутых ценностей, утративших нравственные ориентиры, становится в романе губительным началом и для природы, и для человека.

В романе «Когда падают горы...» символом водной стихии является река. Именно у реки, по древней легенде, жених и невеста были помолвлены. Это символический момент, так как именно на берегу реки «разворачивается действие многих мифов...»³⁵¹. На празднике помолвки жениху и невесте предстояла игровая скачка на лучших конях. Жених догнал невесту и поцеловал ее на скаку. Река стала свидетельницей их любви, она является «важным мифологическим символом, элементом сакральной топографии»³⁵². Но завистники-недоброжелатели, не пожелавшие, чтобы жених — удачливый охотник, умный и волевой джигит стал вождем породившихся племен, похищают невесту. Ей удалось бежать. Преследователи ее настигли, однако при переходе через реку она «вырвалась и бросилась в воду. Похитители — следом, но она уже исчезла в бурном потоке. Река

спасла ее, а похитителей потащила вниз по течению и расшибла о камни. Чудом спасаяся невеста обрела дар летать, как птица»³⁵³. Здесь важно отметить символическое значение переправы через реку как «обретения новых качеств, нового статуса, новой жизни...»³⁵⁴. Река выступает как источник жизни, как «первостихия» и символизирует высший суд. По сути, природа, превращаясь в символ беспощадного рока (образ-символ реки), мстит злым похитителям Вечной невесты, обрекая их на гибель. Река также становится свидетельницей внезапно возникшей любви Арсена к Элес, природа — ее соучастницей.

В пространственной организации произведений писателя важны как горизонтальная, так и вертикальная оси, структурирующие образ мира. Особая роль в айтматовской модели мира принадлежит природным образам степи, дерева, реки и гор в качестве «связующих» разные космические зоны. В моделировании универсальной картины мира в творчестве Айтматова определяющее значение принадлежит традиционным тюркским мифологемам: Земля-Вода и Воздух-Ветер-Небо, позволяющим автору создать особую художественную мирообразность, способствующую раскрытию его этико-философского замысла.

Национальный образ мира «есть диктат национальной Природы в Культуре. Только ее вливание в Дух, своего рода космофизию (мудрость космоса), надо суметь прочитать...»³⁵⁵. Для этого Айтматов использует «древний натурфилософский язык четырех стихий: “Земли”, “Воздуха”, “Воды”, “Огня” (в двух ипостасях: “жар” и “свет”), понимаемых расширительно и символически»³⁵⁶.

Природно-космические символы служат писателю «сырьем» для создания глубины и многоплановости текста произведения. Мифологическое начало в творчестве Айтматова — это закономерный и органичный этап осмысления человеком своей судьбы и своего места в истории через призму векового опыта, заложенного в мифах — «сгустках» человеческой мудрости. Миф же для него — это способ постижения дисгармоничного мира, это некий абсолют, который может служить критерием оценки истинного и ложного в бесконечном потоке исторической реальности.

О. Ф. Ладохина

Мотив исцеления в романе Евгения Водолазкина «Лавр»

Евгений Германович Водолазкин, являясь знатоком средневековой Руси, главным героем в романе «Лавр» сделал целителя. Как известно,

заглавие формирует читательское ожидание. Можно обратить внимание сначала на обложку, подумать, что роман о человеке с именем Лавр, потом, в процессе чтения, зачитываясь сценами, описывающими царство лечебных трав, ловишь себя на мысли, что роман — гимн целебным растениям. «Христофору было известно, что трава *осот* с корнем светлым, как воск, приносит удачу. Ее он давал торговым людям, чтоб, куда бы они ни шли, принимаемы были с честью и вознеслись бы великой славой», «при оврагах искали *стародубку*. Христофор показывал Арсению ее острые маленькие листья»³⁵⁷.

Интрига в романе будет держаться до того момента, пока герой не сменит имя. Жизненный путь его тернист: смерть родителей, уход из жизни деда, который был ко всему и наставником, смерть любимой Устины. Несмотря на то, что автор обозначил жанр «Лавра» — *неисторический* роман, при чтении от аналогий с житием не уйти: герой пытается жить по библейским заповедям, приближая вечное к временному. Е. Г. Водолазкин создал в романе особый стиль, соединив древнерусскую речь с редкими современными лексическими «приветами», они помогают остаться в действительности, в то же время серьезно погрузиться в русское Средневековье. Мне, как читателю филологических романов, было интересно вначале наблюдать за авторским стилем, не ставшим все-таки литературным приемом. Постепенно на первое место вышел герой, который в течение жизни трижды поменял имя, достигнув святости в обличии схимника Лавра. Схимник, как известно, это высшая монашеская степень в православной церкви, требующая от посвященного в нее строгого аскетизма. В Русской Церкви, как говорят церковные книги, в великую схиму постригают лишь иноков, достигших преклонного возраста или даже готовящихся к исходу из земной жизни. Именно в такой временной период главный герой совершает священный обряд — добровольно и по всем канонам: «Приняв ножницы от постригаемого с третьего раза, игумен произносит: “Се, от руки Христовы приемлещи я; виждь, кому обещаваещися и к кому приступавши и кого отрицаещися”. Затем игумен произносит слова, имеющиеся в Таинстве крещения: “Благословен Бог, хотяя всем человеком спастися и в разум истины приити...” Постригая крестобразно волосы, игумен произносит: “Брат наш (имя) постригает власы главы своя, в знамение отрицания мира и всех яже в мире и во отвержение своя воли и всех плотских похотей, во имя Отца и Сына и Святаго Духа...”» (24). Именно в этот момент услышано было имя Лавр. День пострига совпал с днем святых Фрола и Лавра. Обычай изменения имени при пострижении в монашество — очень древний, это и знак послушания, и доказательство того, что человек утратил самостоятельность. При выборе нового имени постригающий может руководствоваться разными соображениями: иногда постригаемому дается имя святого, чья память празд-

нуется в этот день. Амвросий служил в книгописной келье, рукописи ему приносил старец, на листах были пометы, им инок следовал неукоснительно, так герой обретал крепость и внутреннюю гармонию.

Е. Г. Водолазкин является специалистом в изучении древнерусских текстов (Всемирная история в литературе Древней Руси: На материале хронографического и палеинового повествования XI – XV веков: Диссер. докт. филол. наук. Мюнхен, 2000), и, как следствие, — обращение к тематике русского Средневековья в романе и исследование мировоззрения русского человека с позиции сегодняшнего дня.

Е. Г. Водолазкин воссоздал картину XV в., с яркими портретами и характерами. Становление Лавра как святого начиналось в Рукиной слободке при Кирилловом монастыре, тогда он еще был Арсением. С двухлетнего возраста его наставником был дед Христофор, который верил, что помощь человеку идет через траву и через людей: «Проводя большую часть времени в лесу, дед все охотнее растворялся в природе. Он становился похожим на собак и на медведей. На травы и на пни. И говорил скрипучим древесным голосом» (20).

Такой роман, конечно, требует своего читателя, который обратит внимание не только на культурологический подтекст в заглавии. История, произошедшая с Арсением в лесу, восходит к жизни святых. Конкретные примеры из жизни Франциска Ассизского, выделенные курсивом названия трав (*адамовы глаза, царевы очи, стародубка, плакун*) задают ориентиры для дальнейшего восприятия, на наш взгляд, мысли о том, что мальчик Арсений должен соединить в себе, в конце концов, силу тезоименного святого, но это будет не имя, данное при крещении. Читателю романа «Лавр» необходимо свыкнуться с понятием художественной условности, которая иногда напоминает о нетождественности образов объектам изображения. Русского человека не смущала некоторая неопределенность календарных представлений. В повседневной жизни XV в. совмещались две годовые системы — мартовская и сентябрьская.

Не интересуясь точным определением времени, русский человек внимательно следил за природой, за ее изменениями в соответствии с движением годового круга. Здесь он расставлял своего рода «вехи» — памятные дни, названные именами святых. За долгие века русский человек научился жить в согласии с окружающей его природой, подчиняя ей весь уклад своей жизни.

Роман состоит из четырех частей. Первая — «Книга познания», в ней филолог находит размышление о роли слова во времена Средневековья, она была велика в профессии врача: говорили больные (таким образом из них выходил недуг), говорили родственники (уточняли показания), говорил врач (заговаривал болезнь). Читать Арсений научился рано, любимое чтение — запись на бересте деда, который считал, что слово упорядочи-

вает мир, останавливает его текучесть; если слово записано, оно состоялось. Автор рассказывает, что все записанное — будь это берестяные грамоты или повесть об Александре Македонском — все читалось вслух. Беседы с Христофором продолжались после его смерти, в этих беседах речь большей частью шла о природных явлениях, о борьбе света и тьмы, об установлении природной гармонии. Еще в Древней Греции Демокрит превозносил роль беседы для понимания окружающего мира, но беседа должна быть с таким человеком, которому есть что передать: с богатым поговоришь, богатым не станешь, проведенное же время с мудрым дает шанс обогатиться.

Вторая часть романа — «Книга отречения» — повествует о путешествии Арсения от родных мест и обратно. В дорогу с собой он взял многочисленные снадобья, врачебные инструменты и рукописное наследие деда. «Путь не был прямым, ибо не имел четко выраженной географической цели» (120). На пути были деревни, пораженные мором, в домах попеременно лежали мертвые и живые; как только чувствовались признаки жизни, Арсений приступал к таинству исцеления. Не ощущал ни отвращения, ни страха, только молился. «Он спал и ему снился Ангел Хранитель, отгонявший от его моровое поветрие. Он не складывал крыл даже ночью» (125).

Третья часть — «Книга пути» — переносит нас во Флоренцию, затем в таинственный Иерусалим, потом в Венецию, на остров Крит, чтобы, по словам автора, на пределе пространства узнать нечто о пределе времени. Природа была главным союзником в этом путешествии. «Он поражался огромному черному миру, который раскинулся за их спинами. Этот мир заключал в себе много неизвестного, таил опасности, шелестел на ночном ветру листвою и мучительно скрипел ветками. Арсений уже не знал, существует ли этот мир вообще или, по крайней мере, сейчас, в то зыбкое время, когда пребывал во мраке. Не отменялись ли на темное время суток леса, реки и города?» (269). Вода ощущалась странниками со всех сторон, они находились в постоянной борьбе со стихией, отрывавшей их от перил корабля и увлекавшей вниз. С бортиков стекали водоросли и ракушки, люди зависали над водной бесконечностью. Шторм свинцовой стеной шел в сторону корабля, с громом и молнией, но в темноте было свое спокойствие. «Это был тревожный мрак, пожравший свет вопреки установленной смене дня и ночи. Он не был однородным, он клубился, сгущаясь и растворяясь в зависимости от плотности туч, и граница его была у самого горизонта, где все еще светилась тонкая лента неба» (337). Путешественники стали невольными свидетелями и заложниками разыгравшейся стихии: их катало по палубе, на их глазах гасли свечи, но постепенно охватывало спокойствие моря.

«Шторм не то что стихал — он перестал усиливаться. Корабль все еще бросало из стороны в сторону, но было не так уже страшно. Оттого, может быть, что с приходом ночи исчез последний свет и не стало видно огромных волн. Теперь корабль уже не противостоял стихии — он был ее частью» (339). Автор ненавязчиво говорит о единстве человека и природы, о божественном, истинно единственном, которое можно разглядеть в такие минуты.

Последняя часть *неисторического* романа — «Книга покоя» — описывает псковские края, куда отправляется герой, исцелившись в схватке с природными стихиями. Теперь об исцелении его просили местные жители, и хотя «время расползлось по швам», он торопился помочь людям, узнав секрет выздоровления. 18 августа главный герой принял большую схиму, получил имя Лавр — по словам старца, это вечнозеленое растение знаменует вечную жизнь.

Исцеление — не только избавление от недугов, но и восстановление внутренней гармонии, это лечение не только тела, но и души. Писать об этом не просто, особенно сегодня, когда литература постмодернизма главными героями делает людей других профессий, хотя на Руси значимыми фигурами в обществе всегда были врачи и учителя. Целитель Арсений сочетал в себе лучшие качества этих профессий, главное из которых — служение. В основе служения всегда лежал интерес к человеку. У главного героя есть еще одна нетипичная черта — он растворяется в природе: роман переполнен описанием трав, целебных растений. Это качество ему досталось от деда, который с четырех лет учил внука травному делу. «Христофор не то чтобы верил в травы, скорее он верил в то, что через всякую траву идет помощь Божья на определенное дело. Так же, как идет эта помощь и через людей. И те и другие суть лишь инструменты» (20).

На первый взгляд, исцеление происходит с помощью природных даров, но на самом деле автор приводит читателя к мысли, что исцеление каждого из нас — в отказе от самого себя. По словам Людмилы Улицкой (кстати, ее роман «Казус Кукоцкого» — о целителе), душа помогает корректировать самого себя, главное — задумать о существовании этой внебиологической субстанции в человеке и постоянно ее спасать от омертвления (вспоминаются «Мертвые души» Н. В. Гоголя).

Когда Е. Г. Водолазкина спросили о том, на какие вопросы он хотел ответить в романе, писатель сказал, что иногда правильно поставить вопрос важнее, чем на него ответить. Ответа автор ждет от читателей. На наш взгляд, врач должен искать исцеление, в первую очередь, для себя, потом для окружающих — так преодолевается время, жизнь постепенно превращается в житие, если жить в гармонии с собой и природой. Целитель на протяжении жизни не только не утратил свой дар, но и довел его

до состояния чуда. Чаще всего это происходило на фоне природных кактлизмов. Один из эпизодов романа посвящен описанию встречи с таинственной птицей — в такой момент, когда слова и травы бессильны.

«Мальчик кивнул, потому что видел *ее крыла*. Они витали над домом. Разогретым воздухом дрожали над коньком крыши» (27). Автор описывает природные стихии как неизбежные обрамления человеческой жизни на земле. В такие минуты происходят озарения, усиливается желание служить своему призванию, человек начинает верить в чудо. Фрагмент с описанием птицы харадр — тому подтверждение. «Есть, наконец, птица харадр, вся сплошь белая. И еще кто в болезнь впадет, есть от харадра разумети, жив будет или умрет. Да еще будет ему умрети, отвратит лице свое харадр, еще ли будет ему живу быти, то харадр, веселуся, взлетит на воздух противу солнца — и все понимают, что харадр взял язву болящего и развеял ее в воздухе. Так и Господь наш Иисус Христос вознесся на древо крестное и источил нам пречистую кровь Свою на исцеление греха. Где же нам взять эту птицу, спросил мальчик. Будь сам этой птицей, Арсение. Ты ведь немного летаешь. Мальчик задумчиво кивнул, и от его серьезности Христофору стало не по себе» (31). Миф о птице харадр пытались понять многие поколения писателей: Аристотель отзывался о ней как о птице, отвратительной по виду и голосу, «нечистая» птичка; по другим источникам, она полностью исцеляла от слепоты, знала, когда больной поправится, каков диагноз и время его смерти. Харадр прилетал к постели, садился в ногах и, если болезнь смертельна, через некоторое время отворачивался от больного. Христианские писатели сравнивали птицу с Христом. В геральдике она числится как символ чистоты, исцеления и спасения. Автор неспроста приводит в романе диалог деда и внука о птице — это напутствие старого травника внуку, которому он передал свой дар целителя. Не зря Арсений еще в детстве задает вечные вопросы своему наставнику: «Что такое душа?». «То, что Господь вдыхает в тело, то, что отличает нас от камней и растений. Душа делает нас живыми, Арсение. Уподоблю ее пламени, исходящему от земной свечи, но земной природы не имеющему, стремящемуся ввысь к соприродным стихиям» (12).

В романе есть филологические отступления, объясняющие читателю истинный смысл целительства: «Предполагают, что слово “врач” происходит от слова врати — заговаривать. Такое родство подразумевает, что в процессе лечения существенную роль играло слово» (8). К болезни обращались, с ней вели диалог, ее ублажали букетом из трав; грань между знахарем и врачом, по мысли автора, относительна.

Учитель главного героя был травником, он верил, что «через всякую траву идет помощь». Видимо, не случайно его ученик проходит путь от Арсения до Лавра — имя, по преданию, произошло от названия благородного растения, с помощью которого в средневековые времена лечили

многие болезни. Учитель еще в те времена понимал, что исцелить может только человек с большим кругозором, понимающий, что в маленьком человеческом теле «отражается безграничная премудрость Божия», в каждом есть внутреннее ухо и душа, «что отличает нас от камней и растений». «Душа делает нас живыми», — главный завет учителя.

Н. А. Томилова

Образ горы в прозе Александра Иличевского (романы «Математик», «Ай-Петри»)

Тема путешествий — как географических, так и духовных, будучи одной из главных в прозе А. Иличевского, развиваясь от романа к роману, достигает (как в прямом, так и переносном смысле) горной вершины — неразрывности и взаимосвязи человека с природой. Образ горы помогает героям А. Иличевского обрести внутреннюю гармонию с собой и окружающим миром, осознать значимость природных стихий в жизни каждого человека.

Герой романа «Математик» — талантливый физик, профессор престижного университета США, человек, который добился больших успехов, достиг вершин в области науки, — Максим Покровский. В определенный момент своей жизни Максим оставляет семью, уходит из науки, бросает пить. Он ищет себя, пытаясь познавать жизнь не с помощью математики, как было прежде в его жизни, а другими способами. В итоге спокойствие и смирение приходят к нему только перед лицом семитысячника Хан-Тенгри.

Вначале герой страдает от социальной раздвоенности: он одновременно и всемирно известный математик, и горький пьяница: «Нина объяснила, что вот этот, задержанный секьюрити, взлохмаченный, в дымину пьяный тип в растянутом на животе и локтях свитере — как раз и есть тот, кто изображен посреди газетного листа: светло улыбающийся человек с лицом подростка, в пиджаке и белоснежной рубашке с отложным крахмальным воротничком, лауреат крупнейшей в мире математической премии»³⁵⁸ (8).

Максим Покровский вместе со своей семьей отправляется в Пекин на Всемирный математический конгресс — вручение Филдсовской премии. Пролетая над Пекином, герой Иличевского поражен величием и первозданной красотой гор: «...застыл, глядя в лицо гор, которые разлились заревым светом и чернильной тенью до горизонта. Прямо по курсу брезжит рассвет, и верхушка самой высокой, пирамидальной горы была освя-

цена кровавым лучом. <...> ...Он увидел в полупрозрачной толще скального массива женское лицо, исконный лик, заключенный в километровой высоты камень. Скорбящий женский образ всматривался в него» (9).

Этот каменный лик и предстоящая награда — все вместе начинает терзать Покровского, провоцировать его к рефлексии: он анализирует свою жизнь, ищет в ней значимость и пользу для общества: «Вот — я емь, я добрался до вершины, вот — передо мной весь дольный мир, из которого я выкарабкался. Что я вижу? Повсюду бездны и огромная высота, не наблюдаемая никем другим. Близок стерильный космос. Что тешит меня сейчас? Гордость? Тщеславие? Как могу я употребить ту высоту, на которой располагаюсь? Что может сделать восходитель, едва живой, стоя над высочайшими вершинами мира?.. Какая польза Богу, миру — исходит от него? Ничего кроме гордыни не утешается этим достижением... Все пустота, как жить потом, после вершины? Что будет с вершиной, когда я умру? Кто ее обживет? Кто ответит мне, как взрастить себя — уже старика — наново?..» (93–94).

В представлении Покровского наука — это восхождение на вершину: «Горы представлялись Максу реальными воплощениями математических вершин, к которым он учился стремиться. Если бы спросили его: “На что похожа великая мысль” — он бы ответил: “На сложную вершину”» (27).

Горы волнуют героя и как символ в искусстве: «...место обитания героев Ренессанса — вершина горы, из которой мир предстает ясным и видимым во все концы, и вот эта зоркость зрения есть залог спасения. Ренессанс предъявил человеку красоту как вершину наслаждения — показал, что человек может быть счастлив здесь и теперь, а не терпеть и уповать на жизнь загробную, на воскресение. Многие титаны Ренессанса искали и находили эту вершину» (272).

Покровский был ослеплен величественным зрелищем — красотой вершины Хан-Тенгри, которая поглощала все его зрение. «Великолепное, великое — в полнеба — драматическое зрелище предстало перед глазами. От одного только вида горы перехватывало дыхание. <...> Он понял, что может смотреть на нее часами» (288–289). Образ горы предстает в глазах героя как гора-мать: «Это было необъяснимое ощущение — смотреть на гору, сознавать ее неприступность и величие и при этом думать о ней, как о пропащей матери — жалком, ничемном существе, которое вскормило его» (289–290).

Именно на горе, перед ликом пика Хан-Тенгри, Максим обретает способность молитвы: «Вершина Хан-Тенгри вдруг на несколько секунд озарилась глубоким, рубиновым светом. Он украдкой оглянулся и встал на колени» (313).

Сюжет романа строится вокруг ландшафта, излюбленного, насыщенного символикой приема Иличевского. Писатель создает образы своих

персонажей как части ландшафта, со своей внутренней и внешней архитектуроникой: «Леонардо да Винчи считал, что у земли, у ландшафта есть растительная душа, плоть ее — суша, кости — скалы, скелет — горы; сужожилия ее — туфы, кровь — вода; сердце — океан; а дыхание, пульс — прилив и отлив; а тепло мировой души — нескончаемый огонь в недрах. Он писал, что человек — малый мир, ибо составлен из земли, воды, воздуха и огня. Подобно самой планете» (275–276). И далее приходит к выводу о символическом значении гор для сознания человека: «Примерно то же относится и к сознанию человека, которое обретается в ландшафте. Вот почему горы так красивы. Человек среди них — ближе всего к собственному сознанию» (276).

Таким образом, горы становятся для героя отправной точкой на пути собственного духовного восхождения. Покоряя вершину, как в прямом, так и в переносном смысле, Максим Покровский перерождается, происходит воскрешение, возрождение души. Переломным рубежом для героя являются его воспоминания о матери: «Максим помнил ее запах. Помнил его всегда. ...Запах материнского тепла» (290). Мать его была алкоголичкой, и «пропасть давно пролегла между ними. Он страшился матери все последние годы, потому и решил оставить ее — позабыть ради нее самой, чтобы она хранилась у него в памяти все еще полномерным человеком» (290). Иличевский не случайно отводит важную роль образу горы, гора является у автора реальным прототипом образа матери: «Он только упорно смотрел на эту слепящую гору — и искал мысль о матери, точнее, не искал — осязал ее, старался к ней привыкнуть...» (290).

Финал романа — возвращение Максима к матери: «Открыв глаза, Максим потянулся к матери, и та обняла его, а он словно стал меньше ростом и весь как будто поместился на ее коленях» (316).

В основе сюжета романа «Ай-Петри» — мотив путешествия, странничества. Правда, причина, по которой герой пускается в путь, иная, нежели в романе «Математик»: в «Ай-Петри» главный герой отправляется в «никуда», движимый потерей любви, горечью измены, желанием покончить с жизнью. Преодолевая пространство по *восходящей*, прямо (на Кавказ, в Крым, на гору Ай-Петри) и опосредованно — постигая и открывая новые для себя ценности: например, «Красота есть смерть желания...»³⁵⁹ (199), — герой-повествователь обретает новое *зрение*: «Трава прорастала сквозь меня, сквозь мои глазницы проплывали облака, мне в горло закатывалось солнце. Оцепенелое состояние это можно было бы назвать счастьем, если бы оно не было столь непередаваемым чувством...» (67). Для героя, находящегося в потрясенном и опустошенном состоянии, город тесен, и даже «Вселенная сжалась до размеров горошины» (93). Выход им найден — бегство, странничество; определен вектор бегства — гора Ай-Петри. Однако, прежде чем пройти намеченную самим неофитом инициа-

цию — восхождение на гору, пришлось пройти ряд испытаний: герой лишается поклажи и денег, что приводит его к смирению и облегчению. На долгом пути он встречает за Агепстой монахов — пещерных молчальников, тем не менее весьма общительных: «...я смутно припоминал, что когда-то слышал о тайных монастырях старообрядцев-скрытчиков, схороненных где-то между Обью и Енисеем, настолько труднодоступных, что уже сам путь послушника был вступительным испытанием на благодать и смирение. Внутри скитов пахло чистотой, дымком, смолой и лугом, — и мысль о годе уединенной жизни здесь, в тайге, вдали от муки жизни ненадолго овладевала мной» (73); «Угощая меня перепелиной яишной, монахи оживленно осведомлялись записочками об абхазской войне, о событиях в мире» (62). В тайге герой-повествователь сталкивается с мощной и страшной для него духовной традицией старообрядческого отшельничества.

Герой-повествователь романа «Ай-Петри» — самостоятельный богоскатель, ищущий божественное в природном лике (подобно другим персонажам Иличевского: Соломину — герою «Анархистов», Королеву — герою «Матисса»), надеющийся на Бога в самые страшные моменты жизни: «Я затынул до отказа постромки спасжилета, успел к ним закарabinить гермомешок с НЗ и документами — и бессмысленно уперся лбом в Бога» (81). Чувствуя себя способным на самоубийство, в своих странствиях он интуитивно приходит к необходимости жертвы: «Прежде чем запечь карпа на углях, подложив под него сырые веточки барбариса, я сказал вслух, нащупав верное: — Эта рыба — я. Вот моя замена. <...> Я начал оживать» (115).

Герой вкушает, подобно дервишу, пищу, оставленную для странников и птиц: «В Азербайджане, где я вырос, восточная традиция предписывала особенно бережно относиться к хлебу. <...> Если ты видел, что хлеб лежит на земле, ты должен был его поднять и утвердить на чем-то — на ветке дерева, на коробке светофорного реле, на уступе цокольного этажа. <...> Никогда с таким блаженством я не вкушал хлеб. Как умел — поблагодарил» (108–109). Инициация героя в поисках Бога, что синонимично в контексте романа восхождению на вершину горы, продолжается в русле пророческой традиции: девушка из таежных грез героя меняется с ним языком: «И встал я, и пошел я вот так — повинувшись чужому, другому, но верному языку, следуя ему беспрекословно, становясь постепенно ему родным, говоря неизвестные слова, но чуть спустя их узнавая, и новая жизнь — новый вкус, новый звук, новый смысл, новая страсть пронизала, воссияла вокруг новым радостным миром...» (86).

Пророчество определяется в традиции — и христианской, и исламской — как говорение языком Бога. Так говорит Господь в Библии о посвящении пророка: «вложу слова Мои в уста Его» (Втор. 18:18); здесь

можно также упомянуть опирающийся на образы Корана образ пророка у Пушкина:

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой³⁶⁰.

Традиция ислама говорит о том, что пророчество начинается с потребности в аскетизме (об этом — история пророка Мухаммада).

Герой сравнивает состояние, в которое приводит его несчастная влюбленность, с пророческим. Это не просто сравнение, но некая идентичность: «Сейчас я думаю, что, должно быть, примерно так же — с той же потрясенностью — ощущал себя пророк после слов Бога» (93). Мысль о пророческой доле периодически приходит обездоленному герою: «Я собираюсь в мысль: если Бог покидает человека, лишает его и Своего гнева, и Своей любви, то тогда человек, если выживает, превращается в Его орудие» (131).

Весьма важным условием поиска божественного в странствии является для рассказчика Иличевского смирение: «...каждый раз меня спасала благоговейная последовательность в кротости...» (40). Подобно страннику-дервишу, он исполнен внутренней свободы; так, весьма красноречива деталь в описании его заключения в персидской тюрьме-башне, где двери не запирались и из-за жары часто стояли нараспашку.

Сам рассказчик в своем мистически нетрадиционном поиске Бога («Я искал бесхитростности сверхъестественной стороны мира, выраженной Творцом средствами исторической географии, геофизики, зоологии, этнографии...») (32) уподобляет себя животному: отпилив лапы от чучела медведя, он сооружает «медвоступы», которые формально могут помочь ему уйти от погони пограничников, но на самом деле становятся знаком юродского бродяжничества — по сути, дервишества. Так, в иранской тюрьме рассказчик был «принят — благодаря своим медвоступам — за дали, сумасшедшего», благодаря чему «снискал ласковое отношение надзирателя Мохсена» (45). Эта история — отражение истории Велимира Хлебникова, которого во время его азиатских странствий местные жители называли «урус дервиш» и угощали и привечали как странствующего мистика (об этом — в романе Иличевского «Перс»).

Одно из просветленных состояний героя связано с осознанием себя как неотъемлемой части круговорота частиц в мире: «...ясно представил я, как съедают меня комары, как разносят тело мое по крупнице над речной стороной, как толикой вхожу в круговорот корма, как река, воздух, лес становятся моим новым телом... и от этой мысли что-то повернулось в

моей нервной системе, что-то перемкнуло, встало на новое место, как в неисправных часах, которые после сотрясения, легкого удара вдруг заново дают ход, верный, твердый» (40). Подобное понимание всеединства настигает почти каждого из героев Иличевского на пути их странствий; такое единение с живым есть развитие темы странничества, погружения в мир, в природу.

Итак, в момент душевных терзаний и глубокой дисгармонии своих персонажей автор обращается к ландшафту, в частности, к образу горы, который помогает героям обрести смысл бытия и душевное равновесие. Следует отметить, что в творчестве Иличевского герои часто (если не всегда) выбирают мир естественной природы как единственное возможное место существования, для них природа — спасительный локус.

IV. Натурфилософия и биоэтика

И. И. Матвеева

Природный мир в творчестве Андрея Платонова

Уникальный художник-мыслитель, А. П. Платонов создал в своих произведениях мир, «природная» составляющая которого мощно резонирует с чувством онтологического одиночества и сиротства его героев. Несмотря на то, что к исследованию обозначенной темы обращались платоноведы нескольких поколений, написавшие работы о платоновском «веществе существования», о соотношении природного и бытийного, культурного и природного начала в его героях³⁶¹, тема все же изучена недостаточно.

Природа для Платонова существовала в таких категориях, как «дикая стихия», «таинственная бесконечность», «материнское» «природное вещество», «вещество существования» и понималась очень широко. Это Вселенная, земля и все сущее на ней (растения, животные, реки и поля), природные стихии и явления (вода, огонь, земля, воздух, ветер, дождь, снег, гроза), электричество, химические вещества, мельчайшие частицы материи (атом, электрон и проч.), а также человек как высшее создание природы. По справедливому замечанию Е. А. Яблокова, природный мир в творчестве Платонова — это целая «система мироздания, Универсум, материально-“телесная” основа существования человечества и отдельной личности»³⁶². И хотя многие исследователи делают акцент на бунтарских, революционно-преобразовательных взглядах писателя на природу³⁶³, но в платоновском видении, несомненно, присутствует и «архаическое сакральное отношение»³⁶⁴, соединившее в себе христианские и древние мифологические пласты, и философское осознание единства всего сущего во Вселенной³⁶⁵, и ноосферное мышление³⁶⁶. Каково соотношение этих составляющих, была ли у писателя стройная натурфилософская система, какова связь данной темы с предшествующей культурной традицией, инициировала ли данная проблематика создание особенных героев? Эти и многие другие вопросы еще ждут своего разрешения. Цель настоящей статьи: представить природный мир в творчестве Платонова как *модель сложной системой взаимодействий художественных элементов* в ее эво-

люции, в которой реализуется сложный комплекс идей, порожденных XX в.

К сожалению, взгляды Платонова на природу не сложились в строгую мировоззренческую систему, подобную хлебниковской или пришивинской. Однако из отдельных высказываний писателя, его статей, записных книжек можно реконструировать своеобразную натурфилософию, близкую философии природы В. С. Соловьева, Н. Ф. Федорова³⁶⁷, В. И. Вернадского, П. А. Флоренского. Платонов верил в то, что в природном мире все взаимосвязано и человек родствен всему на земле.

Древний мир, воспетый птицами,
Населенный ветром и водой,
Озаренный теплыми зарницами,
Ты живешь во мне... –

написал он в стихотворении 1925 г. «Древний мир, воспетый птицами...». Но природа не покоряется человеку, «противодействует» ему и тем самым учит глубже проникать в «физическую “тайну вещей”»³⁶⁸.

Своеобразное представление Платонова о первовеществе и законах развития природы дают его записные книжки 1931–1932 гг. Обдумывая центральные положения работы Ф. Энгельса «Диалектика природы», опубликованной в России в 1925 г., а также привлекая мысли К. Циолковского о «разумном» и «чувствующем» атоме, Платонов писал:

Диалектика природы — это не вечное состояние. Нынешнее состояние: электрон, совпадающий с минимумом пространства, долго пребывая в таком состоянии, «в конце концов» «проест» свое отношение к пространству и вступит в синтез, в качественно другую диалектику. Это и будет «конец света», физической эпохи³⁶⁹.

Ср. с Циолковским:

Так, входя в атмосферу или почву планет, он (атом. — *И. М.*) порою поступает в состав мозга высших существ. Тогда он живет их жизнью и чувствует радость сознательного и безоблачного бытия. <...> Атом жив и всегда счастлив, несмотря на абсолютно громадные промежутки небытия, или состояния в неорганическом веществе³⁷⁰.

В художественном творчестве писателя мир природы представлен весьма своеобразно. Платонов осмысливал его с философской точки зрения, касаясь вопросов взаимоотношения человека и Вселенной, размышляя о «веществе существования» и первостихиях, подавая данные мысли как предмет раздумий либо интенций героев. При этом Платонов оставался прежде всего художником, мастером необычных антропоморфных образов и пейзажей, воспринимающихся как устойчивый элемент стиля.

Природа является фоном и действующим лицом произведений, она связана с естественным началом в человеке, с его чувствами, восприятием

и одновременно — с философией жизни, неизменно сопровождается подтекстом и символическим рядом. Принцип подобного синтетизма объяснил П. Филонов — художник с близким Платонову мировоззрением: «...В любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включения, бытия, известных или тайных свойств, имеющих, в свою очередь, иногда бесчисленные предикаты...»³⁷¹.

Взгляды Платонова на природу в 1920-е годы

Несмотря на то, что Платонов декларировал неизменность своих взглядов («Мои идеалы однообразны и постоянны»³⁷²), природный мир в его творчестве значительно эволюционировал. Особый взгляд на природу сложился у Платонова в 1920-е гг. Он сформировался под влиянием учебы в Воронежском политехникуме и практической деятельности инженера-мелиоратора³⁷³. В те годы Платонов вынашивал идеи «ремонта земли», улучшения климата, постановки электричества на службу человеку³⁷⁴. В этом смысле весьма характерна статья «Ремонт земли» (1920), где Платонов смело заявил:

Если земля устала, истощилась — поправим ее, отремонтируем, насытим новыми силами. <...> Знанием человек обращает пустыни в хлеботородные благословенные нивы, а нашу-то русскую... почву крестьянин, вооруженный наукой, обратит в великий источник питания человека, а через это и в источник всечеловеческой культуры.

В ранний период на взгляды Платонова оказали сильнейшее влияние, с одной стороны, труды выдающихся ученых и философов начала века (А. Эйнштейна, Н. Теслы, Н. Федорова, К. Циолковского), их революционные идеи преобразования мира, бессмертия нового человека. С другой стороны, Платонов не прошел мимо эсхатологии Серебряного века, всерьез увлекался пролеткультовской эстетикой³⁷⁵. Идеи, витавшие в воздухе, причудливо уживались в творчестве Платонова, испытывавшего сильное влияние многих философских систем.

Центральную мысль своеобразной натурфилософии молодого Платонова можно свести к тому, что природа представлялась писателю материалом, нуждающимся в усовершенствовании, а человек — «волшебником материи», «преобразователем вселенной» (Л. Шубин), который заставит «покорную» природу «звучать голубой музыкой в его неустанных руках»³⁷⁶ (из ст. «Пролетарская поэзия»). Противопоставление человека и природы отчетливо выражено не только в публицистике, но и в стихах Платонова:

В мире есть нежность — природа,
Есть человек — разрушающий дух.

Во многих стихах настойчиво декларируется идея пересотворения природы человеком: «Мы усталое солнце потушим, / Свет иной над Вселенной зажжем»; «Льем мы новую железную вселенную». Выраженные в стихах несколько отвлеченно, эти мысли позднее обрели художественную плоть в научно-фантастических произведениях: «Лунные изыскания» (1926), «Эфирный тракт» (1927), «Рассказ о многих интересных вещах» (1923) (написан в соавторстве с М. Бахметьевым).

До середины 1920-х гг. в отношении писателя к природе было много технократического, утилитарного и в то же время утопического, когда она мыслилась как кладовая энергии, необходимой человечеству, а человек, наделенный сознанием, и природа изображались врагами. «Настоящий враг — природа, Вселенная», — написал он в статье «Черный спаситель»³⁷⁷. Иллюстрируя основные положения «Философии общего дела» Н. Федорова и, в том числе, идею «практического переустройства природы»³⁷⁸, Платонов в небольшом рассказе «Жажда нищего» (1920–1921) создал фантастическую картину покоренной природы:

Человечество... было почти бессмертным: смерть стала редким случайным явлением, и ей удивлялись, а умерших немедленно воскресали <sic>. <...> У людей разрослась голова, а все тело стало похоже на былиночку и отмирало по частям за ненадобностью. Вся жизнь переходила в голову. Чувства и страсти еле дрожали, зато цвела мысль. <...> На земле не было ни лесов, ни травы и перестали кричать звери. Одни машины выли всегда, и блстели глаза электричества. Женщин было меньше мужчин, и любви между подами почти не было. <...> Реки не текли, ветры не дули, гроз и тепла давно не было — все умерло в машине и из машины приходило к людям в самой полезной, совершенной форме — пищей без остатков, кислородом, светом, теплом в количестве точной нормы³⁷⁹.

Утилитарность взглядов Платонова, однако, не мешала проявляться его лирическому дарованию, особенно заметному в стихах, составивших вторую часть сборника «Голубая глубина» (а также не вошедших в него): «Среди нив, певучих в спелости», «Человек — цветущее растение», «В мире тихий ветхий вечер», «Лунный гул». Образ природы в них поэтический, несколько грустный, словно природа — часть Вселенной — замерла в ожидании скорой гибели:

В мире тихий ветхий вечер,
Бесконечность замерла.
Пела песни в поле речка,
И звездой земля цвела.
Странник умер очарованный,
На дорогах тишина.
Сердце жалостью разорвано,

И звезда вошла одна.

Лирический герой ранних стихов — «певец», «поэт разрушающих Вечность времен», «странник и жених вселенной». Он тонко чувствует ее красоту, но ради рождения Нового мира готов причинить невесте-Вселенной боль («В руке моей скрыты удары, / И солнце от боли кричит») и даже уподобиться зверю:

Конца мы ищем бесконечного,
Мы знаем — есть у бездны дно.
Но одолеем зверя вечного,
Когда с ним станем заодно.

В подобных стихах моделируется картина Апокалипсиса, а образы бездны, зверя, звезды, бесконечности воспринимаются как скрытые цитаты из Библии.

Ориентация на библейский текст уже в раннем творчестве значительно расширяет семантическое поле платоновских природных образов. Так, в ранних прозаических произведениях обращают на себя внимание женские персонажи, олицетворяющие высшие силы Природы, Тайну, Мировую Душу. Такова Каспийская Невеста из «Рассказа о многих интересных вещах» (1923).

Она родилась в далекой стране, чистой и немой. В ней не было ни души, ни страсти, ни похоти, ни желаний.

Она была пустым и чистым кувшином — и туда лилась солнечная сила мира и делала ей и мысли, и душу, и слова. Она говорила чудные, но хорошие слова. Их и Иван не понимал.

Ходила Каспийская невеста, как зачарованная волшебница, и ее волшебная сила обволакивала всех, как тонкий воздух, как гуманный свет и цветочная вонь.

— Через нее мы слушаем мир, — говорил сам с собой Иван, — через нее можно со всем побрататься: быть заодно с солнцем и звездами, и не надо будет ни работы, ни злобы, ни борьбы. <...> Будет братство звезд, зверей, трав и человека...

Таким образом, уже в ранний период у Платонова нет однозначного отношения к природе: «...Природа — есть всегда нечто более смелое и гениальное, чем самая вольная человеческая мечта» («Невозможное», 1921); «...Природа невообразимо сложна... скучнее природы на оплату труда нет хозяина»³⁸⁰. В трактате «О любви» (1922) эти мысли находят подтверждение:

Жизнь пока еще мудрее и глубже всякой мысли, стихия неизмеримо сильнее сознания... Люди хотят понять ту первичную силу, ту веселую

буйную мать, из которой все течет и рождается, откуда вышла и где поселится сама эта чудесная бессмертная жизнь³⁸¹.

Можно вполне согласиться с Н. М. Малыгиной, заметившей, что уже в раннем творчестве Платонова «отношения природы и человека раскрываются в их противоречивой сложности: не враждебность и не родственность составляет их суть», а «поиски универсального принципа обращения сил разрушения в силы творчества»³⁸². И все же эти поиски в ранний период у Платонова носят утопический характер. Об этом свидетельствуют такие рассказы, как «Маркун» (1920), «Потомки солнца» (1922), «Немые тайны морских глубин» (1923), «Рассказ о многих интересных вещах» (1923), герои которых мечтают улучшить природу человека, Вселенную, совершить скачок в будущее.

Изменение отношения к природе во второй половине 1920-х годов

Переломными годами в осмыслении сложности природного мира стали 1926–1927 гг., когда после мучительной борьбы с самим собой писатель в Платонове победил инженера и когда он на собственном опыте убедился в могуществе природных и социальных законов и хрупкости отдельной человеческой жизни. В этот период в его творческом сознании борются два взгляда на природу: взгляд ее покорителя и восхищенного наблюдателя-художника, а самым ценным качеством человека начинает выступать *душа* — проявление высшего *природного начала*. В это время Платонов создает удивительные метафорические картины, в которых проявляет себя как истинный художник: «Неслышно, в туфлях, по опавшим листьям, ступала осень в природе» («Лунные изыскания», 1926); «Солнце гладило землю против шерсти — и земля вздымалась травами, лесами, ветрами, землетрясениями и северными сияниями» («Эфирный тракт», 1927). В очерках «Че-Че-О» (1928) Платонов, осмысливая первостепенные задачи человечества, записал фразу, соединившую его любимые мысли инженера-практика и философа-гуманиста: «Первостепенным остается изготовление вещей, *ослабление губительных действий природы и поиски путей друг к другу*» (здесь и далее курсив мой. — И. М.). Заметим, что Платонов уже не провозглашает гибель Вселенной, а говорит об ослаблении ее «губительных сил».

Во второй половине 1920-х гг. в отношении Платонова к природе появляется много двойственного, порой иронического, словно писатель подшучивает над своими собственными идеями покорения природы. С одной стороны, его герои по-прежнему верят в то, что «люди выдумали далеко не все, раз природное вещество живет нетронутое руками» («Чевенгур», 1929), и всячески пытаются это «природное вещество» усовер-

шенствовать: изобрести часы, работающие от вращения земли, построить «город Солнца», где небесное светило даст людям тепло и пищу, устроить такой социальный катаклизм, в результате которого изменятся даже законы природы: «Тут тебе и звезды полетят к нам, и товарищи оттуда спустятся, и птицы могут заговорить» («Чевенгур»).

В этот период появляется знаменитый платоновский «естественный человек»³⁸³, существующий в «равнодушной» гармонии с природой:

Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов. Туда люди приходят жить прямо из природы. Появляется человек — с тем зорким и до грусти изможденным лицом, который все может починить и оборудовать, но сам прожил жизнь необорудованно. <...> Летом жил он просто в природе, помещая инструмент в мешке, а мешком пользовался как подушкой... Зимой же он существовал на остатки летнего заработка, уплачивая церковному сторожу за квартиру тем, что звонил ночью часы. Его ничто особо не интересовало — ни люди, ни природа, — кроме всяких изделий. Поэтому к людям и полям он относился с равнодушной нежностью, не посягая на их интересы («Чевенгур»).

Герои повести «Ямская слобода» и романа «Чевенгур» Филат, Захар Павлович, Прохор Абрамович живут «нечаянно», будто «травы на дне лощины... готовыми склониться и пропустить через себя беду не задумываясь о жизни». Но «естественный человек» негодует, почему природа вынуждена страдать от близости человека. «Не то тут особые негодяи живут, что даже растения от них дохнут! Ведь это весьма печально: человек живет и рождает близ себя пустыню!» — так размышляет герой рассказа «Усомнившийся Макар» (1929) на подступах к «верховному городу» Москве. Ироническое обыгрывание своих прежних мыслей о противопоставлении естественной природной жизни и цивилизации — свидетельство изменившегося отношения писателя к идее покорения «враждебной» Вселенной.

Изменяется и отношение Платонова к женщине. Таинственное существо, воплощение гармонии мира, она облекается в плоть и кровь, превращается в носительницу идеи продления рода («Если б поле рожало, как жена, а жена не спешила со своим плодородием, Прохор Абрамович давно был бы сытым и довольным хозяином»). Порой женщина становится хищницей, стяжательницей, губительницей лучших намерений героев-мужчин (хозяйка Филата из повести «Ямская слобода», Клавдюша из романа «Чевенгур»).

Природа в произведениях, созданных в этот период, мощно заявляет о себе, словно испытывая героев на прочность. Например, в повести «Сокровенный человек» (1927) природный мир становится весомым, физически ощутимым: «Время кругом него стояло как светопреставление, где шевелилась людская живность и грузно ползли объемистые виды приро-

ды». Главный герой Фома Пухов понимает слабость человека перед ее законами, поэтому даже смерть жены воспринимает смиренно: «“Все совершается по законам природы”, — удостоверил он самому себе и немного успокоился». Вьюга для него — жестокая, но живая стихия, которая «по недомыслию» нарушает распорядок жизни человека, мешает движению поездов, а потому приговор ей звучит по-платоновски комично: «На дворе его встретил удар снега в лицо и шум бури. “Гада бестолковая!” — вслух и навстречу движущемуся пространству сказал Пухов, именуя всю природу».

В повести «Город Градов» (1927) мысли об усмирении природы и все предстают в сниженном окарикатуренном виде: чиновник Шмаков хотел бы обуздать природу канцелярскими методами: «А что если учредить для природы судебную власть и карать ее за бесчинство? Например, драть растения за недород». То же самое происходит в повести «Ювенильное море» (1931–1932), где главные герои, инженер Вермо и Надежда Босталоева, мечтают дать людям чистейшие воды подземного моря, вывести новую породу гигантских коров, «вроде бронтозавров, чтобы получить от них по цистерне молока в один удой». Однако утилитарность мыслей Вермо неизменно сопровождается авторской иронией, перерастающей иногда в открытую насмешку: «Вермо глядел ей (Надежде Босталоевой. — *И. М.*) вслед и думал, сколько гвоздей, свечек, меди и минералов можно химически получить из тела Босталоевой». Двойственное отношение к природе подчеркивает и название повести. Ювенильное море — это символ прекрасного будущего, которое представляется героям «светом таинственного летнего дня, утонувшего в синеве своих лесов, наполненного чувственным шумом еще неизвестного влечения». Образ чистой воды связан у Платонова с качественно иной жизнью, наполненной мыслью, дружбой, радостью. В то же время значение слова «ювенильный» («неполовозрелый»), вынесенное в заглавие, заставляет относиться к изображенным в повести событиям иронически.

Уже с середины 1920-х гг. конфликт «человек и природа» приобретает у Платонова черты незавершенности, разомкнутости. Например, в рассказе «Песчаная учительница» (1926) героиня Мария Нарышкина, вместе с жителями села Хоштутова отвоевавшая у мертвой пустыни участок земли, терпит поражение от кочующего дикого племени, в три дня уничтожившего посадки шелюги, сосновый питомник, колодцы, т. е. всю работу односельчан за несколько лет. И дело тут не только в «несовершенстве природы»³⁸⁴, но и в ущербности человеческого общежития, подчиняющегося хищническим законам. Примечательно, что племя кочевников, перечеркнувшее созидательную работу хоштутовцев, сопоставлено с природными стихийными силами: кочевники проходили мимо села один раз в 15 лет, совершая круговой цикл жизни. Их появление напоминает при-

ближение песчаной бури: «Безветренная в этот час степь дымилась на горизонте: то скакали тысячи коней кочевников». Но платоновские номады, в отличие от пушкинских цыган, не идеализируются писателем, а показываются силой, которая сама страдает от несовершенства мира. «Мы не злы и вы не злы, но мало травы — кто-нибудь умирает и ругается!» — говорит Марии вождь кочевого племени. Как видим, Платонов, в противоположность романтикам XIX в., не предпочитал простодушного «дикаря» «цивилизованному человеку»³⁸⁵. Решение проблемы бедности кочевого народа Платонов в духе своего времени увидел в социализации, отказе от «вольной» природной жизни в пользу жизни оседлой, в подчинении социальным законам.

Писатель сделал финал произведения открытым. Будут ли восстановлены посадки в Хошутове, станет ли Мария Нарышкина «заведовать целым народом» кочевников, сможет ли она проложить в пустыне «лесную дорожку»? Все эти вопросы в конце рассказа остаются без ответа. И хотя интонация финала вполне оптимистична, но для Платонова-практика их положительное решение не очевидно.

Черты идейной разомкнутости наблюдаются и в фантастической повести «Эфирный тракт» (1927), в которой нашли отражение ведущие философские теории века по вопросам науки и прогресса, культуры и цивилизации, покорения природы. Герои повести — ученые, одержимые «преобразователи». Но писатель выразил сильное сомнение в том, что природу легко обуздать. Герои повести платят страшную цену за попытки вторгнуться в «тайное тайных» — в сердце природы: многие из них гибнут, другие разочаровываются в идее подчинить себе Вселенную, третьи истощают силы в этой борьбе. Философский смысл повести придает вставная новелла о племени аюнитов, сумевшем победить природу, но ставшем заложником всеобщей энтропии, пришедшей на смену борьбе и напряжению. Так Платонов попытался донести мысль о невозможности изменить законы природы, о том, что главная и высшая ее составляющая — душа человека — остается неизменной в любую эпоху.

Эволюция взглядов Платонова на природу в 1930-е годы

Примерно с середины 1930-х гг., по общепринятому мнению, проза А. Платонова приобрела новые свойства: разлитую в тексте грусть, необыкновенную глубину, прозрачность и невещественность, граничащую с миражностью. Платонов-философ и публицист в ней отступает, пропуская вперед Платонова-художника. Картины природы в произведениях этого периода словно сотканы из тончайших деталей, ненавязчивых описаний, сквозь которые «просвечивают» философские мысли автора о мире и че-

ловеке в нем. Отношение Платонова к природе становится еще более взвешенным и бережным. Справедливости ради следует отметить, что рациональное зерно многих ранних идей Платонов сохранил и в 1930-е гг. Так, главные герои произведений «Технический роман» (предположительно 1932), «Джан» (1935), «Счастливая Москва» (1936) мечтают об усовершенствовании природы. «Природа не слышит ни слов, ни молитвы, она боится только разума и работы», — говорит герой «Технического романа» Душин. Философский пласт этих и других вещей не доминирует, а подчиняется изобразительным целям. Тема борьбы человека с природой не уходит совсем, но подается теперь скупыми мазками: «Присутствующие... ели мало и понемногу, они жалели дорогую пищу, добытую колхозниками трудом и терпением, в бедствиях *борьбы с природой...*» («Счастливая Москва»). Нарастает и сочувствие природе, которая в произведениях данного периода устроена «по принципу бедного одиночества» и существует «для создания человека» («Счастливая Москва»).

В изображении природного мира закрепляется оппозиция *разум/чувство*, а романтический и сатирический пафос сменяется экзистенциальным переживанием мира, лирико-философской интонацией и экзистенциальным принципом отбора явлений³⁸⁶, когда мир, окружающий героев, «распыляется», растворяется, становится чужим и враждебным. Иногда природный мир приобретает метафизические черты, его «вещество существования» настолько истощается, что становится почти нематериальным. Этот процесс наиболее отчетливо проявляется в произведениях с «восточной» тематикой — «Такыр» (1934) и «Джан».

Пейзажи в таких вещах часто обобщены до абстракции. Изображая природу как вечный фон бытия, Платонов делает акцент на ее бедности, сиротливости, ирреальности, существовании на грани жизни и смерти. Он расширяет пространство, разрежает воздух, создавая мир *экзистенциального полунебытия*. Примечательно, что этот процесс берет начало еще во второй части романа «Чевенгур» и в повести «Котлован» (1930): «Пространство равнин и страны лежало в пустоте, в тишине, *испустившее дух*» («Чевенгур»), «Вошев взял на квартире вещи в мешок и вышел наружу, чтобы на воздухе лучше понять свое будущее. Но воздух был *пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях, и скучно лежала пыль на безлюдной дороге* — в природе было такое положение» («Котлован»).

Природные явления (ветер, ураган, дождь, гроза) начинают приобретать пространственное значение, бесконечно раздвигая и без того пустой мир вокруг героев: «Вошев *очутился в пространстве*, где перед ним лишь горизонт и ощущение ветра». Эрих Зуммер, герой рассказа «По небу полуночи», видит «*пустынный свет безмолвного летнего дня*»; Фро, героиня одноименного рассказа, наблюдает «*опустевшее, сияющее, без-*

молвное пространство», героиня повести «Такыр» глядит «на луну, на этот свет нищих и мертвых». Герой романа «Счастливая Москва» Мульдбауэр, слушая музыку, представляет космическое пространство, ждущее человека:

Мульдбауэр видел в музыке изображение дальних легких стран воздуха, где находится черное небо и среди него висит немерцающее солнце с мертвым накалом своего света, где — вдалеке от теплой и смутно-зеленой земли — начинается настоящий серьезный космос: немое пространство, изредка горящее сигналами звезд — о том, что путь давно свободен и открыт... Скорее же покончить с тяжелой возней на земле, и пусть тот же старый Сталин направит скорость и напор человеческой истории за черту тяготения земли — для великого воспитания земли...

Нередко картины природы «очеловечиваются», дополняясь рядом психологических деталей, соотносимых с человеком. Герои «Технического романа» наблюдают «ослепительную *страшную* природу», Москва Честнова «любила лежать где-нибудь в траве и слушать о том, что шумит *ветер*, в гуще растений, как невидимый, *тоскующий человек*», детей из рассказа «Июльская гроза» (1938) окружает «высокая рожь, уже склонившая голову назад к земле, точно колосья *почувствовали утомление* от долгого лета и стали теперь *стариками*». В рассказе «Никита» (1945) мальчик видит в обычных предметах живых людей, в старом пне на огороде узнает голову человека: «У пня были глаза, нос и рот, и пень молча улыбался Никите». Платоновский антропоморфизм восходит к фольклорным представлениям о «жизни» растений и предметов, которые, как и человек, проходят «жизненный путь» от рождения до смерти³⁸⁷. При этом вектор существования платоновских растений тяготеет либо к детству, либо к старости: «ютился *мелкий ветер*, бредущий и *плачущий*, изгнанный издалека»; «Куст был пыльный, усталый, *еле живой от труда своей жизни*»; «земля, пустынная и *старческая*» (все примеры из пов. «Джан»).

Часто природный мир видится словно сквозь призму большого сознания: «порожние, будто *снящиеся* поля позднего лета», речка Язвенная, «которая слабо текла куда-то *в обмороке*», «бледные цветы “златоуста”, похожие на лицо человека с выраженьем *сумасшествия*», опушка «мелкого *обглоданного* леса». Необычные сравнения создают эффект миражности, необычности пейзажей: «Поздняя жара солнца, *как бред*, стояла в природе»; «небо, туманное и бледное от пустой полуденной жары, казалось Наташе печальным и страшным» («Июльская гроза»). Используя выражение самого Платонова, можно сказать, что в его природном мире «гораздо больше страдания и смерти, чем жизни и движения»³⁸⁸.

Любимые платоновские пространства — малонаселенные, непригодные для жизни территории. Это *степь* и *пустыня*, что дает исследователям право говорить о них как о лейтмотивном ландшафтном образе³⁸⁹ в

прозе писателя. Так, действие рассказа «Такыр» происходит в выжженной солнцем пустыне, которую олицетворяет такыр — глиняное плато, начисто лишенное растительности и, как следствие, жизни. Изображенная Платоновым картина кажется чем-то ирреальным, настолько лишена она цвета, вкуса, запаха и, главное, радости существования. Героиня рассказа Заррин-Тадж видит «пустой свет... равнины, *скупной*, как *детская смерть*». «*Нищая* глинистая земля», «*мертвый такыр*», «*бедная трава*», «*давно засохшее растение*», «*одинаковое пустое пространство*», «*бугры*» сложенных или развернутых кибиток, и над всем этим «*жара солнца*», которая «хранится не остывая, как печаль в сердце раба» — вот и все жизненные впечатления юной пленницы. И хотя героиня живет среди людей, но в ее меркнувшем сознании они не занимают никакого места — лишь «пустота и свет окружали ее». Время в рассказе словно остановилось, и дни текут бессмысленно и бесконечно, как мертвый песок с вершины бархана.

Если же действие происходит в центральной полосе России, то Платонов избирает такой ракурс изображения, что природный мир кажется неуютным и скучным. Одиноки и «печальны» цветы, умирают от засухи тонкие колоски, спит скованная льдом река Потудань. Писатель любит осенние «холодные» пейзажи: «На дворе стояла осень. Вокруг дома путевого сторожа простирались ровные, *пустые поля, отрожавшие* и отшумевшие за лето и теперь выкошенные, *заглохшие и скупные*», рядом с палисадником, «*кладбищем растений*», спят «*голые кусты*», «*омертвевшие на зиму*» («Корова»). Жесткий критик Платонова А. Гурвич точно подметил связь сиротства платоновских персонажей с отвлеченностью бескрайних просторов в его произведениях и то, что природа у него — «огромный резонатор чувства одиночества героев»³⁹⁰.

В разомкнутом, разреженном пространстве выделяются отдельные сгустки природной материи: бледные умирающие травинки, цветы, деревья, поля, реки, мелкие насекомые, птички. Все эти образы несут повышенную смысловую нагрузку, они не просто эстетизируются, но обретают черты сакральных сущностей. Например, растения у Платонова сопоставлены не только с человеком, но и с иным миром, несут в себе ответ Вселенной. Не случайно в рассказах 1930-х гг. возникает *мотив метафизического света*, разлитого в природе: «Возле тропинки росла одинокая былинка, ее головка выглядывала из-под обрыва... на лице ее блестел маленький *чистый свет*» («Разноцветная бабочка»). Светятся травы перед грозой в рассказе «Июльская гроза». Неизвестный цветок из одноименного рассказа «светился *живым* мерцающим *огнем*, и его видно было даже в темную ночь». Растения, сияющие без источника света, являют собой частицу Светоносной природы, которую, по народно-христианским воззрениям, представляют Бог-Отец, Иисус Христос, ангелы и святые³⁹¹. Свето-

носность платоновских трав, злаков и цветов напоминает об Истине, которую упорно ищут платоновские герои и которая, как следует из текстов Платонова, разлита в природе.

Возможно поэтому платоновские герои так трепетно относятся к *цветам*. Цветы в художественном мире писателя обозначают не просто красоту и совершенство природы, но являются символом Начала начал, Истины. При этом предпочтение отдается не искусственно выращенным садовым растениям, но цветам «природным», выросшим «случайно» в поле или лесу. Среди них герои Платонова чувствуют себя в безопасности, как под защитой матери: «Под звездами было так же не страшно, как днем среди *полевых цветов*» («Железная старуха»).

Деревья в художественном мире Платонова концентрируют грусть, коррелируя с одиночеством человека. Таков клен из рассказа «Глиняный дом в уездном саду» — «большое и *грустное* дерево, давно живущее над местным бурьяном». Следуя русской поэтической традиции, писатель связал клен с сердцем, любовью³⁹². Оттого и грустит платоновский клен, что видит эгоизм людей, их нежелание сочувствовать чужой нужде. Таковы «худые, маленькие березы» из рассказа «Среди животных и растений», выросшие меж камней и глины, давно «*притерпевшись* к ее бедности». Это старая чинара из рассказа «Такыр», окружившая «*терпеливой корой*» вросшие в ее ствол камни. Философский пласт образов обнаруживается при сопоставлении их с Мировым деревом, которое в славянской мифологии считалось центром мироздания³⁹³. Страдающие деревья напоминают о несовершенстве мира и недолжном исполнении человеком своих обязанностей как перед природой, так и перед ушедшими и еще не родившимися поколениями.

Природный мир Платонова представлен также *животными, насекомыми, птицами*, которые, как и растения, являют живую, одухотворенную природу. Они открывают «человеку забытую, требующую восстановления часть самого себя...»³⁹⁴. Даже жуки, бабочки, божьи коровки кажутся существами, способными понимать людей, сочувствовать им. Но при этом они — самая беззащитная часть природы, так как не могут противостоять человеку, вооруженному техникой, физической силой, жестоким разумом.

Анимализм Платонова утопичен. По мнению писателя, животные проживают такую же жизнь, что и человек, разница между ними лишь в том, что животные, угнетенные человеком, не могут развиваться, а потому их мозг находится в зачаточном состоянии. Как и Н. Заболоцкий, Платонов верил, что эту несправедливость люди в будущем преодолению, и тогда животные станут вровень с человеком, а на земле воцарится гармония.

В повести «Ювенильное море» попытку сделать животных счастливыми предпринял зоотехник Високовский, который «сам шил чулки на зиму для кроликов, угощал быков солеными пышками» и создал артель коров, где организованные быки сами наводили порядок. Но если в повести «Ювенильное море» затеи Високовского поданы в ироническом ключе, то в романе «Счастливая Москва» платоновский антропоморфизм обретает вполне серьезные очертания. Один из эпизодических героев, Мульдбауэр, уверен в том, что животные с нетерпением ожидают времени, когда человек покинет землю и поселится в синей высоте мира, «где лежит воздушная страна бессмертия». Тогда земля достанется «в наследство животным», и они останутся на земле одни «для своей судьбы».

Животный мир у Платонова находится на грани человеческого, платоновские животные почти люди, и это качество, проявившееся уже в ранних рассказах, сохраняется на протяжении всей творческой жизни писателя. Конечно, речь не идет о «градуальном» характере различий между человеком и животным и вере писателя в возможность перехода «одного вида одушевленных существ к другому»³⁹⁵. Для Платонова животные — врачеватели души. Как заметил он в «Записных книжках», «...дело совсем не в атавизме, а в дружбе, в санитарии души»³⁹⁶.

Писатель использовал духовный потенциал образов «меньших братьев» для извлечения той самой щемящей ноты, ставшей характерной приметой его произведений 1930-х гг. Из всего огромного животного мира Платонов выбирал существа старые и больные, слабые и малые. Таковы погибающий от голода верблюд, умершая черепаха с «высунутой опухшей шеей», старая беззубая собака, в чьих глазах Чагатаев увидел «слезы отчаяния», старый беззубый баран, мечтающий стать собакой («Джан»), маленькая черепаха с *кротким* выражением черных глаз, маленький слабый воробей из рассказа «Путешествие воробья» и др.

В рассказе «Среди животных и растений» (1936, 1940) главный герой Сергей Семенович встретил в лесу зайчонка «с влажными нежными глазами», сидевшего «почти *по-человечески*» и быстро жевавшего травинку. Заяц-«младенец» ел, «помогая себе передними лапками» и так растопил сердце охотника, что Сергей Семенович взял беззащитное существо домой, решив, что заяц-сирота не должен самостоятельно заботиться о пропитании. Но дома зайчонок стал объектом ненависти старой матери, которая долго и больно была «зайца-ребенка», пока «не изошла своей темной силой». Подобно платоновским героям, терпящим издевательства и побои (Юшка, Алтеркэ, Эрих Зуммер, Лихтенберг), заяц становится громоотводом зла в человеке. Старуха, излив злобу на животное и выкинув его из дома, подобрела. Заяц же, поплакав в траве, «оправил шерсть на себе» и забыл «только что испытанное горе ради будущей жизни».

Таким образом, животный и растительный мир в произведениях 1930-х гг. проецируется у Платонова на мир человеческий и вызывает к совести, единению и братскому состоянию, еще не достигнутому в современном мире. Платонов обозначил нравственное превосходство животных над людьми, а «лесную страну» возвысил над миром сел и городов, в которых царят звериное начало, зависть и стяжание.

Составной частью природного мира Платонова являются *природные стихии*. В произведениях писателя властвует ветер, олицетворяющий свободу, дух странничества, непривязанность к быту, тревогу познания. «Ветер является всеобщей ведущей силой — от травы до человека», — думает Назар Чагатаев, герой повести «Джан». В то же время ветер — символ забвения, так как способен развеять прах всех умерших по земле, погresti в песках не только кости человека, но и место его обитания. Но даже в таком случае ветер приносит освобождение, потому что способен взять прах умерших мучеников с собою, разнести его по миру.

Иногда ветер уподобляется некоей метафизической сущности, позволяющей прикоснуться к чужой жизни, хотя бы в фантазиях обрести желаемое единство с миром. Так происходит в рассказе «Такыр», где героиня узнает об утраченной родине лишь от ветра: «Ночной ветер медленно дул из Персии по ущелью, слышен был запах цветов, одинокая птица напевала где-то далеко в слепых горах». В рассказе «Мусорный ветер» (1933) образ становится символическим, ибо ассоциируется с ветром страшных перемен, нависших над Европой и Советской страной, с фашизмом.

В пространстве шел ветер с юга, неся из Франции, Италии, Испании житейский мусор и запах городов, остатки взволнованного шума, обрывающийся голос человека... Лихтенберг повернулся лицом навстречу ветру; он услышал далекую жалобу женщины, грустный крик толпы, скрежет машинных скоростей, пение влажных цветов на берегу Средиземного моря.

Движение воздуха доносит отголоски чужой недостижимой жизни, волнующей Лихтенберга. Он хотел бы быть к ней причастным, но братство в разомкнутом мире невозможно.

Ветер, воздушная стихия, соотносятся в художественном мире Платонова с понятием *духа* и *души*³⁹⁷. Не случайно его героини так любят смотреть в раскрытые окна, ощущать движение воздуха. Такова Фро, которой необходимо «дышать воздухом», но без любимого мужа ей «дышать было тяжело». Дыхание, заполнение легких воздухом, по Платонову, не просто физиологический акт, но трудная работа питания души. Возможно, поэтому ветер сопровождает платоновских героев в их путешествиях в поисках истины. Ветер в таком контексте связывается с миром свободы и красоты. Если же платоновские герои решаются променять бро-

дязью судьбу на оседлую жизнь, то и отношение их к ветру меняется: Яков Саввич, герой рассказа «Глиняный дом в уездном саду» (1935, 1936), полюбил «кусты и былинки в своем нажитом саду; волнуясь когда-то от ветра на бродяжьих дорогах, он прислушивался теперь к шевелению хвороста в собственных плетнях, а ветер не любил, как всякую непогоду».

Писатель мастерски изображал воду, огонь, но особенно близки ему были стихии земли и воды. *Вода* — сквозной образ у Платонова, наполненный философским и мифопоэтическим смыслом. Это символ жизни, с ее бесконечной глубиной, изменчивостью и текучестью. Именно так следует трактовать образ реки Потудани из одноименного рассказа 1936 г. Вода в нем — первостихия, знаменующая любовь и начало нового жизненного цикла. В контексте рассказа вода символизирует эрос, стихию пола. Герои, Никита Фирсов и Люба, сложно переживая чувство любви и наконец с головой окунувшись в ее стихию, словно переходят на «другой берег», начиная новый виток жизни. Интересно, что этот переход Никите помогла сделать земля — еще один важный, семантически наполненный образ.

Земля в духе фольклорных представлений часто сравнивается Платоновым с женщиной, матерью. Не случайно волосы и одежда платоновских женщин пахнут травой, а их тела сравниваются с цветущей или готовой рассыпаться в прах землей. При этом привычные коннотации дополняются мощным эротическим компонентом, закодированным, но узнаваемым по ассоциативному ряду:

Пухов шел, плотно ступая подошвами. Но через кожу он все-таки чувствовал землю всей голой ногой, тесно совокупляясь с ней при каждом шаге. <...> ...Он шагал почти со сладострастием и воображал, что от каждого нажатия ноги в почве образуется тесная дырка, и поэтому оглядывался: целы ли они» («Сокровенный человек»);

Сарториус... хотел бы сейчас остаться с самым низу земли, поместиться хотя бы в пустой могиле и неразлучно с Москвой Честновой прожить жизнь до смерти» («Счастливая Москва»).

Герои Платонова чувствуют кровную связь с землей. Они находятся в непосредственной близости от нее: блуждают по ней, утомившись, ложатся на нее, прислушиваются к звукам земли, ищут у нее спасение, прячась в ямки и ложбины, наконец, ложатся в землю мертвыми. При этом они обращают к ней свое лицо, прячут его, как на груди у женщины. Смерть же изображается как акт прерывания связи с землей: так, во время боя Назара Чагатаева с Нур-Мухаммедом последний «был сорван с земли, как ненужный и посторонний» («Джан»). Платонов использовал в данной фразе фигуру умолчания, но пропущенное слово «сорняк» угадывается из контекста всего произведения.

Многие герои Платонова пытаются найти ответ на мучающие их вопросы у природы, но часто она оказывается глуха и безжалостна к человеку. Так, героиня романа «Счастливая Москва» вполне ощутила беспощадность воздушной стихии во время неудачного прыжка с парашютом. Но у героев произведений 1930-х гг. нет осуждения природы, тем более ненависти к ней. Они понимают, что природа тоже страдает и мучается. Не случайно в эти годы у Платонова появляется сравнение природы с много рожавшей женщиной:

Москва мечтала что-то о природе — текущей водою, дующей ветром, беспрерывно ворочающейся, как в болезненном бреду, своим громадным терпеливым веществом... Природе надо было обязательно почувствовать — она столько потрудилась для создания человека, — как неимущая женщина, много родившая и теперь уже шатающаяся от усталости... («Счастливая Москва»).

И хотя платоновские герои далеки от гармонического слияния с миром, но у них есть понимание его целостности и тайное желание соединиться с ним.

Военные и послевоенные рассказы Платонова

В период Великой Отечественной войны, когда вся литература стала «каменщиком крепости невидимой, крепости души народной» (А. Толстой), в произведениях Платонова понятия «природный мир» и «родина» намеренно сближаются. И природа, и родина, по Платонову, нуждаются в защите человека. Писатель создал трагические картины израненной снарядами русской земли, осиротевших полей, склонившихся к земле несжатых хлебов. «Обмершие от холода поля», «поле с несжатым хлебом», «умолкшее поле», «убогое, темное поле, *не рожавшее* теперь ничего», «тихая», «спящая», «пустая», «тяжелая, застарелая» земля, «искрошенный прах земли», «тридцать четыре дерева, вырванных с корнем», «слабые деревья и ветки», «*порушенные* деревья», «поваленные на заграждение деревья», «голые *мертвевущие* ветви», «обгорелая погибшая сосна» — вот далеко не полный перечень самых частотных эпитетов военных рассказов. Несмотря на то, что в них смерть ходит рядом с человеком, любовь к жизни от этой близости лишь обостряется. Боец в развороченной взрывом земле чувствует мирные запахи: «...Когда лежишь в земле, в ней пахнет еще многим, что рождается и хранится в ней, — и корнями ржи, и тлением отживших трав, и созревшими семенами, зачавшими новые былинки». Все это русский солдат ощущает как «густое дыхание живущей земли» («Неодушевленный враг»).

Образы поля, родины, матери и жены в военных рассказах включены Платоновым в единый символический ряд. Русский солдат ощущает себя

по отношению к ним и сыном и мужем: «Полежи и отдохни, — говорил пустой земле красноармеец Трофимов, — после войны я сюда по обету приду, я тебя запомню, и всю тебя сызнава вспашу, и ты опять *рожать* начнешь; не скучай, ты не мертвая» («Божье дерево»); «Фильченко представлял себе *Родину, как поле, где растут люди*, похожие на разноцветные цветы, и нет среди них ни одного, в точности похожего на другой» («Одухотворенные люди»).

Природа в военных рассказах наделяется человеческими качествами, одухотворяется. Она пытается помочь воинам: ночь скрывает бойцов от врага, деревья преграждают путь немецким танкам, земля дает укрытие. В рассказе «Дед-солдат» вода из разрушенной плотины становится могильщиком немецкого танка:

...Из пруда пошел водяной ручей. И этот слабый ручей начал своей живой силой рушить землю дальше — он уносил ее вон, резал плотину поперек все глубже и шире и превращался в поток... Спокойная вода стала теперь яростной силой, и тихий пруд шумел в потоке.

Небольшая русская речка представляется герою рассказа «Иван Толокно — труженик войны» (1943) сказочной рекой с «живой водой». Река, действительно, помогает бойцам освободить проход для танков от выросших к ее дну огромных камней и не убивает бойцов холодом, а, напротив, защищает и сохраняет жизнь. Не случайно единственный погибший боец умирает от ранения в голову — в ту часть тела, которая находилась над водой.

Таким образом, земля, солнце, вода дают человеку силу — эта мысль подчеркнута в рассказе «Крестьянин Ягафар» (1942): «...Народная сила рождается в деревенской материнской земле, и войско народа питается от земли, распаханной руками крестьян».

Идея всеединства и круговорота вещества в природе обрела в военных рассказах неожиданный ракурс. В рассказе «Неодушевленный враг» (1942) боец, от лица которого ведется повествование, убил немца, «чтобы силы живой природы размололи его тело в прах, чтобы едкий гной его существа пропитался в землю, очистился там, осветился и стал обычной влагой, орошающей корни травы». Так, смертью смерть поправ, русский солдат рождает новую жизнь. Глобальную же гуманистическую задачу армии наилучшим образом выразил капитан Смирнов из рассказа «Иван Толокно — труженик войны»: «...Хватит огненному железу войны ползать по нашей земле, — ей хлеб пора рожать!».

После войны мечта о единстве мира и человека по-прежнему оставалась важнейшей темой А. Платонова. В рассказе «Свежая вода из колодца» (б. д.) земля и травы, вода и труженики-землекопы соединены «в одно живое родство». Герой рассказа Альвин чувствует любовь к былинкам и

бабочкам, к воде и злакам. Без усталости работая над сооружением колодца и размышляя о жизни, он выразил важнейшую мысль рассказа платоновски парадоксально, но по сути очень точно: «...Это ради них (друзей. — *И. М.*) тревожу глиняную землю, потому что я их люблю больше, но глина тоже добрая, и *мы все вместе живем*». Жизнь людей в рассказе органически связана с жизнью природы, и нет здесь ни превосходства одного над другим, ни желания «покорить» враждебную стихию, а есть осознание родства, невозможности существования одного без другого. Альвин, несомненно, идеальный платоновский герой, цель жизни которого соотносится с идеалом повествователя и самого Платонова — «вывести равнодушного человека из его скупого оцепенения, чтобы он увидел не видимое им — *людей и природу в их истине*, прелести и в их *усилии к будущему времени*». В рассказе «Цветок на земле» Платонов, передавая разговор деда с внуком, призывал людей учиться у природы этому качеству:

— А цветок, ты видишь, жалконький такой, а он живой, и тело себе он сделал из мертвого праха. Стало быть, он мертвую сыпучую землю обращает в живое тело, и пахнет от него самого чистым духом. Вот тебе и есть самое главное дело на белом свете, вот тебе и есть, откуда все берется. Цветок этот — самый святой труженик, он из смерти работает жизнь. <...>

— А мы с тобой?

— И мы с тобой. Мы пахари, Афонюшка, мы хлебу расти помогаем. <...>

Афоня задумался среди трав и цветов. Он сам, как цветок, тоже захотел теперь делать из смерти жизнь; он думал о том, как рождаются из сыпучего скучного песка голубые, красные, желтые счастливые цветы, поднявшие к небу свои добрые лица и дышащие чистым духом в белый свет.

Природный мир у Платонова — это сложная система мировоззренческих положений, значительная составляющая стиля. Эволюция Платонова-художника в его разработке очевидна. В 1920-е гг. у писателя преобладал техницизм, поэтому его герои стремились усовершенствовать, покорить природу. Лирические картины, пейзажи в раннем творчестве зачастую существуют словно бы отдельно, будто споря с намерениями покорителей природы. Это объясняется тем, что взгляды Платонова на природу в первой половине 1920-х гг. еще не оформились в продуманную систему, а разнонаправленные образы еще не составили знаменитого платоновского синтеза. В 1930-е гг. писатель, не отказываясь от идеи усовершенствования природы, высказывал в своих произведениях более глубокие мысли о месте человека в мироздании, сложно соотнося их с социальными, нравственными и бытийными проблемами человечества. В эти годы через по-

этические образы, пейзажные описания, с помощью выразительных средств писатель чаще всего изображал неуютный, разомкнутый мир, в котором живет страдающий от одиночества человек. Однако в какой бы период ни были созданы произведения Платонова, природный мир в них играет важнейшую роль, наполняя текст дополнительными — символическими, мифопоэтическими, философскими — смыслами.

В текстах Платонова есть ощущение присутствия бесконечного в каждой малой частице бытия. Писатель любил природу, но его чувство к ней было связано не с радостью и восторгом, а скорее, с жалостью и стремлением уберечь от варварского отношения людей. Во многом такая позиция предвосхитила идеи почвенников 1970–1980-х гг., высказавших мысль о живой и страдающей природе, нуждающейся в заботе человека. Платонов опередил свое время, совместив ведущий в начале XX в. мотив преобразования Вселенной с «нравственно-философским аспектом в раскрытии темы природы»³⁹⁸, выдвинувшимся на первый план лишь в середине XX в.

Арья Розенхольм

Эстетика путешествия: пространство и повествовательные средства в экологическом воображении Беллы Улановской

Место и пространство в произведениях Беллы Улановской являются взаимопроницаемыми художественными характеристиками. В статье концентрируется внимание на пространственных измерениях как основном элементе «экологического воображения»³⁹⁹ Изабеллы Юрьевны Улановской (1943–2005)⁴⁰⁰, т. е. на взаимоотношениях между местом, пространством и повествовательными средствами.

Проза Улановской представляет собой богатейший материал, особенно для тех, кто интересуется взаимоотношениями литературы и природы. Творчество автора тем не менее еще далеко не исследовано, не считая нескольких критических статей и введений в изданиях текстов ее произведений. Улановская заслуживает права быть признанным писателем за ее замечательное, необыкновенное восприятие и описание природы и ландшафта, за понимание взаимосвязей между человеком, животными и окружающей средой. Для исследователей русской литературы XX в. ее тексты представляют интерес еще и потому, что открывают новые ракурсы в осмыслении «деревенской прозы» советского времени; своими произведениями Улановская дополняет представление об этой прозе, которая

до сих пор считается во многом гендерно маркированной мужской традицией⁴⁰¹.

Выбранные для анализа тексты — это прежде всего ее рассказы «Осенний поход лягушек», «Кто видел ворона» и «Альбиносы»⁴⁰², которые были написаны уже в 1970-е гг., опубликованы в 80-е и 90-е и переизданы в сборнике «Личная нескромность павлина. Повести и рассказы» в 2004 г.⁴⁰³

Я следую концепции об авторе как «картографе», предложенной в современной научной дискуссии о спатальном повороте в литературе, действии автора и формировании повествовательных средств. Например, Р. Талли пишет: «Действие письма можно рассматривать как форму картографирования или картографической деятельности. Как картограф, так и автор должен обследовать территорию, решить, какие черты данного ландшафта включить, усилить или уменьшить»⁴⁰⁴. Повествование подразумевает «картографирование», но и карта также передает рассказ, и взаимоотношения между пространством и письмом создают новые места и новые нарративы. Возникает вопрос: как формируется повествование в процессе «картографирования», т. е. какие новые места и новые нарративы создаются во взаимосвязи между пространством и повествованием у Улановской. Следовательно, центральная проблема обсуждения такова: как формируются повествовательные средства и методы в связи со спатальной концепцией *путешествия* как ведущего топоса в прозе Улановской. Проанализируем взаимоотношения между миром текста и миром спатального опыта, воздействующие как на ритм и течение повествования, так и на построение идентичности рассказчицы, существующей между культурой и природой.

Более широким контекстом моей интерпретации является экокритика и ее принципиальный тезис о том, что культурные значения и метафоры, которыми наделяется природа в художественной литературе, влияют на нашу деятельность и наше отношение к природе. Читать литературные тексты с экокритической точки зрения — значит тесно связывать литературный анализ с материальным миром и подчеркивать эгоцентрический ракурс. Такой анализ обращает внимание на репрезентации природы, на взаимодействие между физической окружающей средой, ее метафорами и повествовательными средствами⁴⁰⁵.

Основные термины

Анализируемые рассказы привлекают внимание своей характерной чертой — непостоянством границ и одновременно местом и пространством как облигаторными концепциями в прозе Улановской. Нижеследую-

щие термины являются наиболее важными, ибо они создают контекст экологического воображения автора.

Во-первых, понятие *ecofiction*, или *эколитература*⁴⁰⁶, к которой мы можем отнести прозу Улановской и которая призывает человека существовать в природе без страха, обращаться к ней с уважением и адаптироваться к выдвигаемым природой условиям, а не эксплуатировать природу исходя из экономических требований. Рассказчица не идентифицирует себя со специалистом-профессионалом, а является переводчицей, которая устанавливает контакты между читателем и описанной средой, вызывает симпатии к миру заброшенных деревень. Именно они, жители самых глухих, заброшенных, «неперспективных» (120) деревень — в центре повествования.

Под термином *ecofiction* я имею в виду литературу, соответствующую критериям типа текстов, идентифицируемых в западном дискурсе экокритики как “nature writing”. Лоуренс Буэлл в своей уже классической книге “The Environmental Imagination” тип текста “environmental text” определяет следующим образом:

1. «Окружающая среда существует не только как украшающая рамка, но как некое существование, которое свидетельствует, что человеческая история вплетена в историю природы».
2. «Интересы человека нельзя понимать как единственно законные интересы».
3. «Ответственность человека за окружающую среду является частью этически ориентированного текста».
4. «Такое понимание окружающей среды как процесса, а не константы или данности является как минимум подразумеваемым в тексте»⁴⁰⁷.

Эти критерии, которые рассматривает Буэлл, в основном на материале американской литературы *non-fiction*, можно легко применить и к произведениям Улановской, которая, кстати, считала американских трансценденталистов, прежде всего Генри Торо, своими предшественниками⁴⁰⁸. Как рассказчик у Торо крепко связан с природой, так и Я-рассказчица Улановской прекрасно знает флору и фауну северной России. Природа получает свой язык, который и читатель начинает расшифровывать, следуя за автором в ее маршрутах через леса, болота и поля.

Во-вторых, характерной чертой прозы Улановской является тесная связь с местом, чувство местности и биорегионализма⁴⁰⁹. Автор разводит географические понятия *место* и *пространство*; «место» — это то «пространство», на котором, как пишет географ Ю-Фу Туан⁴¹⁰, фиксируется значение, и место является субъектом повествования. Пространство становится местом, принимающим разные значения, проникающие из географии в нарратив⁴¹¹. Местность, как ее описывает Улановская, является

«уникальной» (136), особенной спатико-темпоральной окружающей средой со своими «неперспективными» деревнями, где рассказчица путешествует во время охотничьих походов, ночует у одиноких старушек — тех иконических добровольных отшельниц, живущих далеко от технологического мира современной цивилизации, на периферии, «общающихся» с волками и другими дикими зверьями. Представленные места являются неотъемлемой частью конкретного региона и ландшафта, где находятся северные боры, болота, льянные поля, скромные сельские жилища и коровники; места маркированы и физическими признаками, и социальной идентичностью, что и подчеркивает «локализованное знание»⁴¹² об экосистеме, ее природе и культурной идентичности жителей, о том, как они живут и говорят на региональном северо-русском наречии, на своей «родной речи» (104). Местность Улановской воспринимается разными сенсорными каналами; ее можно видеть, слышать и обонять, место воображается, его любят и ненавидят, его боятся и о нем мечтают.

В-третьих, понятие перемещения, которое можно применить к анализу произведений Улановской в рамках спатильного переворота и экокритики⁴¹³. Речь идет об изменении границ как мест, так и идентитетов. Многие исследователи спатильного переворота подтверждают идею Фуко, что пространство заменило гегемонию времени. Например, как пишет Джеймсон, наша ежедневная жизнь, психический опыт, наши культурные языки обусловлены скорее категорией пространства, чем категорией времени⁴¹⁴. И в рассказах Улановской подчеркивается история перемещений в форме вынужденных переселений и миграций во время советских преобразований, как и говорит рассказчица: «Раскулачивали, выселяли, сгоняли с хуторов, или, уже в самое последнее время, случалось перебираться в другое место; на центральную усадьбу, в соседнее хозяйство, рабочее предместье или город» (135). В основе этих обширных и вынужденных переселений находится сильное «центростремительное» государство, «<...> в стране, где всё подчиняется центру <...>» (135–136).

Улановская предлагает ракурс, который дает возможность выражать сопротивление на частном уровне: точка зрения принадлежит «путешественнице», чьи маршруты и нарративы избегают взгляда паноптикума; ракурс перемещается «<...> к периферии, [где] власть ослабевает» (136). Существование для Улановской значит «существование где-то», и бытие понимается всегда как взаимодействие между «внешним ландшафтом» и «внутренним ландшафтом» рассказчицы, имплицитно переданном в качестве культурного ландшафта. Идея «множественных ландшафтов»⁴¹⁵ отказывается отделять природу от социального порядка — первоначальное от «копии». Улановская приглашает нас критически поразмыслить над тем, что такое первоначально-природное и что есть вторичное и культурное в окружающей нас среде. Критическое отношение автора к бинарным

структурам технократического мышления, в логике которых природа противопоставляется культуре, город — деревне, разум — телесности, мужское — женскому и т. д., вызывает альтернативное «картографирование» жизни; бинарные структуры не выдерживают критики, потому что рассказчица находится в постоянном развитии, в пути, в физическом движении, коррелирующем с процессом мышления; процесс представляется спатико-темпоральной концепцией «частного путешествия» (136), что и дает возможность небинарного видения мира и, таким образом, как это определяет Плаввуд, видения мира с неиерархического ракурса⁴¹⁶.

Такой ракурс ориентирован на материальную землю, и он регионален. Он деконструирует карту, составленную по центристическим нормам, часто не совпадающую с реальностью, особенно советского периода, как констатирует рассказчица: «Дело в том, что до последнего времени система картографии у нас была разработана так, что часто карта служит для дезориентации тех, кто обращается к ней» (136; 106). Нарратив «путешествия» обещает путешественнику личное место, «нишу» (135–136), которая находится далеко от власти и противопоставлена колонизации как людей, так и земли. Такое место является «палимпсестом последовательных ощущений места» (palimpsest of serial place-experiences)⁴¹⁷ и прикрепляется к материальной среде. Официальный дискурс и память заменяются личными историями, раскрывающими катастрофические последствия советских преобразований для местных жителей, природы, земли и воды (136). Улановская показывает, что может случиться, если потерять локальное знание, заменить его абстрактным, исходящим из далекого центра: люди теряют контакт с землей и с животными, лишаются традиционных умений и знаний о том, как заботиться об окружающем мире: «Попутчики обменивались новостями. Пьяный утонул в реке, на ферме норма сена каждой корове урезана до трех килограммов. Зоотехник распорядился выпустить скотину на воздух, тощие коровенки, увязнув в грязи, падали, не в силах подняться» (109).

Улановская выражает глубокое сомнение в человеческом *hybris*, сомнение в научно-технической миссии, которая реализуется как в утилитарном использовании лесов, так и в жестокости по отношению к животным. Отказ от дуализма передает голос символическим «другим» репрезентациям «природы» — женщинам и животным, для того чтобы критически продемонстрировать связь антропоцентрической и андроцентрической доминанции, подчиняющей феминизированную природу мужскому культурному порядку⁴¹⁸.

Это стратегия, с помощью которой автор обращается к *экологии* еще до того, как она подчеркивает *эгологию*, создает не только органическую взаимосвязь между человеком и природой, но и связь между гендерно-

специфическим собственным пограничным местом — между природой и культурой, между символическим и прелингвистическим языками.

Добавлю, что биорегиональный нарратив и представляемое им многообразие экосистемы, включая и культурные, и природные аспекты жизни, типичны для Улановской, не опираются на национальный консенсус, в отличие от «деревенской прозы», где доминируют мужчины и которая, как пишет Элизабет Шоре, «инструментализирует»⁴¹⁹ и женщин, и природу как иконические образы национальной «карты». Повествование Улановской избегает и сентиментальности, и пафоса⁴²⁰ в изображении природы и в создании образов старушек. Хотя ее «отшельницы» легко встраиваются в традицию добровольного страдания как формы женского сопротивления, узнаваемого в русской культуре в образе Матрены Солженицына или Дарьи Распутина, но старушки Улановской все-таки далеки от идеального. И природа как интегрированная часть холистической концепции и, таким образом, социального порядка, не зависит от изображения национальных мифов.

“To walk is to lack a place”⁴²¹

В повествовании Улановской особо обращает на себя внимание непостоянство границ и одновременно чувство наслаждения тем, что происходит благодаря переменчивости, открытости границ между культурой и природой, человеком и животным, текстом мира и литературным текстом. Воссоздаются и разные гибриды: гибридные идентичности, гибридные повествовательные формы. К таким гибридам относится и сама рассказчица, которая предстает в двойном качестве — и (женского) журналистки, и (мужского) охотника, и горожанки, путешествующей в далеких лесах. Гибридными же являются и жанр⁴²², и практики репрезентации, и сама бессюжетность повествования. Концепт «путешествия» является многомерным, и, следовательно, определение идентитета и рассказчицы, как и автора, трудно фиксировать⁴²³. Как пишет де Серто, «путешествовать значит лишаться места», поэтому ее место скорее нигде. Автор путешествует и одновременно выходит как из границ карты, так и из социально маркированных рамок, за пределы литературы (особенно нормативной); Улановская создает **свои** маршруты, ходит по немаркированным дорогам. Следуя «частной» карте, она выступает как правонарушитель, как активный деятель, который в состоянии манипулировать пространством, создавая «свою собственную дорогу»⁴²⁴: «...частное путешествие, предпринятое по личным нуждам, находится как бы вне закона» (136). Создается «парадоксальное пространство»⁴²⁵, где различия не заглушаются и «инаковость» не исчезает, как предлагает феминистская география, а наоборот — различия культурной идентичности разрешаются в том же неста-

бильном, изменяющемся, неопределенном пространстве «путешествия». Автор создает органическую взаимосвязь между человеком и природой, причем говорит одновременно на разных языках: на языке символов и одновременно за символическим дискурсом, пытаясь достичь референциальности — в качестве заглушенной материи природы — до ее трансформации в (немой) объект в репрезентации⁴²⁶.

Именно здесь намечается «третий путь», ориентированный на «зеленый мир»⁴²⁷. Обращение к «зеленому миру» становится вариантом бегства, которое переводит протест в фантазию об альтернативном и утешающем мире. Такие архетипические ситуации осуществляются и в рассказах Улановской: «зеленый мир» оказывается местом воссоздания и защиты альтернативной идентичности для женщины. Как определяет Аннис Пратт, обращение к «зеленому миру» — это и бегство, и протест: чтобы отвернуться от мира, где господствуют нормы и ценности, с которыми автор не хочет отождествляться. Рассказчица Улановской дистанцируется от социального и гендерного контроля вместе со своими многочисленными старушками, которые живут в отдаленных и заброшенных местах, среди леса вместе с волками и дикими зверями, которые у них «почти ручные» (141). Рассказчица постоянно перемещается между городом и пустыней, «цивилизацией» и «дикостью», блуждает в маркированных мирах «энергетиков» «мирного атома» (104) и доярок с их «коровушками-матушками» (105).

«Овеществление»

Автор ориентируется на такие языковые и повествовательные средства, которые предпочитают оперировать так называемым «отсутствующим референтом»⁴²⁸. Таким образом автор стремится преодолеть пропасть между присутствием и отсутствием, субъектом и объектом, означающим и означаемым. Идентификация с «зеленым миром» служит конструированию собственной идентичности, которая осуществляется в открытом и положительном отношении и к природе, и к языку, который не отказывается от пресимволического⁴²⁹. Когда рассказчица обсуждает свое отношение к природе, она знакомится с существованием «другого» языка, живущего в пресимволическом мире «отсутствующего референта». Амбивалентность осуществляется психолингвистической практикой «буквализации», или «овеществления»⁴³⁰, практикой, которая подчеркивает хронотопическую референтность, предпочитает конкретность и телесность гиперболам и абстракциям.

Природа не является придуманной концепцией, она не сводится к абстрактной символической фигуре. Автор стремится описать природу столь истинно, насколько это возможно: запечатлеть момент, зафиксиро-

вать конкретный случай, постичь в природе непосредственное и детальное. Улановская интересуется необыкновенным, маргинальным, локальным, особенным, близким, детализированным физическим миром: вещи и события как таковые имеют ценность, какой бы описанная действительность ни была бессвязной и эстетически некогерентной.

Практика «буквализации» развивается как метод «эстетики путешествия». Перемещение между разными языковыми мирами предполагает и переход из символического языка к более референтному, который эксплицитно выражается «обменом»: книги, слова, язык сравниваются с «рыбами» в деревенской библиотеке, где читатели «...расползлись между стеллажей, как любители подледного лова, каждый выбирает свое место; всегда удивляешься, глядя на то, как по ровной и как будто одинаковой глади озера расходятся рыбаки...» (121). Также метафоры «культуры» и «природы» меняются местами: как писательница становится «рыбаком» слов, так и символический язык выявляет свои физические корни в природном мире; лен культивируется не только в полотно и паруса, но и в тонкую «повествовательную ткань» (144). Таким образом, устанавливается связь между материализованными метафорами и одухотворенной словом материей⁴³¹.

Эстетика «частного путешествия» производит и так называемый «неофициальный» повествовательный стиль и ритм, который будто бы следует за шагами путешественницы-охотника; она регистрирует, воспринимает все, что, казалось бы, случайно попадает ей на пути. Повествование течет как будто ассоциативно, без заранее заданного плана, нарочито наивно. Ритм движения словно следует течению хождения, повествование прерывается, превращается в медитативные рефлексии и продолжает далее свой путь. Следовательно, повествование напоминает то явление, которое Ж. Делёз и Ф. Гаттари называют «становлением»⁴³²; речь идет об ацентрической системе, которая производит многообразие и, таким образом, ставит под вопрос и иерархические нормы, и репрезентации. «Становление» и значит состояние идентичности, находящейся в постоянном процессе, и напоминает практики прогулки: время от времени гуляющий останавливается и снова продолжает свой путь, что и делает нарратив непредсказуемым. Движение повторяется и идейно в ботанической метафоре ризомного корневища⁴³³, с помощью которой Делёз и Гаттари подчеркивают идею разнообразия, в отличие от иерархической структуры арборетума: корневища могут ломаться где угодно и продолжать свое распространение куда угодно — вне дуализма или дихотомий⁴³⁴. Таким образом и появляется «частное путешествие» Улановской в качестве метафоры многообразия.

Списки как знаки бесконечности

Грамматические законы ломаются сериями списков, которые характеризуют повествование Улановской. Список значит бесконечность, он противопоставит закрытости и окончательности и, таким образом, производит многообразие.

Логику списка можно сравнить с прогулкой или с тем, как развивается корневище; списки продолжают как угодно, и поворачивают куда угодно, и заглушают, таким образом, иерархические структуры. Их гетерогенность связывает воедино знаки разных миров. Рассказчица, характеризую прозу, говорит о том, что она «...должна имитировать интерес к действительности, обрастать событийностью, часто будто бы и ничтожной, слишком конкретной; в прозе есть кладовые, лестницы, сараи, погреб, задвижки, замки, печки, поленицы, топоры, скворечники, заборы, мышеловки, коты, собачьи будки, возможно, даже коровы...» (32).

Повествование основывается на паратаксисе, как будто на гибридном повествовании; его характеризуют некорректные грамматические законы, эллиптические предложения, фрагментарный синтаксис, гибридные жанры. Повествование предпочитает полисиндетон, паратактическую фигуру, соединяющую идеи через серии «И»-предложений⁴³⁵. Использование И-серии указывает на то, что автор движется за пределы символической грамматики, в место, где, как пишут Делёз и Гаттари, трудно идентифицировать определенные, строго установленные места, где постоянное движение заглушает начало и конец⁴³⁶. Паратаксис избегает иерархических оценок: разные дела, случаи, персонажи, животные, исторические действия — все существует на одном и том же неиерархическом уровне. Читателю остается осознать совокупность значений, ибо Улановская не дает каузальных объяснений. Союз «и» становится субверсивным знаком, обходя дуализмы. Цепочки «И-, И-, И», маркируя открытость конца, свидетельствуют, что конца нет, что опыт всегда является потенциально бесконечным. Это маркируется и длинными предложениями, тянущимися через всю страницу и ломающими конвенциональный синтаксис. Потенциальная открытость списка и путешествия увеличивает гетерогенность действительности и дестабилизирует нормы репрезентаций тем, что ставит под вопрос иерархический порядок аутентичного и имитированного: рассказчица понимает, что ее место посередине, и поэтому она полна сомнения и разочарования, когда осознает, что переживания, трансформированные в искусство, могут совершенно отсутствовать в жизни, что и демонстрируют на стене картины с ландшафтом: «...четыре картины на стенах — одного формата в одинаковых рамах — времена года. Для чего эти безжизненные пейзажи, глядя на которые все равно нельзя представить ни зимы, ни осени, — того, что где-то есть настоящая жизнь с ветром, холодом, свободой» (38).

Метаморфозис

Наконец, в финале путешествия мы находим ключевую репрезентацию психолингвистической трансмиссии рассказчицы с одного языка, символического, на другой, пресимволический, метаморфозис, охарактеризованный максимальным слиянием языков в физической референтности. Рассказчица описывает осенний поход лягушек и ощущение момента: «...я шла и удивлялась поразительно теплomu вечеру <...> была полная темень. Бархатная грязь, теплый дождик после стужи последних дней, какое-то оттаивание души и сердца, какое-то размягчение <...> чтобы <...> чувствовать мягкий шелест дождя по шоколадной нежной грязи. <...> под ногами всё было живое <...> что-то было южное, влажнотропическое в этой ночи, какая-то скрытая мощь оттаивания <...> ожили, перебираются, неудержимо, неуклонно <...> Это странное оживление <...> Закрыться бы с головой в эту согревающую грязь, оттаивать, отогреваться, задыхаться ровно, в такт, слушать шепот дождя, а может, и понять лягушечье тихое переговаривание, может, их тихое переругиванье — что-нибудь насчет дороги, глубины колеи» (118, 119).

Это — репрезентация абсолютного наслаждения, которое испытывает рассказчица в путешествии, в ходе ассоциативного движения. Рассказчица вполне отдается референтности природы с последствиями размывания всяких границ: рассказчица переходит границы между культурой и природой, человеком и животным, чтобы слиться воедино с животным «пульсом». Значения передаются, они обозначены физическим восприятием, так что говорящий субъект сам становится природой — сливается с «шоколадной нежной» грязью, теплотой, с «ритмическим бархатным шлепаньем музыки» лягушачьего оживления. Символические метафоры обнажают свои физические корни. В этот момент абсолютного слияния с природой рассказчица словно забывает свою двойственность и амбивалентность в культуре и наслаждается общением с животными.

Концепция путешествия как средства критики направляется против бинарного понимания мира и детерминированного восприятия идентичности. Подчеркиваются элементы вариации и разнообразия; нам представляют не стабильный образ города, не идеализированные картины природы, а напротив — здесь описаны гетерогенная и динамическая негация их обоих. Леса, волки, дома, старушки, овощи, птицы, запахи и голоса — все вместе они создают действительность в своем многообразии, где гетерогенные серии человеческого и нечеловеческого сливаются. Повторение разных списков имеет положительные коннотации, поскольку эти списки создают недואльное восприятие мира. Все находится в состоянии «становления» и в постоянной амбивалентности, как и идентичность рассказчицы: она не только женщина-журналист и «мальчик-охотник», как ее называют доярки (36), но также и добровольный пленник животных и

природы. Великое наслаждение метаморфозиса описывается в форме гимнической медитации, когда человек сдается природе и может поменяться местами с животными, чтобы стать коровой (47), медведем (146) и, наконец, лягушкой. Литература и язык представляются Улановской в качестве места того же становления, где элементарное течение физической жизни не заглушается и задерживается, а напротив, будет обновлять воображение. Поэтический язык позволяет ей уловить и то, что скрывается под символическим как неартикулированное и подавленное под центростремительным языком — значения того лягушачьего языка, «уа-а-а» (50), приносящие архаический и жизнеобновляющий мессидж из прошлого, в котором путешественница узнает и свой язык. Возвращение к «зеленому миру» можно интерпретировать как переход в область «природного языка», возвращение к тому языку телесности, который совпадает и с лягушачьим «уа-а-а», и вороньим «кар-р-р» (56), а также персонифицируется в «немой Тоне», «протягивающей» свои пре-символические, фрагментарные и, как кажется, непонятные слова: «Ой, Бе... где бы...» (121).

Эстетика, создаваемая Улановской как практика «личного путешествия», торжествует сама в метаморфозисе: чтобы быть целым, от человека требуется слиться воедино с животным «пульсом» и узнать в языке природы интонацию собственного «старинного говора» (121), который не покоряется нормативным законам техногенного мира. Говорящий, следуя своему личному путешествию, становится инновативным «правонарушителем» как литературной карты, так и социальных ролей жизненной географии. Проза Улановской напоминает нам, что коммуникация с природой (причем как с внутренней, так и с внешней) и умение предаться неиерархическому диалогу с природой коррелирует с вызовом нашего времени — избегать загрязнения окружающей среды. Жить в единстве с физическим миром означает, что от современного человека требуется умение слушать и слышать природу как Другого, который говорит на своем языке.

Ю. Тыменецка-Суханек

**«...Одержима духом анимализма»:
биоцентризм в русской литературе
(Борис Рябинин)**

Я брат зверью, и ящерам, и рыбам,
Мне внятн рост весной встающих трав,

Молюсь земле, к ее священным глыбам
Устами неистомными припав!⁴³⁷

В. Брюсов. «Земле» (1912)

В последнее время все более растет интерес к проблемам охраны природы, животного мира в разных междисциплинарных исследованиях на почве гуманитарных наук, в том числе и литературоведения. Идея положительного отношения человека ко всем животным — диким, домашним, сельскохозяйственным, возникла как следствие на основе ее тесной связи с духовными и культурными ценностями. Эти ценности находят свое яркое отражение и выражение, прежде всего, в художественной литературе. Писатели призывали и призывают к уважительному отношению к животным, благоговению перед жизнью, неизменно требуя защиты бессловесных существ. Как полагает Михаил Эпштейн, первым, кто ввел в русскую литературу мотив сострадания к животному, был Н. А. Некрасов⁴³⁸. Однако сочувствие, или эмпатия, к животным — это еще не биоцентризм, хотя, несомненно, важный шаг на пути к этическому отношению, предполагающему не только признание, но и почитание других форм жизни.

В соответствии с идеями биоцентризма все живые организмы являются центрами жизни и стремятся к реализации собственного добра. Иными словами, все существа биосферы имеют равное право на жизнь, развитие и самореализацию. Выделяют два вида биоцентризма — слабый (закладывающий в свое основание признание добра других, помимо человека, существ, однако в ситуации конфликта интересов благо людей полагается более важной ценностью) и сильный (призывающий к прекращению всяческих действий, вредящих другим организмам, независимо от человеческих интересов). К этому разделению следовало бы добавить биоцентризм индивидуалистический (добро для каждого существа) и холистический (опирающийся в своем основании на биосферу как единое целое)⁴³⁹. Биоцентризм, в своем противопоставлении антропоцентризму, как этическая концепция и как научный подход к идеям охраны природы одновременно, получает распространение в XX в. Возникновение его относят к 1960-м гг., а его родиной являются США (поэты-битники 1960-х гг.). Теория биоцентризма как часть философии глубокой экологии (*deep ecology*) впервые была изложена в работах Арне Нэсса в начале 70-х гг. XX в. В более узком смысле биоцентризм иногда понимается в значении этики дикой природы как самоценной, священной и автономной, независимой от интересов и пользы для человека. Основоположницей этого направления в этике 90-х гг. XX в. считается Линда Грэбер, известная по книге «Дикая природа как священное пространство»⁴⁴⁰. В определенном

смысле биоцентризм — это новая экофилософская концепция. Вместе с тем, если, по замечанию В. Е. Борейко, современные «отечественные философы безнадежно далеки от проблем экологической этики и природоохранной эстетики⁴⁴¹, за исключением разве что Татьяны Павловой и Татьяны Горичевой⁴⁴², то их предшественников вряд ли в чем-то подобном можно было бы упрекнуть. Любители животных на рубеже XIX – XX вв. могли рассчитывать на поддержку таких защитников природы, как Павел Безобразов, Иван Бородин, Григорий Кожевников, Андрей Семенов-Тянь-Шанский. Все они, кроме историка-византийца Безобразова, по образованию были ботаники, биологи, зоологи. В России того времени жили и творили писатели и публицисты, обогнавшие сегодняшнюю теорию биоцентризма и предвосхитившие ее ведущие идеи. Одним из предшественников биоцентрического, и даже эоцентрического, мышления⁴⁴³ можно считать русского поэта XIX в. Николая Щербину (1821–1869)⁴⁴⁴. Он руководствовался принципами этического отношения ко всем животным существам, от насекомых до млекопитающих, а также к растениям и объектам неживой природы. К наиболее известным русским биоцентристам рубежа XIX – XX вв. следовало бы относить таких философов и писателей, как Иван Горбунов-Посадов, Владимир Чертков, Даниил Андреев. Оппонентами антропоцентризма в то же время были С. Фишер, М. Лисовский, Ф. Потехин. Многие из них, к сожалению, забыты, а ведь именно их произведения содержат созвучные современному движению за права животных идеи и проблемы, связанные с вегетарианством, осуждением экспериментов над живыми существами, вивисекции, браконьерства, охоты. Забвение это, как можно полагать, объясняется тем, что волей случая они оказались в тени русских представителей космизма — Владимира Вернадского, Константина Циолковского, Николая Федорова, которых Т. Н. Павлова, не вполне оправданно, по утверждению В. Е. Борейко, представила в своей книге как философов, развивающих идеи биоэтики. «На самом деле, взгляды двух последних о живой природе глубоко неэтичны, ибо они предлагали уничтожить или переделать все живое, что не полезно человеку»⁴⁴⁵. Даже сегодня неизвестны также, кроме упомянутого выше пионера охраны природы — Г. Кожевникова (1866–1933), классики концепции абсолютной заповедности (1908 год — начало ее формирования): Алексей М. Краснитский (1923–1985), Станислав А. Дыренков (1937–1988) и Феликс Р. Штильмарк (1931–2005). Кожевников определил идею и этический императив, а все они — четыре крупных специалиста в области экологии — участвовали в развитии концепции абсолютной заповедности, которая прошла долгий путь эволюции⁴⁴⁶. На самом деле настоящие источники глубокой экологии и биоцентризма следует искать не у Арне Нэсса, а намного раньше — в научных трудах русских исследователей.

Последователем биоцентризма, в центре которого находится «биос» (живое, жизнь), характеризует мировоззрение, опирающееся на мысль о том, что «человек имеет нравственный долг перед всеми живыми существами на земле, призван оберегать все живое, животных и растения»⁴⁴⁷. Мировоззрение это имеет в России немало современных сторонников среди писателей, таких как Виктор Астафьев, Вениамин Блаженный, Чингиз Айтматов, Олег Волков, Андрей Битов, к которым следовало бы добавить русских фантастов последних лет⁴⁴⁸. Особое место среди них занимает Борис Рябинин (1919–1990) — последовательный противник видового шовинизма (специецизма). Биоцентризм в его экологических взглядах отождествляется с твердым убеждением в том, что **не только** человек, но и другие живые существа имеют собственную внутреннюю ценность. У всех есть свои цели, жизненные интересы, все они так или иначе являются мерилом этих аспектов для собственной экологической ниши и биотопа⁴⁴⁹. «...Биоцентризм предполагает, что не один вид или несколько видов, а все живое имеет право на существование, что именно биос, а не просто человек должен встать в центре внимания. Права биоса должны быть защищены в законодательных документах. Биоцентрический подход к пониманию роли и места человека в природе поможет правильно решать и вопросы экологического характера»⁴⁵⁰. Борис Рябинин констатировал: «Покоряя природу, люди долгое время хищнически истребляли животных, вырубали леса, уничтожали целые виды зверей. Теперь, наконец, человечество почувствовало, что, истребляя животных, оно обедняет себя не только материально, но и духовно, лишает себя чего-то необходимого, важного, посягает на красоту природы, совершает преступление против человечества»⁴⁵¹.

Приведенная цитата свидетельствует о биоцентризме писателя, рассматривающего человека не как владельца, а как часть природы.

Борис Рябинин, известный, по словам В. Е. Борейко, «русский писатель и защитник природы»⁴⁵², выступал против жестокого обращения человека с животными, необоснованно нарушающего их права. О его интересе и любви к животному миру свидетельствует не только художественное творчество («Мои друзья», «Рассказы о потерянном друге», «По следу», «Животные в нашем доме», «Руку дружбы — природе!»), но и советы для собаководов («Вы и ваш друг Рекс. Книга для любителей», или «Собаководство для всех») и, главным образом, публицистическая деятельность, результатом которой были разнообразные статьи («Плата за выстрел», «Зачем любоваться красотой, чтобы затем ее уничтожить!», «Пока не пробудился гнев природы?») и книги («О любви к живому», «Добро в твоём сердце»). Это все не было следствием только того, что он занимался детской и юношеской литературой. Таковыми были его действительные убеждения и взгляды, о чем наглядно свидетельствуют его

воспоминания. Писатель осуждал любительскую (спортивную) охоту как аморальное и антиэкологическое действие. Он не стеснялся признаваться, откровенно заявляя (в 1970-е гг.): «Я антиохотник»⁴⁵³. Помимо охоты он осуждал и цирк, и дрессировку, и зоопарки, и передвижные зверинцы, считая все это «позором нашего времени».

В цикле «Ушедшее — живущее. Книга воспоминаний» (1985) Борис Рябинин пишет о людях и животных. Само заглавие свидетельствует о том, что писателя интересует все живое. И люди, и животные — все они равны перед лицом смерти. Все живое, раньше или позже, уйдет, пройдет, исчезнет и угаснет. Всех нас ждет в конце пути кончина. Каждое живое существо лишь эпизод в существовании вселенной. Воспоминания Рябинина не только говорят о жизни таких известных представителей русской литературы и культуры, как Александр Нитович, Павел Бажов, Мариэтта Шагинян, Алексей Игнатьев, Михаил Зуев-Ордынец, Корней Чуковский, Василий Сухомлинский, но и показывают их как любителей животных. Описывая жизнь в годы Великой Отечественной войны и в послевоенный период, он находит место для воспоминаний и о других формах бытия, не только человека. Писатель не делит мира на мир людей и мир животных, воспринимая планету как общий дом для всех живых существ. Животные в воспоминаниях Рябинина присутствуют повсюду: на фотографиях, в письмах, в разговорах, в обычных жизненных условиях и ситуациях, в стихотворениях и в искусстве. Они живут среди людей, разделяя с ними их радости и горе, счастье и несчастья, сопутствуют и помогают. Из рябининских воспоминаний мы узнаем об исключительной любви автора к животным, прежде всего к собакам (он оставался верен «собачьей теме» до конца своих дней) и птицам (о почтовых голубях писал очерки для журнала «Уральский следопыт»). В своих воспоминаниях писатель не случайно обращает внимание на то, кто каких животных держал дома, замечая самые различные детали (напр., в квартире журналистки Софьи Лялицкой балкон, обтянутый для безопасности ее кота густой проволочной сеткой), а также на тех, кто обладал способностью общения с четвероногими (воспоминания о Михаиле Зуеве). Уважительное отношение к животным становится для Бориса Рябинина показателем развитого нравственного чувства и человечности вообще. Сквозь «Ушедшее — живущее» красной нитью проходит идея единения людей и животных, а рассуждения автора о «старших братьях» становятся для него формой и способом наивысшей аттестации животного. О животных речь идет как о субъектах, у них есть имена: корова Зона, дог Джери, пес Скотт, собака Вихрь, пес Джим и др.

Рябинин показывает, что даже война не заглушает в человеке сострадания к животным. В 1942 г. семья Павла Бажова, которому присудили государственную премию, получила (в качестве награды для писателя)

свинью. Прислал ее Уральский политехнический институт. Несмотря на голод, войну, тяжелые условия, животное вернули, потому что свинья ожидала поросят, и они считали преступлением ее зарезать (129). И в таких условиях человек не должен забывать о нравственности. Писатель подчеркивает, что «Бажов первый, казалось бы, в самое неподходящее время, когда еще были свежи воспоминания о пережитом и во всем ощущались перенесенные тяготы войны, заговорил... об охране уральской природы...» (138).

В очерке «Люди, которых мне открыли собаки» Рябинин пишет о том, что через собак он имел возможность познакомиться со многими обаятельными людьми — артистами (Сергеем Образцовым, Александром Огнивцевым), писателями (Галиной Серебряковой, Леонидом Леоновым, Владимиром Лидиным, семьями Перовских и Гитовичей), скульптором Анатолием Григорьевым и его женой Ариадной Арендт. И дело тут не только в том, что любовь к животным, особенно к собакам, способствует сближению и общению людей, более тесной связи между ними. Люди, любящие животных, это исключительные, особого рода люди, откровенные, непосредственные и общительные. «Любовь к живому, — замечает Рябинин, — сильнейший душевный двигатель, который помогает выявлению общности идеалов и воззрений» (234). Можно сказать, что человек лишь глазами другого вида приобретает способность глубже и лучше видеть и смотреть на собственный. Рябинин убеждает, что его жизнь без четвероногих друзей и спутников была бы намного беднее. «Без преувеличения, они [собаки] помогли мне лучше увидеть красоту человека и богатство человеческой души» (235).

В очерке «Люди, которых мне открыли собаки» имеется интересная глава «Она любила все живое», посвященная детской писательнице Ольге Перовской (1902–1961). Она была автором целого ряда произведений о животных («Ребята и зверята», 1925; «Мои волчата», 1927; «Необыкновенные рассказы про обыкновенных животных», 1939 и др.), дружила с Борисом Житковым, который также писал о природе. К сожалению, Рябинин, будучи в ее доме, уже не застал Перовскую в живых, но встретился с ее старшей сестрой — Софьей. Все живущие в доме Перовской, равно как и гости, с любовью относились к «братьям нашим меньшим». Это был дом, в котором это чувствовалось сразу, здесь жили собаки, кролики, зайцы, ежи, синицы, и не случайно именно они, животные, стали основной темой для беседы. Вот что об этом пишет автор: «Животные под кровлей этого старого московского дома были такими же полноправными членами семьи, как люди (курсив мой. — Ю.Т.-С.), и, если даже они не жили здесь (лошади), все равно присутствовали незримо, а в какой-то мере и зримо — на фотографиях. Фотографий было несметное множество... в альбомах и шкатулках, в конвертах, просто пачками, на стенах. Думаю, что это было

тоже наследственное — товарищеское, дружеское отношение к бесловесным, глубокое участие к их судьбе» (277).

Это был общий дом для всего живого, в котором сохранялась память обо всех, фотографии дают возможность помнить о животных так же, как и о людях, через совместность их судьбы. Фотографии запечатлевают моменты бытия, замыкая в условных рамках все живущее, сохраняя, хотя и неподвижное, но воспринимаемое уловимое тело жизни.

Важным критерием в оценке характера Ольги Перовской является для автора очерка «По следу» ее особое отношение к животным, с которыми она общалась с раннего детства благодаря отцу, приносившему домой, помимо живущих с ними собак и кошек, птиц или ежей. «Животные, — замечает Рябинин, — росли вместе с детьми, и, может быть, уже тогда укреплялась в сознании необходимость защиты слабого, “братьев меньших”» (279). Воспитываясь в Крыму, Ольга Перовская жила «в окружении живой природы» и поэтому, как полагает писатель, была таким добрым, эмоциональным и чувствующим человеком. В подтверждение Рябинин приводит ее слова, с которыми она обратилась к своим читателям, сформулировав в них свое собственное кредо: «...Только ...УВАЖЕНИЕ и ЛЮБОВЬ ко всему живому, УВАЖЕНИЕ, в котором формируется детское сознание, сделает из ребенка с годами любящего, хорошего сына, товарища, мужа, отца...» (281).

Мысль о том, что человек, любя животных, будет больше любить человека, является первым шагом к идее биоцентризма, которая заключается в том, что писатель подчеркивает важность общения с природой для каждого, вследствие чего тот начинает любить, ценить и оберегать ее уже ради одной только ее антропологической, внутренней ценности. Писатель полностью разделяет мнение Перовской о том, что этическое отношение к животным является необходимой частью нравственного воспитания человека, учит его сопереживанию и эмпатии. В очерке «Человек познает зверя» писатель соглашается с высказанными Джой Адамсон взглядами, с которой познакомился в 1973 г.: «Человек не имеет права считать себя выше животного мира» (298) или «Животные существуют четыреста миллионов лет, а человек два миллиона лет. <...> Не животным нужны охотники, а охотникам — животные...» (299). Это последнее представляет собой осознание того факта, который должен вызывать уважение в отношении наших братьев как более старших и дольше нас живущих на земле. Когда Рябинин узнал о трагической гибели Адамсон, он написал, что ее убили «не звери, не станем оскорблять зверя, а люди-изверги». Уральский писатель полемизирует с хорошо известным, но несправедливым мнением о том, что такие проявления в человеке, как жестокость, необоснованная злоба, кровожадность, привычно определяются словом *зверство*. Об этом свидетельствуют, в частности, следующие его слова:

Берегите всех зверей внутри природы,
Убивайте лишь зверей внутри себя... (303).

Слова эти очень точно передают основную мысль писателя, который вспоминает, как сначала все думали, что виновником трагедии английской защитницы природы была львица, ибо проще всего было свалить вину на зверя. Но есть такие поступки, которые низвергают человека с той высоты, на какой он хотел бы себя видеть.

Рябинин соглашается в толковании слова *зверство* с украинским композитором Лятошинским, приводя фрагмент из его письма от 22.04.1967 г., которое тот ему написал: «Вот я написал “зверские жестокости”. В сущности говоря, это неверное выражение. Надо было написать “человеческие жестокости”, т. к. “человеческое зверство” хуже “зверского зверства” и самый страшный зверь на земле — это, конечно, человек. Тигр не будет гоняться за оленем, если он сыт, не станет убивать его, только чтобы убить. Садизма ради» (230).

В эссе «А вам жаль старых коней?» Рябинин с теплом вспоминает семью Гитовичей. Александр и Сильвия Гитовичи очень любили собак. Он признает, что его с ними «объединяло общее отношение ко всем тем живым существам, которые не могут постоять за себя» (251). Говоря о людях, в том числе и об их смерти, писатель не забывает животных, находящихся с людьми на общем уровне, с точки зрения жизни, а потому и особенно после смерти:

Умер муж.
Умерли собаки.
Усыпили кошку — была неизлечимо больна (255).

Рябинин обращает внимание на два стихотворения Гитовича «Между Янцыцзяном и рекой Хань» и «Большой конь». Строки второго стихотворения наводят на мысль об эмоциональном равенстве людей и животных, проявляющимся в том, что «может, кони, как и люди, тоже способны воспринимать и переживать все происходящее с ними, ощущать несправедливость...» (250). Интересно, что это предположение писателя становится в наше время темой серьезных этологических рассуждений. Он разделяет мнение Гитовича о том, что «человек неблагоприятное создание: выйдя из мира живых существ, не располагающих человеческой речью... но обладающих такой же сложной нервной организацией, как и мы, он теперь ставит себя над ними без всякого стеснения и полагает, что вправе распоряжаться их судьбой и их жизнью, как ему взбретет на ум... роковое, пагубное заблуждение! Он не желает признать наличие разума у животных. <...> Ох и отомстит нам однажды за это мать-природа, еще как отомстит-то!» (251).

В своих воспоминаниях Рябинин обращает также внимание на роль животных в скульптуре и живописи. Образцом для него является античное искусство, и особенно египетское, поражающее тем, что «животное в почете, на иконах, отношение к зверю как к божеству. Изображение — с любовью, даже с почтением сделанное» (174). Писатель утверждает, что любовь к животным, искусство, зоология и зоопсихология должны идти рядом, объединяясь в анимализме на самом высоком уровне. По мнению Рябинина, подобный вид анимализма был свойствен основоположникам русского анималистического искусства: скульпторам Василию Ватагину («Зверопоклонник Ватагин»), Ивану Ефимову, живописцу Алексею Комарову («В Песках, у Комарова»). В доказательство он приводит такое мнение об этом последнем: «...Когда смотришь на картины Комарова — ясно ощущаешь, что таких зайцев, таких собак, кошек, таких белок может рисовать только очень добрый, очень хороший человек...» (208). Художник искренне сожалел о том, что раньше охотился («Теперь не стал бы стрелять...», 219). Писатель считает, что в прежнее время художники хуже изображали животных, поскольку, по его замечанию, их изображения представляли собой не искусство, а ремесло. Талант Комарова **открыл** животных, показал их действительную природу, их индивидуальную красоту и характер. На его картинах все бессловесные существа не похожи одно на другое, даже представители одного вида не одинаковы. Таким же подходом к изображению животных отличался график и скульптор Ватагин, неизменно стремившийся постичь, что переживает животное, каково его внутреннее состояние. Индивидуалистический анимализм художника представляет собой результат его взглядов. Его биоцентризм характеризует умение получать наслаждение от любой формы жизни (раковины, насекомого, бабочки), отношение к животному миру с уважением и любовью, смирение перед лицом стихии природы, а также убеждение в том, что человек не покоритель и господин ее, а ученик. Он переживал смерть убитого зверя как потерю кого-то близкого и дорогого, не соглашался с тем, что между человеком и животным существует непроходимая пропасть: «Ортодоксальные зоологи считают, что достаточно знать физиологию четвероногих и пернатых, их размножение, больше не требуется. Я зоолог, всю жизнь изучаю животных, защитил кандидатскую диссертацию, я считаю: животные — наши старшие братья, у них есть свой язык, свой порядок, и, когда мы заявляем, что не понимаем их, мы расписываемся в собственном невежестве» (180).

Так считал человек, который не постеснялся на дверях своей квартиры повесить табличку «Зверолюб Ватагин».

Рябинин доказывает, что среди представителей русского искусства не только анималисты проявляли интерес к животному миру. Искренним любителем животных был композитор Борис Лятошинский («В Ворцеле,

у Лятошинского»), с которым Б. Рябинина «свела общая забота о “братьях наших меньших”» (225). У них были сходные взгляды на тему природы и правильного отношения к ней человека. Необычный подход писателя к обычно злому черному псу, распознавшему в нем «родственную душу», «явился своеобразной прелюдией к разговору о животных». Композитор и его гость не говорили о музыке, разговор касался только животных, в том числе намордников (по убеждению Лятошинского, их нельзя без разбора и непременно надевать всем собакам) или подготовки статьи уголовного кодекса о наказании за мучительство и убийство животного. Писатель, побывав на даче у композитора, заметил, что его жизнь проходит в симбиозе с окружающей средой. О биоцентризме Лятошинского свидетельствовало его дружественное отношение к животным: птицы в его саду вили гнезда, вблизи жили шмели и осы, которые свободно влетали в окно и никто их не преследовал, а кабинет композитора посещали белки. Для них на столе в ящике были орехи, и зверьки спускались туда по жердочкам, соединявшим некоторые деревья с окном кабинета. Талантливый музыкант, последовательно отстаивая права животных на жизнь, работал над проектом статьи в Министерство сельского хозяйства, сам будучи уже очень серьезно болен, отчего вскоре и умер. Рябинин вспоминает, как, несмотря на собственную болезнь, Лятошинский не оставался равнодушным к чужой жизни: «Догадывался ли он, что жизнь, ЕГО жизнь подходит к концу? Тем не менее судьба ЖИВОГО по-прежнему волновала этого человека — и он продолжал бороться за него» (232).

Воспоминания Рябинина «Ушедшее — живущее» отображают биоцентрические взгляды не только их автора, но и всех тех представителей разных видов искусства, с которыми он общался.

«Животные — большая совесть человечества, — утверждает Михаил Эпштейн, — чувствительность которой заостряется по мере его растущего самоутверждения над природой. И если зооцентризм есть исторически изжитая, пройденная стадия культурообразования, то анимализму принадлежит возрастающая роль в создании предпосылок будущей, экологически сбалансированной культуры, преодолевшей пагубную односторонность антропоцентризма. Анимализм как творчески осмысленное и ответственное отношение человека к животным — один из важнейших резервов и импульсов развития современного гуманизма, все более выходящего из наивной своей стадии “человекопоклонства” к зрелому сотрудничеству и взаимодействию со всеми формами жизни на Земле»⁴⁵⁴. Думаю, что Борис Рябинин все это прекрасно понимал. В его восприятии анимализм на самом деле проявляет себя как художественная и этическая категория. Без этического отношения к животным невозможно по-настоящему и полномерно изображать их в литературе и в искусстве.

Согласно книге Рябина этическая роль художественного анимализма, во-первых, заключается в раскрытии самостоятельной ценности животного, а во-вторых, в демонстрации возможности единения человека с животным и альтруизма в этой межвидовой связи. Здесь можно выделить такие формы отношений, как человек помогает животному, человек как покровитель и «брат» животного, животное помогает (вынужденно или ненамеренно) человеку, животное сознательно помогает человеку. И, наконец, в-третьих, анимализм выполняет дидактическую функцию в воспитании детей, а также показывает необходимость возвращения человека к природному началу и учит гуманизму, при котором человек из разорителя и потребителя природы становится тем, кто наблюдает ее как органическая и составная часть природы. Аксиологическая роль анимализма заключается в изображении животных как разумных и чувствующих субъектов. Рябинин провозглашает биоцентрические идеи в анимализме, относясь к природе согласно современному Экоэтическому Императиву: «*Природа*, живая и неживая, является ценной сама по себе, признается субъектом, имеющим право на существование и процветание, вне зависимости от ее полезности, бесполезности или вредности для человека (курсив мой. — Ю.Т.-С.)»⁴⁵⁵. Биоцентризм Бориса Рябина — «природолюба и собаковеда» — индивидуалистического и слабого вида с элементами холизма.

О. В. Гаврилина

Природа как эстетический феномен в художественной литературе и его изучение

Более ста лет назад в работе «Историческое развитие чувства природы» (1890) Альфред Бизе (сведения об этом человеке и его труде практически утеряны) писал: «Радостное чувство, вызываемое природой, во все времена было свойственно каждому с нормально развитыми душевными способностями; но понять действие, производимое природой, и сделать его понятным для других — дано не всем, и предполагает достаточную высоту умственного и душевного развития»⁴⁵⁶. Обосновывая свое утверждение, исследователь заметил: «Чем глубже научным или эстетическим путем мы вникаем в ее явления, тем более мы получаем от нее, тем сильнее возрастает наш восторг, наше наслаждение»⁴⁵⁷. Взаимоотношения человека и природы привлекают внимание не только представителей естественнонаучных областей знания, но и философов, культурологов, искусствоведов, филологов.

Изначально понятие «чувство природы», предложенное Вильгельмом фон Гумбольдтом в фундаментальном труде «Космос» (1845), соотносилось с воззрением представителей той или иной национальной культуры на природу и взаимоотношения человека с ней и связывалось с неким значимым для данной культуры периодом.

В начале XX в. появляются работы, посвященные осмыслению чувства природы в русской художественной литературе. В 1910 г. Иван Иванович Замотин (1873–1942), профессор Варшавского университета, историк русской и белорусской литератур, впервые обращается к осмыслению чувства природы в художественной литературе, прослеживая его эволюцию. В небольшой брошюре «Чувство природы и жизни и его понимание в русской художественной литературе XIX столетия» при анализе художественных произведений исследователь избирает чувство природы в качестве средства характеристики героев, которое в числе прочего обуславливает принадлежность произведения к тому или иному литературному направлению. Можно без преувеличения сказать, что это — пусть не вполне осознанная и завершенная, но попытка выстроить периодизацию развития отечественной литературы через осмысление специфики взаимоотношения человека и природы.

И. И. Замотин выделяет пять этапов развития чувства природы: первый связан с непосредственным впечатлением, производимым на человека природой («чувствовать природу и жизнь — значит быть веселым, бодрым и мощным»⁴⁵⁸). На смену этому этапу приходит другой: «Чувствовать жизнь значило быть не веселым, но грустным»⁴⁵⁹, ведь идеал, предлагаемый природой, потенциально недостижим, значит, и человеку остается только одно: «бесконечно, безысходно страдать»⁴⁶⁰, что и становится маловажным мотивом в литературе эпохи сентиментализма и романтизма. Но и такое понимание природы, по Замотину, оказалось чуждым литературе, поэтому в поисках «нового, здорового, реального и более понятного для нее чувства жизни, которое соответствовало бы национальному духу»⁴⁶¹, литература обращается к простому народному мирозерцанию. Позднее, уже в произведениях И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова и А. П. Чехова, появляется иное понимание чувства к природе: «Природу и жизнь надо любить не для того, чтобы быть веселым или грустным, но для того, чтобы быть хорошим, и, наоборот, что тот, кто любит природу и все ее живые проявления — тот несомненно хороший человек»⁴⁶². Интересно, что пятое, наиболее глубокое, лишенное «напускного эпикуреизма и напускной меланхолии»⁴⁶³ чувство природы присуще, по мнению Замотина, лишь отдельным героям художественных произведений (например, Татьяне Лариной, Вареньке Доброселовой, Катерине Кабановой, Федору Лаврецкому, Александру Адуеву и Илье Обломову), на основании чего

исследователь приходит к выводу о недостаточной сформированности такого отношения к природе в середине XIX в.

В 1911 г. появляется монография «Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева» В. Ф. Саводника (1874–1940), историка литературы и автора школьных учебников словесности. В этой работе впервые отмечены не только национальный колорит и историческая изменчивость, но и индивидуальность чувства природы («...формы проявления чувства природы отличаются чрезвычайным разнообразием, видоизменяясь в зависимости от темперамента человека, общего склада характера и мирозерцания, преобладающих интересов, жизненных условий, воспитания, обстановки и т. д.»⁴⁶⁴), его связь с эстетическими эмоциями человека. Именно эти свойства дают возможность через призму воззрений на природу характеризовать особенности творческой индивидуальности отдельного писателя.

На основе краткого обзора философских трудов Гумбольда, Лапрада, Рескина автор монографии приходит к выводу, что в западной традиции уже существуют работы, которые «ставят себе целью проследить проявление чувства природы в поэзии разных народов, на протяжении многих веков»⁴⁶⁵, в русской же литературе эта тема еще не становилась предметом специального изучения. Стремясь восполнить этот пробел, В. Ф. Саводник делает краткий экскурс в историю литературы XVIII в., выявляя чувство природы в творчестве Ломоносова, Державина, Княжнина, Капниста, Карамзина и Жуковского.

Рассмотрение чувства природы в творчестве Пушкина, Лермонтова и Тютчева исследователь строит на биографической основе, прослеживая, как вместе со становлением художественного таланта каждого из поэтов все большую выразительность и самобытность обретают те или иные природные образы. Заявляя о «чрезвычайной индивидуальности» чувства природы, автор монографии реализует индивидуальный подход к изучаемому материалу. Обратившись к творчеству А. С. Пушкина, Саводник анализирует русский, крымский и кавказский пейзаж, изображение различных времен года (среди которых поэт предпочитал осень и зиму), приемы, используемые Пушкиным при создании природных образов. Чувство природы поэта, по Саводнику, не отличается самобытностью и тяготеет скорее к описательной поэзии XVIII в. Пушкин изображает природу «так, как он ее видит, не прибегая ни к каким прикрасам и только суммируя иногда в общей картине свои наблюдения»⁴⁶⁶. Кстати, это позволяет отметить еще одну особенность, напрямую с природой не связанную, — внимание поэта к человеку: «На фоне природы взор Пушкина всегда стремился отыскать человеческую фигуру, потому что все интересы его и все сердце его принадлежали людям»⁴⁶⁷.

Обращаясь к творчеству М. Ю. Лермонтова, Саводник отмечает яркость и неповторимость кавказских пейзажей, сравнивает его с Пушкиным (если для Пушкина притягательными оказывались времена года, то Лермонтова привлекают времена суток: ночь, раннее утро). Лермонтовское чувство природы отличается «гораздо большею силой и глубиной», а также ясным осознанием «глубокого разрыва между человеком и природой»⁴⁶⁸. Кроме того, пейзажи Лермонтова «почти всегда безлюдны, потому что сам поэт искал одиночества, бежал от человеческого общения, от мучительных противоречий жизни, чтобы найти себе успокоение и забвение на лоне могучей природы»⁴⁶⁹.

В творчестве Ф. И. Тютчева исследователь выделяет то, что природа — «один из постоянных источников вдохновения» для него. Поэт воспринимает ее как целое, «ощущает позади ее внешних проявлений их скрытую, недоступную взору сущность»⁴⁷⁰. В поэзии Тютчева Саводник выделяет светлую и жизнерадостную аполлоновскую струю и другую, которая в значительно большей мере характеризует индивидуальность поэта, — дионисийскую, полную мистических прозрений и холодного ужаса. В заключение В. Ф. Саводник выражает надежду, что предпринятый им анализ чувства природы внесет «хотя бы одну новую черту в портрет Тютчева» и тем самым, возможно, поспособствует «правильному пониманию одного из наиболее глубоких и своеобразных русских поэтов»⁴⁷¹.

В монографии есть глава, посвященная творчеству Баратынского, имя которого не было вынесено в название книги. Признавая в целом «неповторимость» стиха Баратынского, исследователь обращается к поэтическому выражению чувства природы и обнаруживает в нем свидетельства «глубокой любви к родной природе, с раннего детства взлелеянной в душе»⁴⁷² поэта. Это наблюдение позволяет оценить его творчество не как второплановое и подражательное явление, а как попытку — причем весьма значимую попытку! — познать тайну природы и приблизиться к «сокровенному смыслу ее бытия»⁴⁷³.

Как видим, ценность работы В. Ф. Саводника состоит в том, что она не только добавляет новые грани в осмысление творческой индивидуальности известных поэтов, но и намечает новое направление исследования.

В настоящее время труды И. И. Замотина и В. Ф. Саводника вошли в литературоведческий оборот, хотя со времени их первой публикации не переиздавались. Замотин был арестован в 1938 г. и умер в Горьковской тюрьме, а монографии Саводника был поставлен неутешительный «диагноз»: «научной ценности эта эклектическая работа, заполненная общими рассуждениями, не имеет»⁴⁷⁴.

Долгое время понятие «чувство природы» практически не использовалось отечественными литературоведами. Обращаясь же к природным

образам в художественном произведении, они буквально не знали, что с ними делать, и зачастую сводили все к каталогизации или весьма поверхностному, соответствующему духу времени пояснению. Так, например, подводя итоги своей статьи «Философия природы в теоретических высказываниях и творческой практике Пушкина» (1936), Г. С. Глебов среди прочего отмечает: «Отношение Пушкина к природе не обусловлено ни научной, ни философской системой взглядов. В этом отношении у поэта нет логической продуманности. Оно просто и непосредственно. Его определяет чувство и созерцание, а не отвлеченные идеи и схемы»⁴⁷⁵.

Ситуация меняется в последней трети XX в. В. А. Никольский в монографии «Природа и человек в литературе XIX века (50–60-е гг.)» (1973) ставит вопросы о связи отношения писателя к природе с его философскими и социальными убеждениями, с концепцией человека; о той роли, которую играют картины природы в художественном произведении, и какова структура самих картин природы, а также о тех средствах, с помощью которых писатель достигает особенной их изобразительности и выразительности. Никольский классифицирует виды природных описаний в художественном произведении, выделяя общие характеристики природы, характеристики конкретных состояний (местность, природа как арена действия), пейзажные штрихи и, наконец, природу как источник средств образной выразительности в словесном творчестве. Сама работа посвящена анализу взаимоотношений «человек и природа» в произведениях сентиментализма, романтизма и реализма. Важно замечание исследователя о необходимости целостного взгляда на произведение при анализе природных образов: «Судить об отношении писателя к природе можно, только исходя из понимания его произведения как художественного целого. Нельзя ограничиваться рамками узко поставленной проблемы, не прибегая к общим характеристикам литературных произведений, игнорируя литературную традицию»⁴⁷⁶.

Заметный перелом в исследовании темы происходит в 80-х годах XX в., что объясняется обострившимся интересом к экологическим проблемам в предшествующее десятилетие, когда, по верному наблюдению Г. А. Белой, «антиномия “человек и природа” заняла большое место в проблематике современной литературы»⁴⁷⁷. В этот период, по словам А. И. Смирновой, общество в своем покорении природы достигает критической точки: «Человек становится жертвой собственных “завоеваний” и впервые не абстрактно, а вполне конкретно открывает для себя кровную и нерасторжимую связь с Матерью, породившей его»⁴⁷⁸.

Творчество Ч. Айтматова, В. Астафьева, В. Белова, С. Залыгина, Е. Носова, В. Распутина, Г. Троепольского и др. свидетельствовало о том, что они «не вне природы, а как бы внутри ее»⁴⁷⁹, и ведущим для них становится «чувство предельной слитности, общей судьбы»⁴⁸⁰ с природой.

В восьмидесятые годы выходят сборники научных статей, посвященных изучению пейзажа и теме взаимоотношений человека и природы: «Человек и природа в советской прозе» (Сыктывкар, Пермь; 1980), «Человек и природа в художественной прозе» (Сыктывкар, Пермь; 1981), «Пейзаж как развивающаяся форма воплощения авторской концепции» (М., 1984), «Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения — 1986: Человек — природа — искусство» (Л., 1986) и др. Исследователи обращают внимание на нравственные проблемы, обостряющиеся в связи с научно-техническим прогрессом: «Вопрос об отношении к природе, к родным местам — это и вопрос об отношении к Родине, это вопрос и о том, каков человек есть и каким он должен быть»⁴⁸¹.

В 1989 г. издается монография Т. Я. Гринфельд-Зингурс «Природа в художественном мире М. М. Пришвина», в которой автор, характеризуя творческую манеру выбранного писателя, обращается к философским и социально-этическим основам чувства природы, а также прослеживает развитие этого понятия в литературе 20–40-х гг. XX в. В самом исследовании понятие «чувство природы» используется скорее опосредованно, но, тем не менее, в заключение исследователь приходит к важному для нас выводу о многоплановости используемого понятия: «Действенность “чувства природы” в литературе — в специфике его воплощения. Каждая эпоха видит и понимает природу по-своему, и различия в восприятии ее отражаются в закономерностях ее изображения. Диалектика взглядов на природу, типов ее художественного описания, знаменуют движение “века” в истории “природного” образа»⁴⁸². Раскрывая специфику образного мышления М. М. Пришвина, автор монографии обращается к антропоморфизму и образам животных в произведениях писателя, а также анализирует способы воплощения природных образов. Помимо этого вводит понятие «самостоятельный» пейзаж, которое характеризует образ природы, занимающий центральное место в пространстве художественного произведения (рассказа или рассказа-миниатюры); и в этом случае «образ воспринимается как художественная цельность, со всей полнотой идейно-го смысла и композиционных возможностей»⁴⁸³.

В девяностые годы благодаря Т. Я. Гринфельд-Зингурс Сыктывкар становится центром по изучению воплощения чувства природы в художественной литературе, издаются монографии, защищаются диссертации. В коллективной монографии «“Чувство природы” в русской литературе» (1995) закладываются основы целостного и разностороннего изучения заявленной проблемы. Значение этого труда видится в том, что развитие темы прослеживается хронологически, но с учетом собственных законов функционирования природы в художественном тексте. Во введении рассматривается соотношение понятий «чувство природы» и «пейзаж», приводится история термина, имеющего в своей основе философские истоки,

а также объясняются причины столь длительного забвения понятия: «Как знак культуры пейзаж не всегда укладывался в систему новой эстетики. РАПП видел в природе опасность крена в биологизм и нейтральность»⁴⁸⁴. Т. Я. Гринфельд-Зингурс систематизирует основные аспекты реализации чувства природы в художественном творчестве: «объективно генетический аспект (от исконного до “городского”, “книжного”), биографический (истоки авторских впечатлений, контекст индивидуального восприятия), философский (материалистические взгляды или иные), социально-этический (“строй ведущих идей” писателя), историко-литературный (традиции и отношение к ним), “чисто” эстетический (понимание прекрасного в природе, поэтика, школы и стиль, живописность)»⁴⁸⁵.

В заключительной главе коллективной монографии вызывает интерес определение понятия «чувство природы», предложенное В. С. Мананковым: «“Чувство природы” включает в себя как непосредственное переживание природы (созерцание, слушание, обоняние, осязание), так и более сложное ее постижение через эмоции и чувства, а также в ходе рефлексирования о законах мироздания (в натурфилософии и естественных науках)»⁴⁸⁶; отмечается также, что «в общих чертах эволюция темы природы в литературах Запада имеет сходство с русской традицией»⁴⁸⁷, в то же время эта тема по-разному реализуется на различных этапах и в различных культурах.

Н. В. Кожуховская в монографии «Эволюция чувства природы в русской прозе XIX века» (1995) дает свое понимание «чувства природы», подчеркивая, что оно наделено достаточной широтой и «включает в себя разнообразные аспекты, начиная от постановки натурфилософских проблем и кончая поэтикой пейзажа как выражением специфического видения природы»⁴⁸⁸. Исследователь обращает внимание на то, что образ природы «на протяжении последних двухсот лет из вспомогательного превращается в самостоятельный»⁴⁸⁹. В монографии анализируются закрытый и открытый пейзаж, образы сада, дороги и степи в произведениях классиков русской литературы.

Автор другой монографии — «Чувство природы в русской прозе 1920–1930-х гг.» (1998) — Л. В. Гурленова характеризует «чувство природы» как универсальную категорию, «синтезирующую философские, социальные, эстетические представления о природе»⁴⁹⁰; как понятие, объединяющее в себе понимание красоты (мировоззренческий аспект) и «чувственное восприятие естественной среды, определяющее качества ее художественного изображения»⁴⁹¹. Исследователь обращает внимание на актуальные задачи изучения «художественной натурфилософии»: выбор материала для анализа, который определяется «значимостью в них темы природы»⁴⁹², и писательских имен, ранее практически неизвестных читателям и специалистам. Другая, не менее значимая задача (после формиро-

вания системы воззрений каждого из выбранных писателей и исследования поэтики художественной натурфилософии), — «обобщить важные моменты, сближающие писателей в их чувстве природы, и выделить типичные для литературной эпохи формы чувства природы, вскрыть идеи, разделяющие писателей, представив, таким образом, общую картину состояния проблемы»⁴⁹³.

Л. В. Гурленова выявляет три формы «положительного» отношения к природе: естественнонаучную (и тесно связанную с ней природозащитную проблематику и «идею сохранения многообразия форм природной жизни как условие устойчивости природного мира»⁴⁹⁴); социальную и мифологическую. Немаловажным результатом исследования можно считать и то, что в монографии Л. В. Гурленовой мировоззренческое полотно эпохи «сплетается» из голосов отдельных писателей, а также отраженных (а зачастую, думается, и преломленных) в их произведениях философских и естественнонаучных идей.

М. Н. Эпштейн в монографии «Природа, мир, тайник вселенной» (1990) рассматривает природные образы в русской поэзии XVII – XX вв. с точки зрения их национального своеобразия и отмечает, что «именно в природе поэт находит самый чистый источник своего вдохновения — мнущая книги, знаки, мнения, условности»⁴⁹⁵. Исследователь замечает и то, что язык философской науки, когда речь заходит о природе, становится скорее поэтическим («Поэзия, постигая сущность природных явлений, становится философской, а философия, постигая явленность природных сущностей, — поэтической»⁴⁹⁶), а это в совокупности с быстрым развитием естественных наук приводит к быстрому устареванию тех или иных значимых трудов. К сожалению, «поэтичность» языка и кажущаяся «старомодность» выводов иногда является препятствием для серьезного отношения к природной теме, поводом для упрека в «ненаучности». По словам М. Н. Эпштейна, место натурфилософии в постижении природы на какое-то время занимает искусство и литература (как верно отмечает И. О. Шайтанов, о книге которого речь пойдет ниже, «поэты проговаривались о том, о чем предпочитали молчать ученые»⁴⁹⁷).

Сказанное выше, как видим, является одной из задач, стоящих перед современными исследователями и успешно решаемых ими: создать высказывание, с одной стороны, полностью удовлетворяющее критериям научного познания, а с другой — оставляющее необходимую в контексте исследования природы свободу использования методов, подходов и терминов. Например, Эпштейн по-разному подходит к животным и растительным образам: прослеживает динамику первых и, наоборот, отмечает стабильность вторых. Этим же обуславливается выбор метода исследования. Для рассмотрения растительных образов исследователь применяет метод межтекстуального анализа. Мир животных анализируется по эта-

пам поэтического осмысления и связывается с развитием самосознания человека. Кроме того, Эпштейн классифицирует пейзажи и определяет их особенности. Отдельная глава посвящена анализу природных образов в творчестве русских поэтов.

Продолжая мысль о необходимости постоянного поиска наиболее точных методов и терминов для исследования природных образов, мы не можем обойти вниманием монографию И. О. Шайтанова «Мыслящая муза» (1989). Западная поэзия XVIII в., невысоко оцениваемая на фоне романов того же периода, становится крайне значимой в контексте «открытия природы», которое характеризует процесс нового осмысления природы («Природа в своей вечной ценности для человека отнюдь не впервые предстала его сознанию, но, видимо, в каком-то новом качестве, с новым ощущением ее значимости»⁴⁹⁸). Полемизируя с Г. В. Аникиным, Шайтанов отмечает, что «открытие природы» в свое время «заставляло перестраиваться весь изобразительный ряд»⁴⁹⁹, поскольку представляло собой новое отношение к миру, «процесс возрастающей осознанности, философской и эстетической рефлексии»⁵⁰⁰.

В 80-е гг. XX в., наряду с исследованиями чувства природы в литературной науке, актуализируется натурфилософское направление. Одним из первых к нему обратился Г. В. Филиппов, который в своей монографии «Русская советская философская поэзия. Человек и природа» (1984) выделил три аспекта: «Самый очевидный — *тематический* — предполагает коллизии “человек и мироздание”, “человек и природа”, “человек и цивилизация”. *Проблемно-философский* включает вопросы стихийного и сознательного, материального и духовного, временного и пространственного и неотделим от собственно *эстетического*, который воплощается в системе поэтики»⁵⁰¹. Исследователь приходит к выводу, что «в чистом виде “натурфилософская” поэзия — явление чрезвычайно редкое, а если поэт и ставил перед собой задачу решить художественными средствами проблемы материального и духовного пространства и времени и т. п. (как, например, Хлебников и Заболоцкий), он в конце концов приходил или к дидактизму, или к психологизму»⁵⁰².

Уже в первой половине XX в. в поэзии актуализируется проблема влияния технического прогресса на взаимоотношения человека и природы. В развитии русской литературы в осмыслении и изображении природы постепенно на первый план выдвигается экологический аспект, побуждающий писателей, стремящихся противопоставить нечто иное современному потребительскому отношению к природе, обратиться к мифу и к «вечным ценностям», к философии природы. Наиболее последовательно эта тенденция в литературе исследуется в работах А. И. Смирновой: «Не то, что мните вы, природа...»: русская натурфилософская проза 1960–1980-х годов» (Волгоград, 1995), «Русская натурфилософская проза вто-

рой половины XX века» (М., 2009). Обосновывая понятие художественной «натурфилософии», автор монографии выявляет различия между понятиями «тема природы» и «философия природы». Тема природы «воспроизводится не в каких-то специальных жанрах», а предстает «во множестве произведений в совокупности с другими темами, в особенности тех, которые претендуют на широту и объемность изображения действительности»⁵⁰³.

В натурфилософской прозе эта тема «перерастает рамки проблемно-тематического уровня, превращаясь в концепт действительности, постигаемый во всей целостности сюжетостроения»⁵⁰⁴.

А. И. Смирнова выделяет три уровня в осмыслении натурфилософской прозы: философия природы — мифология природы — эстетика природы. И в качестве универсального метода исследования предлагает комплексный подход, который позволяет «выявить определенные закономерности в ее развитии, осмыслить такой феномен в литературном процессе второй половины XX века, как художественная натурфилософия»⁵⁰⁵, приоритетность такого подхода обусловлена не только сущностью данного явления, но и «интеграционными процессами в методологии литературоведения XX столетия»⁵⁰⁶.

В конце 1990-х — начале 2000-х годов по итогам научных конференций издаются материалы, посвященные дальнейшему осмыслению чувства природы. Как верно замечает редактор сборника «Природа и человек в русской литературе», этот процесс — «продолжающийся»⁵⁰⁷, а тема — вечная для художественной литературы, однако во второй половине XX в. приобретшая новое звучание. В статье Л. В. Гурленовой отмечается, что чувство природы — «развивающееся понятие, зависимое от исторической эпохи», по мере «взросления» цивилизации его значение еще более возрастет, а оно само «получит новые формы проявления»⁵⁰⁸. В качестве значимой научной задачи исследовательница называет «введение данного понятия в активный литературоведческий оборот»⁵⁰⁹.

Близким к понятию «чувство природы», хотя и значительно более объемным, является понятие «космо-психо-логос», или «космософия», введенное Г. Д. Гачевым для выявления особенностей национального образа мира. Обращаясь к типу местной природы, исследователь выявляет «те идеи и цели, на которые она наводит свой народ»⁵¹⁰. Таким образом, «тип местной природы, характер человека и национальный ум находятся во взаимном соответствии и дополнительности»⁵¹¹ («Жизнь долгой работой естественного отбора создает высокую культуру животных и растений, идеально прилаженных к данному космосу»⁵¹²).

Итак, следуя Гачеву, изучение чувства природы, свойственного различным культурам, может стать основой для более глубокого понимания не только других культур, но и своей собственной за счет обнаружения

привычных, а потому никак не рефлекслируемых деталей. А. И. Смирнова, обращаясь к наследию ученого, отмечает: «В современной художественной прозе мифопоэтическое — как создание семантически, энергетически и дидактически насыщенных образов действительности — способствует реконструкции национальной модели мира в ее целостности и упорядоченности, воплощению национального образа мира как Космоса»⁵¹³.

Еще одним аспектом изучения природы как эстетического феномена в литературе является активно развивающийся сегодня в западных странах эkofеминизм. В нашей стране это направление практически неизвестно, не переводятся монографии, посвященные этой теме (причина кроется в необоснованно негативном восприятии и последовательном обесценивании идей феминизма в современном российском обществе). По мнению эkofеминистов, и женщина, и природа «должны быть освобождены от антропоморфных и стереотипических ярлыков, которые снижают серьезность обсуждаемых вопросов»⁵¹⁴. Для этого требуется критически пересмотреть те идеи, которые в тот или иной период истории были выбраны в качестве более убедительных и единственно верных.

Кэролин Мерчант, одна из первых исследовательниц, обратившихся к этой проблеме, рассматривает две привычные установки в отношении природы. Одна из них — природа как мать, кормилица. «Дети» постепенно «взрослели», нужды «матери» вполне естественно забывались, а сама ее роль с развитием производства постепенно нивелировалась. Другая установка связана с природой как чем-то диким, неконтролируемым, что требует усиления власти, порабощения, насильственного подчинения. «Используя труды литературных критиков, историков науки и искусства, — продолжает Мерчант, — мы можем сконструировать спектр образов природы и очертить ассоциирующиеся с ними ценностные системы»⁵¹⁵.

По словам Е. И. Карпенко, эkofеминизм «вводит проблематику *пола/гендера* в экологию: он основывается на утверждении, что потребительское отношение к природе и притеснение женщин в культуре взаимосвязаны»⁵¹⁶, а также «показывает неспособность экологического движения и его теоретиков адекватно соотнести причины экологических проблем с последствиями мужского доминирования и женского подчинения культуре»⁵¹⁷. Таким образом, эkofеминизм во главу угла ставит женщину и женский опыт, женское тело — делая их значимыми и преодолевая так называемую «соматофобию», которая «в течение веков была основой противопоставления природы и культуры»⁵¹⁸.

Исследователь также характеризует основные концепции и направления эkofеминизма, отмечая, что расхождения между ними относятся скорее к области риторического. Например, представители либерального эkofеминизма выступают против ассоциаций женщин с природой, поскольку в существующем виде эти идеи служат оправданием женской

подчиненности, а позитивные изменения в отношении к природе они связывают с утверждением принципиально новых законов и их регулированием.

Спиритуалистический экофеминизм, напротив, говорит о существовании специфической женской духовности, которая может явиться основой для «усиления женщин вне патриархатного контроля»⁵¹⁹. Социалистический экофеминизм обращает внимание на то, что вместе с разделением труда по половому признаку общество отделяется от природы посредством развития системы производства, поэтому необходимо переосмыслить отношения воспроизводства и производства между природой и обществом, в том числе в контексте отношений между женщинами и мужчинами. Полемизируя с представителями спиритуалистического направления, представители социалистического экофеминизма отмечают, что женщина может сделать «сознательный политический выбор, не отказываясь от своей связи с природой»⁵²⁰ («То, что женщины экологически чувствительнее и их жизненные ориентации социально конструктивнее, наглядно видно из повседневной жизни»⁵²¹, — цитируя Инестру Кинг, пишет Е. И. Карпенко). Еще один подход, который упоминает исследовательница, опирается на характер связей между женщинами и экологическими условиями и носит условное название «квилтинг-феминизм» (квилтинг — изделие из лоскутков). Подобно гачевскому «космо-психо-лого-су», квилтинг-феминизм «предполагает как самоидентификацию культур в определенных природных условиях, так и диалог между ними, что способствует укоренению в современном обществе эпистемологической и практической ответственности за характер отношений между природой и обществом, мужчинами и женщинами»⁵²².

Таким образом, исследователи экофеминизма обращаются к тем же проблемам, которые, в частности, осмысливаются в художественной литературе и вслед за этим в литературоведении, но вводят еще один необходимый компонент: женщину и женский опыт взаимодействия с природой — практически исключенный из отечественной традиции научной рефлексии.

В настоящее время появляются исследования, в которых разрабатываются частные аспекты изучения чувства природы, назовем лишь несколько работ, изданных в последнее время: коллективный труд «Символика природных стихий в восточной словесности» (М., 2010), сборник статей по материалам научной конференции в РГГУ «Бестиарий и стихии в словесности и изобразительном искусстве» (М., 2013), монография польского исследователя Ю. Тыменецкой-Суханек «Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt. W kręgu zagadnień ekofilozoficznych»⁵²³ (Katowice, 2013) и др.

Подводя итоги, отметим, что изучение природы как эстетического феномена в художественной литературе продолжает развиваться, разрабатываются новые исследовательские подходы и направления. Ученые-литературоведы все активнее обращаются к философским и естественно-научным трудам в поиске новых методов познания, но само чувство природы по-прежнему остается актуальным, поскольку сопровождает — явно или незаметно — все процессы, происходящие в социуме. Меняющиеся условия смещают фокус исследования то в сторону творческой индивидуальности писателя, то в сторону экологических или нравственных проблем, то в сторону гендерной или социальной проблематики, то в сторону национального мировоззрения. Каждое из этих направлений уже имеет свой научный фундамент, предлагая возможность ценностного осмысления сложившейся традиции и дальнейшего развития намеченных перспектив, а результаты исследования позволяют переосмысливать происходящие в обществе социальные, политические и прочие процессы; по-новому или в очередной раз задавать вопросы, касающиеся осмысления различных общечеловеческих проблем.

Сведения об авторах

Боровская Елена Раймондовна (Россия, Москва) — доцент кафедры филологических дисциплин и методики их преподавания в начальной школе Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук; e-mail: Borovskajaer@yandex.ru. Научные интересы: русская литература XIX – XX в., мифопоэтика, литература и изобразительное искусство.

Гаврилина Ольга Владимовна (Россия, Москва) — кандидат филологических наук, независимый исследователь; e-mail: gavrilinaolga@list.ru. Научные интересы: русская женская литература.

Добровольская Варвара Евгеньевна (Россия, Москва) — ученый секретарь Государственного республиканского центра русского фольклора, кандидат филологических наук; e-mail: dobrovolska@inbox.ru. Научные интересы: живая фольклорная традиция, народная проза, народные запреты и предписания.

Иванова Анна Александровна (Россия, Москва) — доцент кафедры устного народного творчества Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, кандидат филологических наук; e-mail: bratynia@rambler.ru. Научные интересы: теоретическая и полевая фольклористика, живая фольклорная традиция, народная проза, обрядовые практики.

Казимирчук Александра Дмитриевна (Россия, Москва) — аспирант кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета; e-mail: sasha_kazik@mail.ru. Научные интересы: творчество Н. Н. Каразина.

Ладохина Ольга Фоминична (Россия, Москва) — доцент кафедры русского языка Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук; e-mail: ladohina@list.ru. Научные интересы: филологическая проза, педагогическая риторика, одесский текст русской культуры.

Матвеева Ирина Ивановна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук; e-mail: matv1@yandex.ru. Научные интересы: русская проза XX в., русская сатира, творчество А. П. Платонова.

Полтавец Елена Юрьевна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук; e-mail: nedzvetsky@bk.ru. Научные интересы: творчество Л. Н. Толстого, русская литература XIX в., мотивный анализ.

Пономарева Татьяна Михайловна (Россия, Москва) — аспирант кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета; e-mail: tatish76@mail.ru. Научные интересы: ориенталистика, проза Дины Рубиной.

Райкова Ирина Николаевна (Россия, Москва) — доцент кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук; e-mail: Nikolavna@inbox.ru. Научные интересы: русский детский фольклор, традиционная культура детства, современный фольклор молодежи, полевые исследования.

Розенхольм Арья — доктор философских наук, профессор русской литературы и культуры Тамперского университета (Финляндия); e-mail: arja.rosenhholm@uta.fi.

Романова Галина Ивановна (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук; e-mail: galinroma@mail.ru. Научные интересы: теория литературы, творчество Ф. М. Достоевского.

Рюкина Анастасия Александровна (Россия, Орехово-Зуево) — аспирант Московского государственного областного гуманитарного института, старший преподаватель кафедры русского языка и культуры речи Академии Государственной противопожарной службы МЧС; e-mail: ryuanastasiya@yandex.ru. Научные интересы: литература русского зарубежья первой волны.

Сапрыкина Татьяна Викторовна (Россия, Москва) — соискатель кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета; учитель ГБОУ СОШ № 757; e-mail: tbc.8531@gmail.com. Научные интересы: русская литература XX в.

Смирнова Альфия Исламовна (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук; e-mail: alfia-smirnova@yandex.ru. Научные интересы: поэтика русской литературы XX — XXI вв., натурфилософская проза, мифопоэтика.

Строганов Михаил Викторович (Россия, Тверь) — профессор кафедры русской литературы Тверского государственного университета, доктор филологических наук; e-mail: mvstroganov@gmail.com. Научные интересы: история русской литературы XIX в., фольклор, фольклорно-литературные связи.

Ткачева Полина Павловна — (Беларусь, Минск) — кандидат филологических наук, доцент Белорусского государственного университета; e-mail: polina.los@yandex.ru. Научные интересы: поэзия Владимира Высоцкого.

Томилова Надежда Анатольевна (Россия, Москва) — аспирант кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета; e-mail: denisova09@mail.ru. Научные интересы: ориенталистика, феномен дервишества.

Тыменецка-Суханек Юстына (Польша, Сосновец) — научный сотрудник Института восточнославянской филологии Силезского университета, кандидат филологических наук; e-mail: justyna.tymieniecka@poczta.fm. Научные интересы: русская литература в аспекте Animal Studies.

Чепиков Алексей Геннадьевич — аспирант кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета; e-mail: tchepikov@list.ru. Научные интересы: русская литература XX в.

Шафранская Элеонора Федоровна (Россия, Москва) — профессор кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук; e-mail: shafranskayaef@mail.ru. Научные интересы: современный фольклор, мифопоэтика литературы, ориенталистика.

Примечания

- ¹ Историю и теорию вопроса см.: *Орехов В. В.* Русская литература и национальный имидж. Имагологический дискурс в русско-французском литературном диалоге первой половины XIX в. Симферополь, 2006; *Vater Rhein und Mutter Wolga: Diskurs um Nation und Gender in Deutschland und Russland* / Hrsg. von Elisabeth Cheure, Regine Nohejl und Antonia Napp. Würzburg, 2005.
- ² *Строганов М. В.* Литературоведение как человековедение: Работы разных лет. Тверь, 2002. С. 277–246 (раздел «По национальным вопросам»); *он же.* Процедуры осмысления национальной специфичности в русской культуре XIX века // *Образ России в историко-литературном пространстве XIX – XXI веков: Материалы междунар. науч. конф.*: В 2 ч. Курск, 2007. Ч. 1. С. 10–30.
- ³ *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений / Вступит. ст. И. М. Тойбина; сост., подгот. текста и примеч. В. М. Сергеева. Л., 1989. С. 205.
- ⁴ См.: *Строганов М. В.* Две России: «широкая, просторная» и «топи да болота» // *Образ России в литературе XIX–XXI вв.: Материалы междунар. науч. конф.* / Ред. Н. З. Коковина, М. В. Строганов. Курск, 2008. С. 5–28; *он же.* Болото; Широкая, привольная / раздольная // *Краткий иллюстрированный словарь клише и стереотипов: К 60-летию П. А. Клубкова.* СПб., 2009. С. 23–27, 130–135; *Степь широкая: пространственные образы русской культуры: Материалы междунар. науч. конф.* / Ред. Н. З. Коковина, М. В. Строганов. Курск, 2009; *Русское болото: между природой и культурой: Материалы междунар. науч. конф.* / Ред. М. В. Строганов. Тверь, 2010.
- ⁵ Впервые: сборник М. И. Чулкова; наиболее полный свод вариантов: *Лопатин Н. М., Прокунин В. П.* Русские народные лирические песни. Опыт систематического свода лирических песен. М., 1889. Ч. 1. № 15–19.
- ⁶ *Симаков В. И.* Народные песни, их составители и их варианты / С предисл. Ю. М. Соколова. М., 1929. С. 70, 82, 84.
- ⁷ См. также: *Райкова И. Н.* «А любовь ее я с собой унес»: о фольклоризме поэзии И. Сурикова // *Традиционная культура.* 2006. № 1. С. 58–64.
- ⁸ АниЦткэ — Фольклорный архив Научно-исследовательского центра тверского краеведения и этнографии Тверского государственного университета.
- ⁹ Особого внимания заслуживает тот факт, что эта песня используется в межнациональных проектах, как, например, дуэт Зары и Дмитрия Певцова (Дле Яман, армянская песня / Степь широкая). Также примечательно то, что у соседних народов мы находим песни со сходными названиями; такова песня «Сары-арка» (Широкая степь) казахского поэта Сагырбайулы Курмангазы, украинская песня «Степ широкий розстелився...», несомненно авторского (и недавнего) происхождения.
- ¹⁰ *Кольцов А. В.* Сочинения. М., 1955. С. 108.
- ¹¹ *Дрожжин С.* Стихотворения / Вступит. ст., подгот. текста и примеч. Л. Ильина. Л., 1949. С. 14.
- ¹² Здесь и далее курсив мой. — М.С.
- ¹³ *Песни русских поэтов: В 2 т.* / Вступит. ст., сост., подгот. текста, биограф. справки и примеч. В. Е. Гусева. Л., 1988. Т. 2. С. 263. Ср. народный вариант песни: *Русские народные песни* / Вступит. статья, сост. и примеч. А. М. Новиковой. М., 1957. С. 589–590.
- ¹⁴ *Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1969. Т. 1. С. 84.
- ¹⁵ *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1961. Т. 1. С. 509.
- ¹⁶ *Строганова Е. Н.* *Камаринская* как символ национальной идентичности // *Образ России в историко-литературном пространстве XIX – XXI веков.* Ч. 1. С. 58–66.
- ¹⁷ *Лебедев-Кумач Василий.* Песни и стихотворения / Предисл. Н. Крюкова; сост. и подгот. текста П. Вячеславова. М., 1960. С. 27–29. Третью, отсутствующую в этом издании

- строфу мы восстанавливаем по Интернет-ресурсам. По этим же источникам мы исправляем и 5-й стих первой строфы, который в печатном тексте читается как «Всюду жизнь и вольно и широко».
- ¹⁸ URL: <http://pryaniki.org/folk-in.htm?id=244.28.12.2006>.
- ¹⁹ URL: <http://www.stihi.ru/author.html?mch47>. Свидетельство о публикации № 1604281215.
- ²⁰ URL: <http://www.obshelit.ru/users/nkoreshkov/>
- ²¹ Русские песни / Сост. и вступит. ст. С. Лазутина. Воронеж, 1955. С. 212–214; Русские народные песни. С. 630–631.
- ²² URL: <http://www.stihi.ru/poems/2006/04/28-1215.html>; опубликовано: Костер. 2001. № 8.
- ²³ *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 5. С. 225.
- ²⁴ Российская охотничья газета. 02.11.2005. Геннадий Кашуба. Хабаровск — Москва // URL: <http://www.ohotniki.ru/editions/rog/article/2005/11/02/189802-po-amuru-natalgu.html>
- ²⁵ URL: http://www.trud.ru/trud_nomer.php?id=20010925
- ²⁶ URL: <http://vole.ru/Gauley/021012/photo/index-x.html>. Нижняя Галэй, 12–13.10.2002.
- ²⁷ «“Достлук” — щедрый источник благополучия и дружбы», 25.08.2007. URL: <http://www.ca-oasis.info/img/corner-blue-right.gif>
- ²⁸ URL: http://www.qpknigu.ru/showTov.asp?Cat_Id=425580. 6.05.2006.
- ²⁹ URL: <http://www.n53.ru/book1975/intro.htm>
- ³⁰ URL: <http://www.skazka.no/kopsov/rw/>. 22.08.2003.
- ³¹ Разговоры Пушкина / Собрали С. Гессен и Л. Модзалевский. М., 1929. С. 11.
- ³² *Иорданский Н.* Свадьба в Ветлужском крае // ЭО. 1896. Т. 31 (4). С. 108.
- ³³ *Чернышевский Н. Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях / Изд. подгот. Т. И. Орнатская, С. А. Рейсер. Л., 1975. С. 123–124.
- ³⁴ Русское слово. 1863. № 2. С. 1.
- ³⁵ См., в частности: *Жучкова Е. Н.* Романы А. К. Шеллера-Михайлова 1860–1880-х годов (поэтика жанра): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2005. С. 20.
- ³⁶ *Коковина Н. З.* А. К. Шеллер-Михайлов и литературное движение 1860–1870-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Калинин, 1985.
- ³⁷ Обрядовая поэзия. Кн. 1: Календарный фольклор. М., 1887. С. 286.
- ³⁸ Северные сказки: Сборник / Собрал Н. Е. Ончуков. СПб., 1909. С. 497.
- ³⁹ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. [Л.], 1948. Т. 8. С. 134–135.
- ⁴⁰ *Куприн А. И.* Соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 23.
- ⁴¹ *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 19.
- ⁴² Там же. С. 13, 21. Стихотворения «Твари весенние» и «Старушка и чергенята» (1905).
- ⁴³ История русской литературы / Ред. Е. В. Аничков и Д. Н. Овсянико-Куликовский. М., 1908. Т. I. Датировка: *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 5. С. 65.
- ⁴⁴ *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 5. С. 61.
- ⁴⁵ Там же. Т. 2. С. 26.
- ⁴⁶ URL: <http://karaoke.yarsk.info/fiz-multfilmov/pesnja-vodjanogo/play/>
- ⁴⁷ URL: http://www.songkino.ru/songs2m/let_korabl.html
- ⁴⁸ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 135–136.
- ⁴⁹ *Есенин С.* Собр. соч.: В 3 т. / Сост. и примеч. А. А. Козловского, Ю. Л. Прокушева. М., 1970. Т. 1. С. 74.
- ⁵⁰ *Сенькин Я. М.* Фердинанд, или Новый Радищев. М., 2005.
- ⁵¹ *Лажечников И. И.* Ледяной дом. Басурман: Романы. Киев, 1988. С. 99.
- ⁵² Как закрытое пространство, противопоставленное «панораме и убежищу», интерпретирует изображение леса в картине И. И. Шишкина «Утро в сосновом лесу» К. Эли: *Ely Christopher.* Prospect, Refuge, Coherence, Mystery: Landscape Theory and Russian Terrain // Understanding Russian Nature: Representations, Values and Concepts / Eds. Aria Rosenholm, Sari Autio-Saramos. Aleksanderi-papers. 4: 2005. Saarijärvi, 2005. P. 21–43.
- ⁵³ См. об этом: *Фесенко Ю. П.* Проза В. И. Даля. Творческая эволюция. Луганск; СПб., 1999. С. 187–193; *он же.* А. С. Пушкин и Словарь В. И. Даля // Исповедь перед Словарем. Луганск, 2001. С. 24–28; *он же.* Русская литература XIX века в Словаре В. И. Даля: К постановке проблемы // Вторые Международные Измайловские чтения, посвящ. 200-летию со дня рождения В. И. Даля: Материалы. С. 105–110; *он же.*

- Пушкинские мотивы в словаре В. И. Даля // В. И. Даль — писатель и этнограф: Сборник науч. трудов, посвящ. 200-летию В. И. Даля. Торжок, 2003. С. 73–83.
- ⁵⁴ *Даль В. И.* Пословицы, поговорки и прибаутки русского народа: Сборник: В 2 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 271.
- ⁵⁵ Малые жанры русского фольклора: Хрестоматия / Сост. В. Н. Морохин; 2-е изд., испр. и доп. М., 1986. С. 187.
- ⁵⁶ Статья написана по полевым материалам, собранным автором в Пинежском р-не Архангельской обл., который можно считать типичным для континентальной части Русского Севера. К ранее опубликованным текстам даны ссылки на соответствующие издания, к текстам, впервые вводимым в научный оборот, — на личный архив А. А. Ивановой и архив кафедры русского устного народного творчества МГУ им. М. В. Ломоносова (далее ЛАИ/АКФ, год записи, номер тетради и текста).
- ⁵⁷ «Традиционный обряд представляет собой культурный текст, включающий в себя элементы, принадлежащие к разным кодам: а к ц и о н а л ь н о м у (обряд — последовательность ритуальных действий), р е а л ь н о м у , и л и п р е д м е т н о м у (в обряде производятся действия с некоторыми <...> предметами), в е р б а л ь н о м у (обряд содержит словесные формулы <...>), а т а к ж е п е р с о н а л ь н о м у (ритуальные действия совершаются определенными исполнителями и могут быть адресованы определенным лицам или персонажам), л о к а т и в н о м у (действия приурочены к ритуально значимым элементам внешнего или внутреннего пространства или вообще пространственно ориентированы — вверх, вниз, вглубь и т. д.), т е м п о р а л ь н о м у (действия, как правило, производятся в определенное время <...>), м у з ы к а л ь н о м у <...>, и з о б р а з и т е л ь н о м у (изобразительные символы ритуальных предметов, пищи, одежды, утвари и т.п.) и т.д.» (*Толстой Н. И.* Вторичная функция обрядового символа // *Он же.* Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 167).
- ⁵⁸ «Каждое конкретное явление фольклора необходимо рассматривать в контексте культурной традиции, в системных связях с областью верований, нормами социальных отношений, жизненной и обрядовой практикой» (*Лобкова Г. В.* Древности Псковской земли. Жатвенная обрядность: Образы, ритуалы, художественная система. СПб., 2000. С. 11).
- ⁵⁹ Подробнее об этом см.: *Калуцков В. Н.* Ландшафт в культурной географии. М., 2008.
- ⁶⁰ Концептосферу мы рассматриваем как упорядоченную совокупность концептов, сформированную социумами разного типа в результате утилитарного, семантического и символического освоения ими фрагментов земного пространства.
- ⁶¹ Концепт — «“пучок” представлений, понятий, знаний, ассоциаций, который сопровождает слово» (*Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997. С. 43).
- ⁶² Концепт — «объект из мира “Идеальное”, имеющий имя и отражающий определенные культурно обусловленные представления человека о мире “Действительность”» (*Вежбицкая А.* Лексикография и концептуальный анализ. М., 2001. С. 23).
- ⁶³ *Карасик В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс: монография. М., 2004.
- ⁶⁴ *Красноярова Н. Г.* Природа как концепт культуры: опыт культурфилософского очерка реки, воды, потока // *Вестник Омского государственного педагогического университета.* Вып. 2006. URL: www.omsk.edu
- ⁶⁵ Подробнее об этом см.: *Артемченко Е. Б.* Фольклорная категоризация действительности и мифопоэтическое мышление // *Традиционная культура.* 2004. № 3. С. 3–12.
- ⁶⁶ *Васильева С. П.* Русская топонимия Приенисейской Сибири: картина мира. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тюмень, 2006. С. 34.
- ⁶⁷ Соотношение больших и малых рек, объединенных в одну речную гидросистему, закреплено в устойчивой формуле обращения к водным «хозяевам». Как правило, она варьируется в одном (последнем) компоненте, называемом ту реку, из которой берется вода для лечения, ср.: «*Надо взять по зари утром рано, до восхода солнца или вечером уже, после восхода, да вот на реку-то на Немнюгу-то придешь:*

- “Царь морской, царь двинской, царь немножеской, дай водицы обмыться там рабе Божьей такой-то (или младенцу такому-то)”. И обкачивают младенца. <...> Надо взять воды в трех разных местах, например, в Пинеге, Поганце и Суре. Выливать воду из трех кувшинов на скотинку, поглаживать ее и приговаривать: “Царь морской, царь двинской, царь пинежской, дай мне водицы не для мудрости, а для глупости, для пар Божьей скотинки (кличка) для здоровица”» (Иванова А. А. Река в культурной традиции Пинежья // Актуальные проблемы полевой фольклористики. М., 2002. С. 148).
- ⁶⁸ Подробнее об этом см.: Андреева О. А. Идеографический анализ лексики как способ выявления концептов кетской картины мира // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2009. № 323. URL: <http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000063105/323/image/323-009.pdf>
- ⁶⁹ Иванова А. А., Калуцков В. Н. Географические песни в традиционном культурном ландшафте России. М., 2006.
- ⁷⁰ Там же. С. 159. Каждый стих повторяется дважды.
- ⁷¹ Там же. С. 146.
- ⁷² Иванова А. А. Река в культурной традиции Пинежья... С. 142.
- ⁷³ Мифология Пинежья / Сост., вст. ст., коммент. А. А. Ивановой. Карпогоры, 1995. № 65.
- ⁷⁴ Иванова А. А., Калуцков В. Н., Фадеева Л. В. Святые места в культурном ландшафте Пинежья. М., 2009. С. 26–27.
- ⁷⁵ «Сама видела, маленькая была. Шли по речке, вдруг кто-то кричит. Плат бросили, и вылезает из реки русалка. А она в воде вся волосатая, с зелеными волосами, кричит тонким голосом. У берега Пинеги это, у стремнины. Говорят, которая женщина к ней попадет, защекочет» (Мифология Пинежья... № 78).
- ⁷⁶ «У меня недавно племянник утонул. Вынули — живой еще, а голова отвернута, не держится: водяной отвернул» (Там же. № 70).
- ⁷⁷ Там же. № 72.
- ⁷⁸ Там же. № 74.
- ⁷⁹ Там же. С. 143–144.
- ⁸⁰ Там же. С. 145.
- ⁸¹ Там же.
- ⁸² Ср.: Черных А. В. Весенние обряды проводов реки у русских Прикамья // Традиционная культура Урала. Вып. IV. Екатеринбург, 2004. С. 118–122; Он же. «Проводы реки» в весенних обрядах русских Прикамья // Живая старина. 2004. № 1. С. 35–36.
- ⁸³ Там же. С. 150.
- ⁸⁴ Там же. С. 144.
- ⁸⁵ Там же. С. 145.
- ⁸⁶ Подтверждением сказанного служит наличие в русском языке лексико-семантической группы, передающей одновременно движение потока речной воды и пешего человека — *река/человек выходит, проходит, поворачивает, подходит, входит* и др. (подробнее об этом см.: Шейдаева С. Г. Концептуальная метафора «река — идущий человек» в гидрографических описаниях // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2010. Вып. 2. С. 71–80).
- ⁸⁷ Иванова А. А. Река в культурной традиции Пинежья... С. 144.
- ⁸⁸ Там же. С. 148–149.
- ⁸⁹ Иванова А. А. Заговоры и заклинания Пинежья. Карпогоры, 1994. № 115.
- ⁹⁰ Иванова А. А. Река в культурной традиции Пинежья... С. 148.
- ⁹¹ Там же. С. 149.
- ⁹² Там же. С. 149.
- ⁹³ См. об этом: Агапкина Т. А. Пускать по воде // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 4. М., 2009. С. 354–357.
- ⁹⁴ Сошлось в этой связи на сообщение жительницы д. Большое Кротово М. А. Козьминой, 1936 г.р., о том, что души умерших пребывают на острове, расположенном в низовьях р. Пинеги.
- ⁹⁵ Иванова А. А. Река в культурной традиции Пинежья... С. 150.
- ⁹⁶ Иванова А. А., Калуцков В. Н., Фадеева Л. В. Святые места... № 372.
- ⁹⁷ Там же. № 368.
- ⁹⁸ Там же. № 366.
- ⁹⁹ Подробнее об этом см.: Агапкина Т. А. Лес // Славянские древности: этнолингвистический словарь. Т. 3. М., 2004. С. 97–100; Виноградова Л. Н. Та вода, которая... (Признаки, определяющие магические свойства воды) // Признаковое пространство культуры. М., 2002. С. 32–60; Иванова А. А. Река в культурной традиции Пи-

- нежья // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Вып. 1. М., 2002. С. 141–153; *Черных А. В.* «Проводы реки» в весенних обрядах русских Прикамья // *Живая старина*. 2004. № 1. С. 35–36; *Толстой Н. И.* Болото // *Славянские древности: этнолингвистический словарь*. Т. 1. М., 1995. С. 228–229; *Кузнецов В. В.* Истоки русского болота // *Русское болото: между природой и культурой*. Тверь, 2010. С. 27–32; *Зорина Л. Ю., Миронова Е. А.* Отражение народных представлений о болоте в материалах Словаря вологодских говоров // Там же. С. 33–43; *Белова Т. В., Петров А. А.* «Свое» и «чужое» бото в фольклорных текстах // Там же. С. 52–70; *Токарев С.* О культе гор и его месте в истории религии // *Советская этнография*. 1982. № 3. С. 107–113.
- ¹⁰⁰ Здесь и далее: АЦРФЭ и ЦРФ — Архив Государственного республиканского центра русского фольклора.
- ¹⁰¹ В основе этого гадания лежит апелляция участниц обряда к нечистому духу, имя которого дается в табуированной форме — Шани-Мани, который обитает или вступает в контакт с гадающими в овине. Данное гадание широко распространено на территории Владимирской обл. К. Е. Корепова отмечает, что на территории Нижегородской обл. основной корпус гаданий данного типа в настоящее время фиксируется преимущественно в Заволжье, то есть на границе с Костромской и Кировской обл., и местом гадания становится баня (*Корепова К. Е.* Русские календарные обряды и праздники Нижегородского Поволжья. СПб., 2009. С. 136–138). В Рязанской обл. девушки могли обращаться и к самому суженому-ряженому (который осознавался иномирным персонажем, способным причинить неосторожной гадающей вред), и к демонологическому персонажу, которого называли Шангрей и просили: «*сузно варежкой погрей*». И в том и в другом случае гадания происходили в бане (*Тулцева Л. А.* Рязанский месяцеслов. Рязань, 2001. С. 128).
- ¹⁰² Подробнее об отношении к колодцу см.: *Толстые Н. И.* и *С. М.* Заметки по славянскому язычеству. 1. Вызывание дождя у колодца // *Русский фольклор*. 1981. Т. 21. С. 87–98; *Толстой Н. И.* Мифологическое в славянской народной поэзии. 2. Предсказание смерти в колодце или сосуде // *Живая старина*. 1996. № 1. С. 28–29.
- ¹⁰³ Традиционная культура Ульяновского Присурия. Этнодиалектный словарь. Т. 1. М., 2012. С. 311.
- ¹⁰⁴ Былички и бывальщины Воронежского края. Воронеж, 2009. С. 238. № 618.
- ¹⁰⁵ См. подробнее: *Невская Л. Г.* Семантика дороги и смежных представлений в погребальном обряде // *Структура текста*. М., 1980. С. 228–230; *Потушняк Ф.* Межа и дорога в народном веровану // *Литературная неделя*. 1942. № 1. С. 172–175; *Щепанская Т. Б.* Культура дороги на Русском Севере. Странник // *Русский Север: Ареалы и культурные традиции*. СПб., 1992. С. 102–126; *она же.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции конца XIX–XX вв. М., 2003.
- ¹⁰⁶ Подробнее о ритуально-магических свойствах воды и ее семантике см.: *Виноградова Л. Н.* Та вода, которая... (Признаки, определяющие магические свойства воды)...; *она же.* Вода // *Славянские древности: этнолингвистический словарь*. Т. 1. М., 1995. С. 386–390 и библиография к статье; *Адоньева С. Б.* Магия воды // *Символический порядок*. СПб., 2011. С. 71–84.
- ¹⁰⁷ Здесь и далее: АниЦркэ — Фольклорный архив Научно-исследовательского центра тверского краеведения и этнографии Тверского государственного университета.
- ¹⁰⁸ Ряд аналогичных примеров см.: *Добровольская В. Е.* Запреты и предписания, связанные с хождением за водой (по материалам из Владимирской области) // *Живая старина*. № 1. 2011. С. 50–52.
- ¹⁰⁹ Подробнее об обрядах, связанных с социализацией девушек во Владимирской обл., см.: *Добровольская В. Е.* Обряды совершеннолетия у девушек и суевренные представления, связанные с месячными // *Фольклор Судогодского края*. М., 2001. С. 178–180; *она же.* Обряды совершеннолетия девушек // *Традиционная культура Гороховецкого края*. М., 2004. Т. 1. С. 121–123; *она же.* Платное, бабы дела, ходить в молодые: использование терминов в традиционной культуре Центральной России (на примере Владимирской обл.) // *Этнолингвистика. Ономастика. Этимология: Материалы междунар. науч.*

- конф. Екатеринбург, 8–12 сентября 2009 г. Екатеринбург, 2009. С. 83–86.
- ¹¹⁰ Подробнее см.: *Добровольская В. Е.* Запреты и предписания, связанные с хождением за водой...
- ¹¹¹ Не будем останавливаться на том, что полоскание белья является одним из семейных ритуалов, неким знаком счастливого/несчастливого супружества. Следовательно, как и любая обрядовая практика, он требует соблюдения поведенческих нормативов. Об этом см.: *Адоньева С. Б.* Полоскание белья: символический порядок повседневности // *Символический порядок*. СПб., 2011. С. 53–70.
- ¹¹² Подробнее см.: *Добровольская В. Е.* Запреты и предписания, связанные с обнажением человеческого тела // *Традиционная культура*. 2010. № 1. С. 11–17.
- ¹¹³ *Агапкина Т. А., Топорков А. Л.* Ритуальное обожение в народной культуре славян // *Мифология и повседневность: Гендерный подход в антропологических дисциплинах*. СПб., 2001. С. 11–25; *Кабакова Г. И.* Антропология женского тела в славянской традиции. М., 2001; *Тело в русской культуре*. М., 2005 и др.
- ¹¹⁴ *Балов А. В.* Очерки Пошехонья // *Этнографическое обозрение*. 1901. Вып. 4. С. 89.
- ¹¹⁵ *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 96.
- ¹¹⁶ *Щепанская Т. Б.* Мужская магия и статус специалиста (по материалам русской деревни конца XIX–XX в.) // *Мужской сборник*. Вып. 1: Мужчины в традиционной культуре: Социальные и профессиональные статусы и роли. Сила и власть. Мужская атрибутика и формы поведения. Мужской фольклор. М., 2001. С. 20.
- ¹¹⁷ Былички и бывальщины Воронежского края... № 678. С. 265.
- ¹¹⁸ Сказки и предания Самарского края, собранные и записанные Д. Н. Садовниковым / *Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии*. СПб., 1884. Т. 12. № 68д. С. 227–228.
- ¹¹⁹ *Власова М. Н.* Новая АБЕВЕГА русских суеверий. СПб., 1995. С. 101.
- ¹²⁰ *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила... С. 96.
- ¹²¹ *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 124.
- ¹²² *Петкевич А. В.* «Водная жертва» в русской культурной традиции // *Живая старина*. 2006. № 3. С. 16.
- ¹²³ *Щепанская Т. Б.* Мужская магия и статус специалиста... С. 20.
- ¹²⁴ *Иваницкий Н. А.* Материалы по этнографии Вологодской губернии // *Сб. сведений для изучения быта крестьянского населения России*. М., 1890. Вып. 2. С. 1–234. (*Известия ИОЛЕАиЭ*. Т. 69: Труды этнографического отделения. Кн. 11. Ч. 1). С. 37.
- ¹²⁵ *Корепова К. Е.* Русские календарные обряды и праздники Нижегородского Поволжья... С. 377.
- ¹²⁶ *Черных А. В.* Русский народный календарь в Прикамье. Праздники и обряды конца XIX – середины XX в. Ч. 1: Весна, лето, осень. Пермь, 2006. С. 132.
- ¹²⁷ Подробнее см.: *Добровольская В. Е.* Запреты и предписания, связанные с народной астрономией, в традиционной культуре центральной России // III *Международная науково-практичная конференция “Фольклор і сучасна культура”*. Ч. 1. Мінск, 2011. С. 22–25.
- ¹²⁸ Подробнее см.: *Добровольская В. Е.* Название Млечного Пути в традиционной культуре Владимирской обл. (астрономии и связанные с ними мифологические представления) // *От Конгресса к Конгрессу*. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Сборник докладов. Т. 1. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. С. 145–157.
- ¹²⁹ В настоящее время с. Ляхи находится на территории Меленковского р-на Владимирской обл.
- ¹³⁰ Быт великорусских крестьян-землепашцев. СПб., 1993. С. 119.
- ¹³¹ В настоящее время с. Спас-Седчено Навашинского р-на Нижегородской обл.
- ¹³² Быт великорусских крестьян-землепашцев... С. 119.
- ¹³³ Подробнее о поведенческих нормативах, связанных с радугой, см.: *Добровольская В. Е.* Амбивалентная природа радуги в поверьях Центральной России // *Etnolingwistyka. Problemy Języka i kultury*. Lublin (Polska). Т. 21. С. 205–216.

- ¹³⁴ Вопросник опубликован в приложении к статье: Райкова И. Н. Дети и взрослые: взаимодействие в фольклорной традиции (по полевым записям // Русистика и компаративистика. Сб. науч. статей. Вып. VIII / Сост. Е. И. Белова, Д. Сабромене. Вильнюс, 2013. С. 140–143.
- ¹³⁵ Толстая С. М. Семантические категории языка культуры: Очерки по славянской этнолингвистике. Изд. 2-е. М., 2011. С. 267.
- ¹³⁶ Детский фольклор / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. М. Ю. Новицкой, И. Н. Райковой. М., 2002. (Б-ка русского фольклора; Т. 13). С. 138. Здесь и далее после текстов, цитируемых по данному изданию, в круглых скобках указан номер страницы.
- ¹³⁷ Касатка (*Hirundo rustica*) — птица из семейства ласточковых, деревенская ласточка, в отличие от косатки — морского млекопитающего семейства дельфиновых. В русском фольклоре встречается только первое.
- ¹³⁸ Тверской детский фольклор / Сост. Л. В. Брадис, В. Г. Шомина. Тверь, 2001. (Тверской фольклор. Кн. 3). С. 28.
- ¹³⁹ Там же. С. 21. В срединной части текста налицо контаминация с колядкой: «строительным материалом» материнско-детского репертуара служит широкий круг взрослых — народных, авторских, а в наши дни и массово-культурных — сюжетов.
- ¹⁴⁰ Терновская О. А. К описанию народных славянских представлений, связанных с насекомыми. Одна система ритуалов изведения домашних насекомых // Славянский и балканский фольклор: Бюджет. Текст: сб. статей / Отв. ред.: Н. И. Толстой. М., 1981. С. 139–159.
- ¹⁴¹ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997 (Серия: Традиционная духовная культура славян).
- ¹⁴² Там же. С. 425.
- ¹⁴³ Там же. С. 24.
- ¹⁴⁴ Малиновский Б. Магия. Наука. Религия / пер. с англ., вступ. статьи Р. Редфилда и др. М., 1998. URL: http://www.e-reading.me/chapter.php/1031008/0/Malinovskiy_-_Magiya_nauka_i_religiya.html
- ¹⁴⁵ Ср. с наблюдениями и выводами о стихийных кладбищах домашних питомцев на материале вятской городской традиции: Коршунков В. А. Погребения домашних животных в традиционной культуре города // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 10 / Сб. науч. ст. по мат. конф. М., 2007. С. 320–338. Девочки хоронят найденных мертвых котят: «Дети выкопали в том же месте ямку, подвинули палочками туда котят и засыпали. На холмике соорудили крестик из прутьев, связав их травинками» (Там же. С. 324). И далее автор резюмирует: «Итак, красивые могилки, украшенные надгробия и цветочки — это проявление жгучего детско-подросткового любопытства к теме смерти» (Там же. С. 326).
- ¹⁴⁶ Собиратель не уточнил, но, по всей вероятности, под хранением «тайн старших» подразумевается, что молодежь использовала детей как любовных «курьеров» — передать что-то запиской или на словах.
- ¹⁴⁷ Государственный республиканский центр русского фольклора Министерства культуры России.
- ¹⁴⁸ Лунь (*Circus*) — птица из рода ястребиных, пернатый хищник. Часто имеет пепельно-серый окрас оперенья. Именно с ней, а не с луной сравнивают уболенного сединами старца.
- ¹⁴⁹ Самцы-тетеревы, как установили орнитологи, в период брачных игр на некоторое время теряют слух, а то и зрение. В эти моменты добыча готова сама свалиться охотнику в руки, не оказывая сопротивления. Именно с этим связан фразеологизм в его вариантах.
- ¹⁵⁰ Цивьян Т. В. «Золотая голубятня у воды»: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций // Т. В. Цивьян. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 41.
- ¹⁵¹ Результаты опроса отражены в кн.: Шафранская Э. Ф. Ташкентский текст в русской культуре. М.: Арт Хаус медиа, 2010.
- ¹⁵² Кудряшов А. Ташкентское землетрясение. Легенды и были 26 апреля 1966 года. URL: <http://www.ferghana.ru/article.php?id=4367>
- ¹⁵³ Там же.
- ¹⁵⁴ Вознесенский А. А. Витражных дел мастер: Стихи. М.: Молодая гвардия, 1976. С. 261–263.
- ¹⁵⁵ Арро В. Дом прибежища // Звезда. 2002. № 4.
- ¹⁵⁶ Кумок Я. Страна, где берегут следы...: Роман. Повести. Рассказы. М.: Когелет, 2000. С. 379–381.

- ¹⁵⁷ *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М.: Время, 2007. Т. 1. С. 414.
- ¹⁵⁸ *Шафранская Э. Ф.* Указ изд. С. 180.
- ¹⁵⁹ *Кумок Я.* Страна, где берегут следы... Указ изд. С. 270.
- ¹⁶⁰ Там же.
- ¹⁶¹ *Рубина Д. И.* На солнечной стороне улицы: Роман. М.: Эксмо, 2006. С. 212.
- ¹⁶² *Арро В.* Дом прибежища. Указ изд.
- ¹⁶³ *Кумок Я.* Страна, где берегут следы... Указ изд. С. 374.
- ¹⁶⁴ *Муратханов В.* Три русских острова в узбекском океане // Литературная газета. 2008. № 50. 10 декабря. URL: <http://www.lgz.ru/article/7008/>
- ¹⁶⁵ *Шафранская Э. Ф.* Указ изд. С. 182.
- ¹⁶⁶ *Пулатов Т. И.* Плавающая Евразия: Роман // Т. И. Пулатов. Собр. соч.: В 4 т. М., 1995–1999. Т. 3. С. 323–324.
- ¹⁶⁷ В мусульманской русскоязычной традиции каноническим написанием имени пророка считается *Мухаммад*; хотя встречаются варианты огласовки имени: *Мухаммед*, *Магомет*. В романе Т. Пулатова — Мухаммед (там, где речь идет о собственном мусульманской персоналии).
- ¹⁶⁸ *Пулатов Т. И.* Плавающая Евразия. Указ изд. С. 349.
- ¹⁶⁹ Там же.
- ¹⁷⁰ *Эрст К.* Суфизм / Пер. с англ. А. Гарькавого. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. С. 114.
- ¹⁷¹ Там же. С. 125.
- ¹⁷² *Пулатов Т. И.* Плавающая Евразия. Указ изд. С. 360.
- ¹⁷³ Там же. С. 335–336.
- ¹⁷⁴ Там же. С. 301.
- ¹⁷⁵ *Петров В. М.* Типология картин мира // Цветущая сложность: Разнообразие картин мира и художественных предпочтений субкультур и этносов / Науч. ред. К. Б. Соколов; ред.-сост. П. Ю. Черновитов. СПб.: Алетей, 2004. С. 177.
- ¹⁷⁶ *Пулатов Т. И.* Плавающая Евразия. Указ изд. С. 416.
- ¹⁷⁷ *Харам* — все запретное в любых сферах быта.
- ¹⁷⁸ *Кардави Ю.* Дозволенное и запретное в исламе. М.: Андалус, 2004. С. 286.
- ¹⁷⁹ *Пулатов Т. И.* Плавающая Евразия. Указ изд. С. 447.
- ¹⁸⁰ Там же. С. 365.
- ¹⁸¹ *Голыцын Н. Н.* Библиографический словарь русских писательниц. М., 1989. С. 3.
- ¹⁸² Антология русской женской поэзии / Сост., авт. предисл. и биограф. заметок В. И. Калугин. М., 2007. С. 205. Далее произведения цитируются по этому изданию с указанием цитируемой страницы в круглых скобках.
- ¹⁸³ *Мицз З. Г., Лотман Ю. М.* Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок). Тарту, 1983. С. 103–115.
- ¹⁸⁴ *Чуриков Е. Н.* Отчий дом. Семейная хроника. М.: Эллис Лак, 2010. С. 50. Далее ссылки на текст романа — по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.
- ¹⁸⁵ *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.
- ¹⁸⁶ *Этштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 304.
- ¹⁸⁷ *Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. М., 1990. С. 84.
- ¹⁸⁸ *Герра Р.* Профиль Шаршуна // Новый журнал. 1976. № 122. С. 148.
- ¹⁸⁹ *Шаршун С.* Неприятные рассказы. Париж, 1964. С. 3.
- ¹⁹⁰ *Ровская Н.* Сергей Шаршун // Новый журнал. 1986. № 163. С. 120.
- ¹⁹¹ *Герра Р.* Профиль Шаршуна. Указ изд. С. 149.
- ¹⁹² *Шаршун С.* Долголиков. Париж, 1961. С. 51. Далее цитируется это издание с указанием страниц в круглых скобках.
- ¹⁹³ *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 193.
- ¹⁹⁴ *Герра Р.* Профиль Шаршуна // Новый журнал. 1976. № 122. С. 148.
- ¹⁹⁵ *Бурлак В. Н.* Русский Париж. М., 2008. С. 268.
- ¹⁹⁶ *Адамович Г.* Об одной рукописи // Последние новости. 1929. № 3011. 20 июня. С. 3.
- ¹⁹⁷ *Шаршун С.* Заячье сердце: Лирическая повесть. Париж, 1937. С. 33.
- ¹⁹⁸ Там же. С. 32.
- ¹⁹⁹ Песня «Белое безмолвие» была написана для кинофильма «Земля Санникова», но не была использована, исполнялась в кинофильме «72 градуса ниже нуля».
- ²⁰⁰ *Аристотель.* Физика. М., 2007.
- ²⁰¹ *Вьсоцкий В. С.* Собр. соч.: В 4 т. М., 2008. Т. 2. С. 63. Далее цитаты текстов В. Вы-

- соцкого приводятся по этому изданию (страницы указаны в тексте в круглых скобках).
- ²⁰² Следует оговориться, что фраза «почему эти птицы на север летят» содержит несколько образных значений, например, ассоциативно-параллельные: летящие птицы — стремящиеся на север люди и т. д.
- ²⁰³ Лондон Д. Рассказы. М., 1984. С. 22.
- ²⁰⁴ Там же. С. 22.
- ²⁰⁵ Там же. С. 28.
- ²⁰⁶ Агеносов В. В. Советский философский роман. М., 1989.
- ²⁰⁷ Бондарев Ю. В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1986. Т. 5. С. 200. Далее страницы указаны по этому изданию в тексте (в круглых скобках). (Здесь и далее курсив наш. — Е. Б.)
- ²⁰⁸ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1995. Т. 1. С. 39.
- ²⁰⁹ Похлёбкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. М., 1995. С. 249.
- ²¹⁰ Боровская Е. Р. Образ крыльев в прозе о художнике: Лекция в спецкурсе «Проза XX века» // Лучшая вузовская лекция. Издание осуществлено в рамках Федеральной целевой программы «Русский язык». М.: МПГУ, 2005. С. 3–24.
- ²¹¹ Ханзен-Лёве Аге А. Русский символизм: Система поэтических символов: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 510.
- ²¹² Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да-Винчи. М., 1990. С. 616.
- ²¹³ Распутин В. Г. Избранные произведения: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 10.
- ²¹⁴ Кляус В. Л. Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций разговорных текстов восточных и западных славян. М., 1997. С. 341, 350, 434. См. об этом подробнее: Бобров А. Г. «Катание по росе» как языческое таинство // Традиционные модели в фольклоре, литературе, искусстве / В честь Н. М. Герасимовой. СПб., 2002. С. 45–59; Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М., 1988. С. 675.
- ²¹⁵ Повесть временных лет / Подгот. текста, перевод, коммент. Д. С. Лихачева. СПб., 1996. С. 185.
- ²¹⁶ Слово о Законе и Благодати / Пер. А. Беллицкой. URL: <http://old-russian.chat.ru/13ilarion.htm>
- ²¹⁷ *Faryno J.* Введение в литературоведение. Katowice, 1980. Ч. 2. С. 101.
- ²¹⁸ *Державин Г. Р.* Духовные оды. М., 1993. С. 125.
- ²¹⁹ *Фолл Дж.* Энциклопедия знаков и символов. М., 1997; *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1999; *Шейнина Е. Я.* Энциклопедия символов. М., 2001; Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 1999.
- ²²⁰ См., напр.: *Махов А. Е.* Топос // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1076.
- ²²¹ *Аполлодор.* Мифологическая библиотека. Л.: Наука, 1972. С. 14.
- ²²² *Гигин.* Мифы. СПб.: Алетейя, 2000. С. 9.
- ²²³ *Гринцер П. А.* Апасары // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 96.
- ²²⁴ «Округлы облака и женщины... Круглота не зла», — подводит итоги в XX веке поэт (Е. Винокуров). В свете этой традиции становится особенно наглядной эпатажность «Облака в штанах» В. Маяковского: образ «включает в себя сюрреалистическое соположение несообразных элементов», на что справедливо указывает О. Матич, изыскав только один мифологический «прототип» маскулинного облака — в «Метаморфозах» Овидия, «в изображении Зевса, обратившегося в облако, чтобы соблазнить Ио» (см.: *Матич О.* К истории облака: Василий Кандинский, Андрей Белый и др. // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 211–234). Но нужно добавить, что Зевсу ничего другого и не оставалось, поскольку второй ипостасью Ио является именно облачная странствующая корова.
- ²²⁵ См.: *Толстой Н. И.* Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. С. 259.
- ²²⁶ *Ле Гофф Ж.* Герои и чудеса Средних веков. М.: Текст, 2012. С. 218.
- ²²⁷ Там же. С. 218.
- ²²⁸ Якши — мифические существа, что-то вроде секьюрити бога богатства Куберы, а также хранители кладов.
- ²²⁹ *Руднев В. П.* Метафизика футбола. М.: Аграф, 2001. С. 219.
- ²³⁰ Там же.
- ²³¹ Там же.
- ²³² См.: сопоставительный анализ стихотворений «Над виноградными холмами...» и «Нет, моего к тебе пристрастья...», прове-

- денный В. А. Недзвецким (в кн.: *Недзвецкий В. А., Полтавец Е. Ю.* Русская литература XIX века: 1840–1860-е годы: Курс лекций. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. С. 310–311).
- ²³³ *Башляр Г.* Грезы о воздухе. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1999. С. 245, 254. Если бы Башляр обратил свой взор на русскую литературу XIX в., то его «нефеломанский перечень» (И. В. Гете, Ф. Шиллер, Новалис, Жорж Санд, Ш. Бодлер, П. Валери, Поль Элюар, М. Метерлинк, У. Блейк, Г. д'Аннунцио и др.) наверняка обогатился бы именами М. Лермонтова, Ф. Тютчева, К. Аксакова, А. Апухтина.
- ²³⁴ «Белая гора» как концепт русской культуры восходит к библейской Ветилуе, о которой грезил В. Соловьев, и репрезентируется уже «Белогорской крепостью» в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина.
- ²³⁵ «Вибрация смысла» тютчевского эпитета *разоблаченная* показана Б. И. Козыревым (*Козырев Б. И.* Письма о Тютчеве // Ф. И. Тютчев. Литературное наследство. Т. 97. Кн. 1. М.: Наука, 1988. С. 79).
- ²³⁶ Лермонтовский «Утес» — почти квинтэссенция архетипического смысла сюжета «Викраморваши» — драмы того же Калидасы, в которой смертный — царь Пурудасы — горюет об улетевшей от него легкомысленной и неуловимой апсаре Урваши. Тоска смертного по облаку — мотив, восходящий к гимнам Ригведы.
- ²³⁷ Аустерлицкое сражение произошло 20 ноября, князь Андрей возвращается в Лысье Горы 20 марта. Черновые рукописи содержат упоминания о пребывании Болконского у герингутеров, сумевших его излечить, но в окончательном тексте произведения никаких объяснений нет. Только Кутузов сообщает в Лысье Горы о подвиге князя Андрея в сражении и о том, что он не найден ни среди убитых, ни среди пленных.
- ²³⁸ Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Репринтное издание. М.: Вся Москва, 1990. С. 38.
- ²³⁹ Герб Тизенгаузен. URL: <http://gerbovnik.ru/arms/2000.html> (Дата обращения: 16.03.2013.)
- ²⁴⁰ Словарь библейских образов. СПб.: Библия для всех, 2005. С. 1089.
- ²⁴¹ «Голубчик мой», «эка важная птица!», «ангелы ведь это», «точно голубь воркует», «летаю по воздуху», «кажется, что я птица», «летала бы <...> как бабочка», «бабочка-то очень боится» (о Катерине) и т. д. Кажется, в «Грозе» несчастные калиновцы устрашаются всем метеорологическим набором из суеверий, мифов и Библии: гром, молния, комета, северное сияние (?!), «суета вроде туману», «огненный змий», «туча ползет, как живая», и, в довершение всего, калиновцы не сомневаются, что и «Литва» «на нас с неба упала».
- ²⁴² *Карпов А. А.* Комментарии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 651.
- ²⁴³ См.: *Медведев Ю. М.* «Там лес и дол видений полны» // Русская фантастическая проза XIX – начала XX века. М.: Правда, 1991. С. 460. В статье неправильно указан автор романа «Черное облако» (1956). На самом деле роман принадлежит американскому астрофизику Ф. Хойлу.
- ²⁴⁴ О «Петербурге» А. Белого с этой точки зрения см. статью О. Матич. Не упоминая о романе Хойла, Матич приводит примеры соответствующих сюрреалистических образов из эссе Ж. Бодрийяра «Америка» (1986).
- ²⁴⁵ Античная литература. Греция. Антология. Ч. 2. М.: Высшая школа, 1989. С. 20.
- ²⁴⁶ Лев Толстой об искусстве и литературе. М.: Сов. писатель, 1958. Т. 2. С. 98.
- ²⁴⁷ *Толстой Н. И.* Указ. изд. С. 565.
- ²⁴⁸ Цит. по: *Башляр.* Указ. изд. С. 250.
- ²⁴⁹ Русская фантастическая проза эпохи романтизма. С. 496.
- ²⁵⁰ *Каразин Н. Н.* С севера на юг. Путевые воспоминания старого журавля. СПб., 1890. 192 с.
- ²⁵¹ *Karazine N.* Du Volga au Nil dans les airs. Souvenirs Dun Echassier. Paris, 1890. 224 с.
- ²⁵² *Каразин Н. Н.* Сказки Деда Бородатого // Н. Н. Каразин. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1905. Т. 20. 275 с.
- ²⁵³ *Каразин Н. Н.* С севера на юг // Н. Н. Каразин. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1905. Т. 7. С. 4.
- ²⁵⁴ *Каразин Н. Н.* Сказки Деда Бородатого // Н. Н. Каразин. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1905. Т. 20. С. 85.
- ²⁵⁵ Там же. С. 75.

- ²⁵⁶ Там же. С. 93.
- ²⁵⁷ Там же. С. 93.
- ²⁵⁸ Там же. С. 119.
- ²⁵⁹ Там же. С. 132.
- ²⁶⁰ Там же. С. 139.
- ²⁶¹ *Каразин Н. Н.* С Севера на Юг: Путевые воспоминания старого журавля. М., 1993. 139 с.
- ²⁶² *Каразин Н. Н.* С севера на юг. Путевые заметки старого журавля. М., 2006. 224 с.
- ²⁶³ *Каразин Н. Н.* Сказка Деда Бородатого // Н.Н. Каразин. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1905. Т. 20. С. 76. Далее цитаты приводятся по этому изданию (страницы указаны в тексте в круглых скобках).
- ²⁶⁴ *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 1999. С. 203.
- ²⁶⁵ *Каразин Н. Н.* Сказки Деда Бородатого. Указ изд. С. 113.
- ²⁶⁶ Там же. С. 187.
- ²⁶⁷ *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. М., 1988. С. 43.
- ²⁶⁸ См.: *Шайтанов И. О.* Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М., 1989.
- ²⁶⁹ Там же. С. 14.
- ²⁷⁰ Не проводя статистического анализа, мы учитывали частотность использования природных образов в пределах единого целого — книги.
- ²⁷¹ Понятие «Серебряный век» используется в анализируемом издании достаточно условно. Л. Мезинов, составитель сборника, не ставит перед собой задачи строго следовать хронологии данного культурного феномена, тем более что и в литературной науке этот вопрос не имеет однозначного решения. См.: Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН. 2000. С. 8–9.
- ²⁷² *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М., 1995. С. 453.
- ²⁷³ Там же. С. 452, 453.
- ²⁷⁴ Времена года в поэзии Серебряного века. Какие дни и вечера!.. / Сост. Л. Мезинов. М., 2008. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.
- ²⁷⁵ *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М., 1995. С. 454.
- ²⁷⁶ Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 160.
- ²⁷⁷ *Капурсова М. Н.* Дерево — двойник человека в мифологической и народно-поэтической традиции // Русская филология. Учен. зап. Смоленского гуманитарного ун-та. Т. 1. Смоленск, 1994. С. 87.
- ²⁷⁸ *Ахматова А. А.* Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 218.
- ²⁷⁹ *Рубина Д. И.* На солнечной стороне улицы: Роман. М.: Эксмо, 2006. С. 421. Далее постраничные ссылки на текст романа Рубиной приводятся в круглых скобках.
- ²⁸⁰ *Думбадзе Н. В.* Хазарула: Рассказ / Н. В. Думбадзе; пер. Н. Микава, М. Ткачева. URL: http://www.e-reading.co.uk/bookreader.php/20879/Dumbadze_-_Hazarula.html
- ²⁸¹ *Абдуллаев Е.* Русские в Узбекистане 2000-х гг.: Идентичность в условиях демодернизации // Диаспоры. 2006. № 2. С. 31.
- ²⁸² *Сухбат Афлатуни.* Проснуться в Ташкенте: Рассказ // Октябрь. 2008. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2008/2/af7.html>
- ²⁸³ Там же.
- ²⁸⁴ Там же.
- ²⁸⁵ Там же.
- ²⁸⁶ *Эпштейн М., Юкина Е.* Мир и человек // Новый мир. 1981. № 4. С. 238.
- ²⁸⁷ *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа М.: Наука, 1976. С. 201.
- ²⁸⁸ *Пулатов Т. И.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1995–1999. Т. 2. С. 16.
- ²⁸⁹ *Пулатов Т. И.* Собр. соч. Указ. изд. Т. 1. С. 176.
- ²⁹⁰ *Пулатов Т. И.* Жизнеописание строптиво-го бухарца: Роман, повести. Ташкент, 1982. С. 302.
- ²⁹¹ «Авторы, пишущие о детстве, обычно обходят стороной или торопливо минуют самое его начало, как не выраженное в языке и не закреплённое в памяти. Из всей русской литературы, кажется, только Сергей Аксаков и Иван Бунин оставили несколько драгоценных страниц» (*Эпштейн М. Н.* Отцовство: метафизический дневник. СПб.: Алетея, 2003. С. 6). К этому ряду, без сомнения, можно причислить Тимура Пулатова.
- ²⁹² «Идея изобилия, высшей степени плодородия, соотносимая с Древом жизни, объясняет частый образ двойных (или спаренных) деревьев... Нередко встречается образ двух деревьев, одно из которых

- принадлежит мужскому духу, а другое — женскому...» (*Топоров В. Н. Древо жизни // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 1991. Т. 1. С. 397*).
- ²⁹³ Пулатов Т. И. Собр. соч. Указ. изд. Т. 2. С. 22.
- ²⁹⁴ Там же. С. 23.
- ²⁹⁵ Там же. С. 24.
- ²⁹⁶ Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Пер. с англ. М., 1986. С. 341.
- ²⁹⁷ Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 77.
- ²⁹⁸ Пулатов Т. И. Собр. соч. Указ. изд. Т. 2. С. 22.
- ²⁹⁹ Там же. С. 57.
- ³⁰⁰ Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / Пер. с франц. Ю. В. Ивановой, Л. В. Покровской; Посл. Ю. В. Ивановой. М.: Вост. лит., 2002.
- ³⁰¹ Пулатов Т. И. Собр. соч. Указ. изд. Т. 2. С. 94.
- ³⁰² Там же. С. 102.
- ³⁰³ Термин А. Ван Геннепа.
- ³⁰⁴ Пулатов Т. И. Собр. соч. Указ. изд. Т. 2. С. 242.
- ³⁰⁵ Пулатов Т. И. Собр. соч. Указ. изд. Т. 1. С. 340.
- ³⁰⁶ Пулатов Т. И. Собр. соч. Указ. изд. Т. 1. С. 177.
- ³⁰⁷ Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Указ. изд. С. 200; *Ионова Ю. В. О культе деревьев в Корее // Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии. М.: Наука, 1986. С. 225–226*.
- ³⁰⁸ Сын солнца строит земной дом: «Два передних столба непосредственно держат на себе продольные балки, которые представляют змею, в то время как задние столбы покрыты поперечной балкой, которая представляет змею или волка. <...> “Когда он окончил дом, он устроил большой праздник и все столбы и балки стали живыми. Змеи начали шевелить языками, а люди, стоящие в доме сзади (т. е. столбы), говорили ему, когда входил злой человек. Змеи его сейчас же убивали”» (*Протт В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: ЛГУ, 1986. С. 61–62*).
- ³⁰⁹ Тайлор Э. Б. Первобытная культура / Пер. с англ. М., 1989. С. 342–343.
- ³¹⁰ Пулатов Т. И. Собр. соч. Указ. изд. Т. 2. С. 422.
- ³¹¹ Пулатов Т. И. Собр. соч. Указ. изд. Т. 1. С. 175.
- ³¹² Сушенный виноград.
- ³¹³ Пулатов Т. И. Жизнеописание строптиво-го бухарца: Роман, повести. Ташкент, 1982. С. 294. Далее постраничные ссылки на произведение Т. Пулатова по этому изданию — в круглых скобках.
- ³¹⁴ Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Указ. изд. С. 151–152.
- ³¹⁵ Эрст К. Суфизм / Пер. с англ. А. Гарькавого М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. С. 77.
- ³¹⁶ Кёйнер Ф. Б. Я. Космогония и зачатие: к постановке вопроса. Труды по ведийской мифологии / Пер. с англ.; предисл. Т. Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1986. С. 138.
- ³¹⁷ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Указ. изд. С. 215.
- ³¹⁸ Пиотровский М. Б. Махди // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 1992. Т. 2. С. 126.
- ³¹⁹ Иванов В. В., Топоров В. Н. Птицы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 346.
- ³²⁰ Айтматов Ч. Т. Собр. соч.: В 3 т. М., 1982. Т. 2. С. 24. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в круглых скобках.
- ³²¹ Мейлах М. Б. Воздух // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 241.
- ³²² Айтматов Ч. Т. Буранный полустанок. Плаха. М., 1989. С. 316–320.
- ³²³ Мейлах М. Б. Воздух // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 241.
- ³²⁴ Айтматов Ч. Т. Когда падают горы (Вечная невеста). СПб., 2006. С. 81.
- ³²⁵ Там же. С. 228.
- ³²⁶ Там же. С. 234.
- ³²⁷ Мифология: Энциклопедия. М., 2003. С. 661.
- ³²⁸ Рабинович Е. Г. Богиня-мать // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 178.
- ³²⁹ Сагадеева Д. М. Айтматов и нивхские мифы. К вопросу о региональных литературных связях // М. А. Рудов. Поэтика реализма и соц. реализма. Фрунзе, 1984. С. 132.

- ³³⁰ *Смирнова А. И.* Русская натурфилософская проза второй половины XX века. М., 2009. С. 182.
- ³³¹ *Аверинцев С. С.* Вода // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 240.
- ³³² *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 2006. С. 207.
- ³³³ *Смирнова А. И.* Русская натурфилософская проза второй половины XX века. Указ изд. С. 183.
- ³³⁴ *Смирнова А. И.* Природа и национальный образ мира в современной натурфилософской прозе // Т. Я. Гринфельд. Природа: материальное и духовное. СПб., 2002. С. 20.
- ³³⁵ *Топоров В. Н.* Древо мировое // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 398.
- ³³⁶ *Гашева Н. В.* Образ народа и образ земли («И дольше века длится день...» Ч. Айтматова и «Особняк» У. Фолкнера) // Н. В. Гашева. Взаимодействие национальных литератур XX века. Пермь, 1983. С. 62.
- ³³⁷ *Гачев Г. Д.* О том, как жить и как умирать // Ч. Т. Айтматов. Когда падают горы (Вечная невеста). СПб., 2006. С. 10–11.
- ³³⁸ Там же. С. 11.
- ³³⁹ *Топоров В. Н.* Гора // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 311.
- ³⁴⁰ *Айтматов Ч. Т.* Когда падают горы (Вечная невеста): Роман, повесть, новелла. СПб., 2006. С. 54.
- ³⁴¹ *Топоров В. Н.* Гора. Указ. изд. С. 312.
- ³⁴² *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 2006. С. 215.
- ³⁴³ *Гачев Г. Д.* О том, как жить и как умирать // Ч. Т. Айтматов. Когда падают горы (Вечная невеста). СПб., 2006. С. 5.
- ³⁴⁴ *Асаналиев К. А.* Возрождение эпоса // Ч. Т. Айтматов. Избранное. Фрунзе, 1983. С. 582, 583.
- ³⁴⁵ *Аверинцев С. С.* Вода // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 240.
- ³⁴⁶ *Сагалаев А. М.* Алтай в зеркале мифа. Новосибирск, 1992. С. 79.
- ³⁴⁷ *Полякова Г. Ф.* Предание о Рогатой матери-оленихе в «Белом пароходе» Чингиза Айтматова. М., 1999. С. 46.
- ³⁴⁸ *Гашева Н. В.* Образ народа и образ земли («И дольше века длится день...» Ч. Айтматова и «Особняк» У. Фолкнера) // Н. В. Гашева. Взаимодействие национальных литератур XX века. Пермь, 1983. С. 63.
- ³⁴⁹ Там же.
- ³⁵⁰ *Полякова Г. Ф.* Предание о Рогатой матери-оленихе в «Белом пароходе» Чингиза Айтматова. М., 1999. С. 59.
- ³⁵¹ *Топоров В. Н.* Река // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 375.
- ³⁵² Там же. С. 374.
- ³⁵³ *Айтматов Ч. Т.* Когда падают горы (Вечная невеста). СПб., 2006. С. 82–83.
- ³⁵⁴ *Топоров В. Н.* Река. Указ. изд. С. 376.
- ³⁵⁵ *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Космо — Психо — Логос. М., 1995. С. 24.
- ³⁵⁶ *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. М., 1998. С. 47.
- ³⁵⁷ *Водолазкин Е.* Лавр. М.: АСТ, 2012. С. 21. Далее цитаты приводятся по этому изданию (страницы указаны в тексте в круглых скобках).
- ³⁵⁸ Постраничные ссылки по изд.: *Иличевский А.* Математик: Роман. М.: АСТ: Астрель, 2011.
- ³⁵⁹ Постраничные ссылки по изд.: *Иличевский А.* Ай-Петри. Нагорный рассказ: Роман. М.: Время, 2008.
- ³⁶⁰ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977. Т. 2. Стихотворения, 1820–1826. С. 304.
- ³⁶¹ *Полтавцева Н. Г.* Человек и природа (философские повести «Женьшень» М. Пришвина и «Джан» А. Платонова) // Филологические этюды. Современная русская литература, литература народов СССР и фольклор. Ростов-на-Дону, 1977. Вып. 2; *Галасьева Г. В.* Тема природы и эволюция личности в прозе А. Платонова 1920 гг. // Человек и природа в художественной прозе. Сыктывкар, 1981; *Малыгина Н. М.* Эстетика А. Платонова. Иркутск, 1985; *Корниенко Н. В.* Человек и природа в прозе А. Платонова и М. Пришвина // К проблеме типизации характера в советской литературе. Челябинск, 1988; *Дмитровская М. А.* Природа: язык и молчание: о мирозозерцании А. Платонова // Логический анализ языка. Язык речевых действий. М., 1994 и др.; *Гюнтер Х.* «Смещение живых существ»: Человек и животное у Платонова // НЛЮ. 2011. №. 111.
- ³⁶² *Яблоков Е. А.* Художественная философия природы: (творчество М. Пришвина и А. Платонова середины 1920-х – начала

- 1930-х годов) // Советская литература в прошлом и настоящем. М., 1990. С. 55.
- ³⁶³ Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования. М., 1987; Васильев В. Андрей Платонов. М., 1990; Чалмаев В. Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. Воронеж, 1984.
- ³⁶⁴ Распутин В. «Свет печальный и добрый» // «Страна философов» А. Платонова. Вып. 4. М., 2000. С. 7–9.
- ³⁶⁵ Малыгина Н. М. Андрей Платонов: Поэтика «возвращения». М., 2005; Яблоков Е. А. Указ. соч.
- ³⁶⁶ Барит К. Платонов и Вернадский: неслучайные совпадения // «Страна философов» А. Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 239–243.
- ³⁶⁷ Об этом: Бальбуров Э. А. «Художественная гносеология» Андрея Платонова в свете философских исканий русских космологов // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 1999. № 4. С. 32–39.
- ³⁶⁸ Платонов А. П. Книги о великих инженерах // А. П. Платонов. Фабрика литературы. Собрание. М., 2011. С. 90–91.
- ³⁶⁹ Платонов А. П. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 103.
- ³⁷⁰ Циолковский К. Э. Космическая философия. М., 2001. С. 283–284.
- ³⁷¹ Филонов П. Н. Декларация «мирового расцвета» // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 3.
- ³⁷² Платонов А. П. Архив А. П. Платонова. М., 2009. С. 466.
- ³⁷³ В период с 1923 по 1926 г. Платонов исполнял обязанности губернского медиатора в Воронежском губземуправлении.
- ³⁷⁴ Платонов А. П. Ремонт земли. Об улучшении климата. Электрическое орошение почвы // А. П. Платонов. Сочинения. М., 2004. Т. 1. 1918–1927. Кн. 2. С. 25–26; 306–308; 300–305.
- ³⁷⁵ Полтавцева Н. Г. Критика мифологического сознания в творчестве Платонова. Ростов-на-Дону, 1977.
- ³⁷⁶ Платонов А. П. Сочинения. М., 2004. Т. 1. 1918–1927. Кн. 2. С. 166.
- ³⁷⁷ Платонов А. П. Черный спаситель // Сочинения. М., 2004. Т. 1. 1918–1927. Кн. 2. С. 156.
- ³⁷⁸ Малыгина Н. М. Эстетика А. Платонова. Иркутск, 1985. С. 15.
- ³⁷⁹ Платонов А. П. Жажда ничего // Сочинения. М., 2004. Т. 1. Кн. 1. С. 168.
- ³⁸⁰ Платонов А. П. Культура пролетариата // А. П. Платонов. Сочинения. М., 2004. Т. 1. Кн. 2. С. 93.
- ³⁸¹ Платонов А. П. Чутье правды. М., 1990. С. 183–184.
- ³⁸² Малыгина Н. М. Эстетика А. Платонова. Иркутск, 1985. С. 16.
- ³⁸³ Яблоков Е. А. О типологии персонажей А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. С. 194–203.
- ³⁸⁴ Малыгина Н. М. Эстетика А. Платонова. Иркутск, 1985. С. 33.
- ³⁸⁵ Милиц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 344.
- ³⁸⁶ Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. М., 2002. С. 30.
- ³⁸⁷ Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 183.
- ³⁸⁸ Платонов А. П. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. М., 2010. С. 38.
- ³⁸⁹ Газизова А. Красота в ранней прозе А. Платонова // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995. С. 60.
- ³⁹⁰ Гурвич А. Андрей Платонов // Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994. С. 403.
- ³⁹¹ Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1996. С. 349.
- ³⁹² Эштетин М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». М., 1990. С. 51–53.
- ³⁹³ Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 159.
- ³⁹⁴ Эштетин М. Н. Указ. изд. С. 105.
- ³⁹⁵ Гонтер Х. По обе стороны утопии: Контексты творчества А. Платонова. М: НЛЮ, 2012. С. 145.
- ³⁹⁶ Платонов А. П. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 155.
- ³⁹⁷ Дмитриевская М. Если кто не родится от воды и духа, не может войти в царствие божие» // «Страна философов». Вып. 3. М., 1999. С. 125.
- ³⁹⁸ Смирнова А. И. Русская натурфилософская проза второй половины XX века. М., 2009. С. 5.

- ³⁹⁹ *Buell L.* The Environmental Imagination. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.
- ⁴⁰⁰ Об Улановской см.: *Shrayer Maxim D.*, Ed. An Anthology of Jewish-Russian Literature: two centuries of dual identity in prose and poetry. NY; Armonk; London: M.E. Sharpe, 2007. С. 907; *Kelly C.* A History of Russian Women's Writing 1820–1992. Oxford: Clarendon Press, 1994. С. 377, n. 80; *Goscilo H.* Улановскаиа, Izabella Iur'evna // Dictionary of Russian Women Writers, eds. M. Ledkovsky, Ch. Rosenthal, and M. Zirin. Westport, CT.: Greenwood Press, 1994. С. 679–80; *Marsh R.* An Introduction to Bella Ulanovskaia // *Rusistika*. 1995. № 12. С. 28–31.
- ⁴⁰¹ См. *Шопе Е.* Власть–природа–телесность. Гендерная проблематика в советской литературе // Репрезентации телесности / Ред. Г. И. Зверева. М., 2003. С. 127.
- ⁴⁰² *Улановская Б.* Осенний поход лягушек, СПб.: Сов. писатель, 1992. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в круглых скобках.
- ⁴⁰³ *Улановская Б.* Личная нескромность павлина. Повести и рассказы. М.: Аграф, 2004. Рассказ «Альбиносы» вышел сначала в «самиздате», затем — в парижском журнале «Эхо» (1984) и в 1985 г. в сборнике «Круг».
- ⁴⁰⁴ *Tally Robert T. Jr.* Spatiality. London: Routledge, 2013. С. 45. См. также: *Turchi P.* Maps of the Imagination: The Writer as Cartographer. San Antonio: Trinity University Press, 2004. С. 11.
- ⁴⁰⁵ *Glofelty Ch.* and *Harold F.* (Eds.). The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology. Athens: The University of Georgia Press, 1996; также *Garrard G.* Ecocriticism. London: Routledge, 2004.
- ⁴⁰⁶ *Ryder M.R.* Willa Cather as Nature Writer // *Such New of the Land*. U.S. Women Nature Writers / T.S. Edwards and E.A. De Wolfe (Eds.). Hanover and London: University Press of New England, 2001. С. 75–84.
- ⁴⁰⁷ *Buell L.* The Environmental Imagination... С. 7–8.
- ⁴⁰⁸ См. также: *Симмонс С.* Спутники Беллы Улановской // *Улановская Б.* Одинокое письмо. М.: НЛЮ, 2010. С. 348–357, 348; *Рогинский Б.* Летучая правда наших слов // Там же. С. 275–294, 280–281.
- ⁴⁰⁹ *Buell L.* The Future of Environmental Criticism. Malden MA: Blackwell Publishing, 2005. С. 64.
- ⁴¹⁰ *Tuan Yi-Fu.* Space and Place: The Perspective of Experience. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977. С. 4, 161–162.
- ⁴¹¹ *E. Carter, J. Donald, and Ju. Squires* (eds.). Space and Place: Theories of Identity and Location. London: Lawrence & Wishart, 1993. С. XII.
- ⁴¹² *Haraway D.* Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective // *Haraway D.* Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature. London: Free Association, 1991. С. 183–250; *Buell L.* The Future of Environmental Criticism... С. 72–76.
- ⁴¹³ *Buell L.* The Future of Environmental Criticism... С. 62.
- ⁴¹⁴ *Jameson F.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, NC.: Duke University Press, 1991. С. 16.
- ⁴¹⁵ «Plural landscapes», см. *Buell L.* The Environmental Imagination. 1995. С. 91–94; *Lopez B.* Landscape and Narrative // *Crossing Open Ground*. New York: Vintage, 1989. С. 61–72.
- ⁴¹⁶ *Plumwood Val.* Feminism and the Mastery of Nature. London: Routledge, 1993. С. 41–69.
- ⁴¹⁷ *Buell L.* The Future of Environmental Criticism... С. 73.
- ⁴¹⁸ *Ortner S.* Is Female to Male as Nature Is to Culture? // M.Z. Rosaldo and L. Lamphere (Eds.). Woman, Culture, and Society. Stanford: Stanford University Press, 1985. С. 67–87.
- ⁴¹⁹ *Шопе Е.* Власть–природа–телесность... С. 112–127.
- ⁴²⁰ См.: *Жировова Н.* Добровольное отшельничество в рассказе Беллы Улановской «День, когда упал Челленджер» // Б. Улановская. Одинокое письмо. М.: НЛЮ, 2010. С. 336.
- ⁴²¹ *De Certeau M.* The Practice of Everyday Life (Trans. St. Randall). Berkeley, CA.: University of California Press, 1984. С. 103.
- ⁴²² Например, когда мы говорим о жанре повести «Осенний поход лягушек» Улановской, как и вообще о ее прозе, невозможно не обратить внимание на жанровую гибридность. Автор и сам определяет жанр повести как «документальное повествование» (103), которое включает в себя

- и «разговоры», «осенние жалобы», «историю одной старухи», и разнообразные установления, которые рассказчица подробно перечисляет, вмещая их в одно пространное предложение на целую страницу.
- ⁴²³ Так, Рогинский спрашивает: «Кто она — осторожный охотник, хроникер, свидетель казни, способный добрым словом напутствовать несчастного, репортер, северный бродяга, филолог?» (*Рогинский Б.* Летучая правда наших слов... С. 290).
- ⁴²⁴ *Ganser A.* Roads of Her Own: Gendered Space and Mobility in American Women's Road Narratives, 1970–2000. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- ⁴²⁵ *Rose G.* Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge. Minneapolis, MN.: University of Minnesota Press, 1993. С. 150.
- ⁴²⁶ *Homans M.* Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing. Chicago and London: University of Chicago Press, 1986. С. 32.
- ⁴²⁷ *Pratt A.* Archetypal Patterns in Women's Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- ⁴²⁸ *Adams Carol J.* The Sexual Politics of Meat. New York: Continuum, 1990. С. 40–62.
- ⁴²⁹ *Homans M.* Bearing the Word... С. 16.
- ⁴³⁰ Literalization. Там же. С. 16; 29.
- ⁴³¹ См. также: *Перлина Н.* Пробежим снова по всем этим тонким ходам и жемчужным переходам, перечитаем путаную прочность // Б. Улановская. Одинокое письмо. М.: НЛО, 2010. С. 260–275.
- ⁴³² *Deleuze G.* and *Félix G.* A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia / trans. B. Massumi. Minneapolis: Minnesota University Press, 1987. С. 8; *West-Pavlov R.* Space in Theory. Kristeva, Foucault, Deleuze. Amsterdam: Rodopi, 2009. С. 184, 198.
- ⁴³³ *Deleuze G.* and *Félix G.* A Thousand Plateaus... С. 7–9.
- ⁴³⁴ Там же. С. 9.
- ⁴³⁵ *Donovan J.* Style and Power // *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic* / eds. Dale M. Bauer, and Susan J. McKinstry. Albany: State University of New York, 1991. С. 85–94; *Hiatt M.* The Way Women Write. New York: Teachers College Press, Columbia University, 1977. С. 67.
- ⁴³⁶ *Deleuze G.* and *Félix G.* A Thousand Plateaus... С. 25.
- ⁴³⁷ *Брюсов В.* Земле // В. Е. Борейко. Писатели дикой природы. Киев, 2006. С. 155.
- ⁴³⁸ *Эттинг М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 95.
- ⁴³⁹ *Słownik bioetyki, biopolityki i ekofilozofii.* Red. M. Ciszek. Warszawa, 2008. С. 30–31.
- ⁴⁴⁰ *Борейко В. Е.* Философы зоозащиты и природоохраны. Киев, 2012. С. 31–33.
- ⁴⁴¹ *Павлова Т. Н.* Биоэтика в высшей школе. Москва, 1998. URL: http://www.cetalife.h10.ru/books/doc/rights/bio_pavl.htm (Дата обращения: 02.12.2013.)
- ⁴⁴² О взглядах эколога и философа Татьяны Горичевой мною был прочитан доклад *Rosyjska „teologia zwierząt” w ujęciu Tatiany Goriczewy. Rekonesans badawczy* на II Международной научной конференции *Opór — protest — wykroczenie*, проходившей в Люблине 16–17 мая 2013 г. (работа находится в печати).
- ⁴⁴³ Биоцентризм и экоцентризм — понятия не тождественные. Экоцентризм шире биоцентризма, включая в круг своего рассмотрения природу в целом — животный мир, растения, камни, горы, водоемы и т. д. См.: *Słownik bioetyki, biopolityki i ekofilozofii.* Red. M. Ciszek. Warszawa, 2008. Владимир Борейко замечает: «Экологическая этика имеет два основных направления: экоцентризм и биоцентризм. Экоцентризм концентрирует внимание на благе видов и экосистем, биоцентризм — на благе отдельных особей». *Борейко В. Е.* Прорыв в экологическую этику. Киев, 2013. С. 44.
- ⁴⁴⁴ См.: *Борейко В. Е.* Николай Федорович Щербина (1821–1869) — первый русский и украинский поэт-экофилософ // Гуманитарный экологический журнал, 2002. Т. 4. Вып. 1. URL: 86–88. <http://ecoforum2.narod.ru/hem41/lit1.htm> [28.12.2009].
- ⁴⁴⁵ *Борейко В. Е.* Предисловие // *Павлова Т. Н.* Биоэтика...
⁴⁴⁶ См.: *Борейко В. Е.* Классики концепции абсолютной заповедности. Киев, 2013.
⁴⁴⁷ *Павлова Т. Н.* Биоэтика в высшей школе. М., 1998. URL: http://www.cetalife.h10.ru/books/doc/rights/bio_pavl.htm (Дата обращения: 02.12.2013.)
⁴⁴⁸ Ср.: *Дрябина О.* Наука и природа: проблемы научного познания, природы и эко-

- гии в русской фантастике 1980-х – середины 1990-х гг. // *Fantastyka rosyjska: dawniej i dziś*. Red. A. Polak. Współ. I. Zawalska. Katowice, 2013. С. 77–93.
- ⁴⁴⁹ *Fiut I. S.* Ekoetyki. Kierunki rozwoju współczesnej aksjologii przyjaznej środowisku. Kraków, 1999. S. 105.
- ⁴⁵⁰ *Павлова Т. Н.* Биоэтика в высшей школе...
- ⁴⁵¹ *Рябинин Б.* Ушедшее — живущее. Книга воспоминаний. М., 1985. С. 277. Последующие цитаты приводятся по этому изданию (номер страницы дается в скобках).
- ⁴⁵² *Борейко В. Е.* Этика и практика охраны биоразнообразия. Киев, 2008. С. 155.
- ⁴⁵³ *Рябинин Б. С.* Зачем любоваться красотой, чтобы затем ее уничтожить! // *Диалог о природе*. Свердловск, 1977. С. 62. Цит. по: *Брось охоту — стань человеком* / Сост. В. Е. Борейко. Киев, 2005. С. 193.
- ⁴⁵⁴ *Эпштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 88–89.
- ⁴⁵⁵ *Патон Б. Е.* Экоэтический Императив // *Закон «О защите животных от жестокого обращения»*. Украинский прорыв / Ред. В. Е. Борейко. Киев, 2007. С. 57.
- ⁴⁵⁶ *Бизе А.* Историческое развитие чувства природы. СПб., 1890. С. 3–4.
- ⁴⁵⁷ Там же. С. 4.
- ⁴⁵⁸ *Замотин И.* Чувство природы и жизни и его понимание в русской художественной литературе XIX столетия. Варшава, 1910. С. 4.
- ⁴⁵⁹ Там же. С. 5.
- ⁴⁶⁰ Там же.
- ⁴⁶¹ Там же. С. 6.
- ⁴⁶² Там же. С. 11.
- ⁴⁶³ Там же. С. 12.
- ⁴⁶⁴ *Саводник В. Ф.* Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911. С. 1.
- ⁴⁶⁵ Там же. С. 3.
- ⁴⁶⁶ Там же. С. 83.
- ⁴⁶⁷ Там же. С. 84.
- ⁴⁶⁸ Там же. С. 85, 124.
- ⁴⁶⁹ Там же. С. 127–128.
- ⁴⁷⁰ Там же. С. 164.
- ⁴⁷¹ Там же. С. 210–211.
- ⁴⁷² Там же. С. 142.
- ⁴⁷³ Там же. С. 146.
- ⁴⁷⁴ *Кокорев А., Саводник В. Ф.* URL: // <http://feb-web.ru/feb/litenc/encycllop/lea/lea-4751.htm>. Статья входила в 10-й том «Литературной энциклопедии» (1929–1939), выход которого планировался в 1937 г., однако из-за недовольства партийной цензуры одной из статей увидеть свет ему так и не довелось. На сайте воспроизведено репринтное издание чудом сохранившегося в домашней библиотеке В. М. Живова черного варианта, выпущенного в Мюнхене в 1991 г.
- ⁴⁷⁵ *Глебов Г. С.* Философия природы в теоретических высказываниях и творческой практике Пушкина // *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*. М.; Л., 1936. С. 211.
- ⁴⁷⁶ *Никольский В. А.* Природа и человек в литературе XIX века (50–60-е годы). Калинин, 1973. С. 4.
- ⁴⁷⁷ *Белая Г. А.* Художественный мир современной поэмы. М., 1983. С. 123.
- ⁴⁷⁸ *Смирнова А. И.* «Не то, что мните вы, природа...»: Русская натурфилософская проза 1960–1980-х годов. Волгоград, 1995. С. 3.
- ⁴⁷⁹ *Белая Г. А.* Художественный мир современной поэмы. Указ изд. С. 128.
- ⁴⁸⁰ Там же.
- ⁴⁸¹ *Андреев Ю. А.* Экологическая коллизия в зеркале литературы // *Художественное творчество*. Вопросы комплексного изучения — 1986: Человек — природа — искусство. Л., 1986. С. 113.
- ⁴⁸² *Гринфельд-Зингурс Т. Я.* Природа в художественном мире М. М. Пришвина. Саратов, 1989. С. 179.
- ⁴⁸³ Там же. С. 175.
- ⁴⁸⁴ *Гринфельд Т. Я.* «Чувство природы» и пейзаж // «Чувство природы» в русской литературе: Коллективная монография. Сыктывкар, 1995. С. 8–9.
- ⁴⁸⁵ Там же. С. 13.
- ⁴⁸⁶ *Мананков В. С.* Чувство природы в литературе Запада // «Чувство природы» в русской литературе: Коллективная монография. Сыктывкар, 1995. С. 370.
- ⁴⁸⁷ Там же.
- ⁴⁸⁸ *Кожуховская Н. В.* Эволюция чувства природы в русской прозе XIX века. Сыктывкар, 1995. С. 6.
- ⁴⁸⁹ Там же. С. 7.
- ⁴⁹⁰ *Гурленова Л. В.* Чувство природы в русской прозе 1920–1930-х гг. Сыктывкар, 1998. С. 4.
- ⁴⁹¹ Там же. С. 15.

- ⁴⁹² Там же. С. 23.
- ⁴⁹³ Там же.
- ⁴⁹⁴ Там же. С. 172.
- ⁴⁹⁵ *Эштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 14.
- ⁴⁹⁶ Там же. С. 20.
- ⁴⁹⁷ *Шайтанов И. О.* Мыслящая муза («Открытие природы» в поэзии XVIII века). М., 1989. С. 9.
- ⁴⁹⁸ Там же. С. 8.
- ⁴⁹⁹ Там же. С. 10.
- ⁵⁰⁰ Там же. С. 14.
- ⁵⁰¹ *Филиппов Г. В.* Русская советская философская поэзия. Человек и природа. Л., 1984. С. 11.
- ⁵⁰² Там же. С. 206.
- ⁵⁰³ *Смирнова А. И.* «Не то, что мните вы, природа...»: Русская натурфилософская проза 1960–1980-х годов. Волгоград, 1995. С. 5.
- ⁵⁰⁴ Там же. С. 5–6.
- ⁵⁰⁵ *Смирнова А. И.* Русская натурфилософская проза второй половины XX века. М., 2009. С. 12.
- ⁵⁰⁶ Там же.
- ⁵⁰⁷ От редактора // Природа и человек в русской литературе: Материалы Всерос. науч. конф. Волгоград, 2000. С. 3.
- ⁵⁰⁸ *Гурленова Л. В.* Содержание понятия «чувство природы» // Природа и человек в русской литературе: Материалы Всерос. науч. конф. Волгоград, 2000, С. 12–13.
- ⁵⁰⁹ Там же. С. 14.
- ⁵¹⁰ *Гачев Г. Д.* Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М., 2007. С. 4.
- ⁵¹¹ Там же.
- ⁵¹² Там же. С. 16.
- ⁵¹³ *Смирнова А. И.* Природа и национальный образ мира в современной натурфилософской прозе // Природа: материальное и духовное: тезисы и доклады. Всерос. науч. конф. СПб., 2002. С. 20.
- ⁵¹⁴ *Мерчант К.* Смерть природы. Женщина, экология и научная революция. Введение // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия. Харьков, 2001; СПб., 2001. С. 761.
- ⁵¹⁵ Там же. С. 769–770.
- ⁵¹⁶ *Карпенко Е. И.* Гендерная проблематика в экологии // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учеб. пособие. Харьков, 2001; СПб., 2001. С. 493.
- ⁵¹⁷ Там же. С. 496.
- ⁵¹⁸ Там же. С. 497.
- ⁵¹⁹ Там же. С. 500.
- ⁵²⁰ Там же. С. 504.
- ⁵²¹ Там же.
- ⁵²² Там же. С. 507.
- ⁵²³ Перевод названия с польского: «Животное как субъект в русской художественной литературе. В кругу экофилософских проблем». Монография издана на польском языке.